



Edson Barrus e yann beauvais [orgs.]

# bcubico

•t•t texto de cinema



**organizadores / editors**

Edson Barrus e Yann Beauvais  
2022

**coordenação editorial / editorial coordinator**

XK

**design**

Carla Lombardo

**produção / production**

Rose Lima

**tradução / translation**

Cida Sâ Leitão • Catarina Schlee Flaksman • Edson Barrus • Lucas Murari • Mabuse •  
Maria do Carmo Nino • Pedro Palhares • Yann Beauvais • Yuri Yaz • Walter Vector

**revisão / revision**

Antoine Idier (Francês e Inglês • French & English)  
Fernanda R. Braga Simon (Português • Portuguese)

**edição / edition**

.txt texto de cinema

**produção executiva/ executive production**



**apoio / support**



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Bcubico / [organizadores/editors Edson Barrus, Yann Beauvais]. -- São Paulo :

.txt texto de cinema, 2022.

Edição trilingue: português/inglês/francês.

Vários autores.

Vários tradutores.

ISBN 978-85-92970-04-8

1. Arte - Brasil 2. Arte contemporânea 3. Artes - Exposições 4. Cultura 5. Espaço (Arte)

6. Espaço Bcubico - Recife (PE) - História I. Barrus, Edson. II. Beauvais, Yann.

22-103795

CDD-709.8134

---

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Espaço Bcubico : Cultura : Recife : Cidade : História : Arte 709.8134

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

A tradução e publicação dos textos que compõe este livro foram autorizadas pelos respectivos autores ou seus representantes legais.

Todas as fotos do livro tem autoria de © B³

Excetuado quando creditadas.

Fotos de VALIE EXPORT | *Ping Pong* © Generali Foundation Collection, Vienna.

Todos os esforços foram feitos para identificar as pessoas nas fotos aqui reproduzidas. Estamos prontos a corrigir eventuais falhas ou omissões em futuras edições.

Copyright © 2022 - texto de cinema  
rua Rocha 248 | 01330-000 São Paulo, SP  
textocinema@gmail.com | www.textodecinema.com

© autores dos respectivos textos / the authors for their respective texts.

Todos os direitos reservados / All rights reserved.

A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

incentivo / sponsor



Secretaria de  
Cultura



GOVERNO DO ESTADO  
**PERNAMBUCO**  
A RETOMADA NÃO PARA



# Sumário

- 10 THOMAS KÖNER  
*La barca*
- 15 PEGGY AHWESH  
*B<sup>3</sup> > < the third body*
- 19 eRikm  
*Questions*
- 29 RICARDO RUIZ  
*A ancestral idade: cozinha e arte contemporânea*
- 41 *Ping Pong*
- 67 KEITH SANBORN  
*Todos os cavalos do rei e todos os homens do rei: uma passagem do Noroeste para o cinema da Intenacional Situacionista*
- 107 ANTHONY McCALL  
*Entrevista*
- 121 NATHALIE MAGNAN  
*Cyberfeminismssss*
- 130 CHEN CHIEH-JEN  
*Sobre meus filmes*
- 136 EDSON BARRUS  
*Vandez-vous*
- 169 ERWIN WURM  
*Video works*

- 196 KEITH SANBORN  
*Saudade*
- 203 JEAN-MICHEL BOUHOURS  
*Exposition yb150213*
- 223 MATTHIAS MÜLLER  
*Four Questions*
- 228 PAUL SHARITS  
*Minha pintura (e filme) para Galeria A*
- 241 ✖  
*Foi Bcubico*
- 258 NATHALIE MAGNAN  
*Free Software Free Content and Its not about free beer*
- 266 RE:COMBO  
*A licença completa do uso Re:combo*
- 277 VALIE EXPORT  
*Women's Art: A Manifesto*
- 279 MALCOM Le GRICE  
*Tempo e Espectador na Experiência do Cinema Expandido*
- 299 ANA LIRA  
*Presentes Migrações Fluxes*
- 310 YANN BEAUVAIS  
*de b3*

- 331 AGRADECIMENTOS • THANKS • REMERCIEMENTS
- 333 eRikm  
*Perguntas*
- 341 PEGGY AHWESH  
*B<sup>3</sup> > < terceiro corpo*
- 345 THOMAS KÖNER  
*La barca*
- 351 EDSON BARRUS  
*Vandez-vous*
- 383 KEITH SANBORN  
*All the King's Horses and all the king's men: a Northwest  
Passage to the cinema of the Situationist International*
- 424 ANTHONY McCALL  
*Interview*
- 437 NATHALIE MAGNAN  
*Ciberfeminismossss*
- 447 CHEN CHIEH-JEN  
*About my films*
- 452 MIKE HOOLBOOM  
*Imitations of life*
- 457 RICARDO RUIZ  
*The ancestral age: cuisine and contemporary art*

- 468 JEAN-MICHEL BOUHOURS  
*Exposição yb150213*
- 484 KEITH SANBORN  
*Saudade*
- 490 MATTHIAS MÜLLER  
*Quatro Perguntas*
- 496 PAUL SHARITS  
*My Paintings (and films) for Gallery A*
- 509 ✖  
*This was Bcubico*
- 527 NATHALIE MAGNAN  
*Software livre, conteúdo livre e não se trata de cerveja grátis*
- 535 RE:COMBO  
*The full licence and use for Re:combo*
- 546 VALIE EXPORT  
*Women's Art: Um Manifesto*
- 548 MALCOM Le GRICE  
*Time and Spectator in the experience of Expanded Cinema*
- 565 ANA LIRA  
*Presents Migrations Flows*
- 576 YANN BEAUVAIS  
*de b3*







# La barca

Relato da exposição *La Barca*, Bcubico, Recife, 2011

Thomas Köner

- Bem, isso aconteceu em 2011, em Recife? Havia uma nova galeria, chamada Bcubico. Você foi convidado para mostrar seus trabalhos - como uma exposição? Você mencionou o sentido auditivo e visual. Você não mencionou experiências táteis ou olfativas.

- Como artista multimídia, combino experiências visuais e auditivas. Estou interessado na relação da imagem e som. Saber que tal relação não existe - dois sentidos separados serem tratados para funcionar independentemente - torna isso mais fácil. É uma não relação, simulada. Você vê algo e escuta algo.

- Por que essa combinação?

- De fato, é arbitrária.

- Mas você está interessado nisso?

- Mesa de mixagem de som, cores, paleta de pintura, pincéis e borrões: nós, artistas, estamos misturando coisas... Mas é melhor misturar coisas que são visíveis. O audível pode ser aceitável, mas normalmente as pessoas piram no visual.

- O que havia naquela exposição?

- Foi mostrado duas de minhas obras, *La Barca* e *Périphériques*. Uma delas foi projetada em uma parede, a outra em um monitor. Também eram visíveis, é claro, o espaço da exposição, o piso, o teto, as paredes e o vazio entre eles.

- Você diria que uma galeria se mostra, de certo modo, mais do que mostra “arte”?

- Não é só uma questão de primeiro e segundo plano: a “arte” como primeiro plano frente a galeria como fundo. Se não houvesse galeria, não seria “arte”. O que quer que esteja lá, alguma coisa, ter como plano de fundo o espaço da galeria é a forma como ele recebe sua assinatura, como um certificado.

- Há muito vídeo, em toda parte, como no Youtube, por exemplo - não são “arte”?

- Não dá pra dizer. Não há como saber até que apareça em um espaço de arte. Depende da comunidade social, do consenso de que esse “algo” é uma obra, e uma obra de arte como tal. Jacques Derrida chamou isso de contra-assinatura. O criador assina a obra com o seu nome, mas é a “contra-assinatura” que a torna visível como “arte”.

- O que isso significa?

- Isso significa, para responder à sua pergunta anterior, que o espaço da galeria é mais importante do que a “arte” que é mostrada dentro dela. É uma questão de autoridade. Trata-se de controle, de poder escolher, mas também, no caso do artista, de poder ser escolhido.

- Essa é uma prática exclusiva?

- É exclusivamente exclusiva. Claro, uma galeria como Bcubico é um trabalho de amor, um trabalho de paixão e entusiasmo. É um presente para o mundo, das pessoas que a administram.

- Então o espaço da galeria também precisa dessa “contra-assinatura”?

- Essa é uma boa pergunta. Se você não pode, sem ressonâncias do espaço institucional, declarar uma obra como uma obra de arte – uma obra que é socialmente acordada em ser arte – você pode autodeclarar



uma galeria como uma galeria de arte? Depende muito de como essa pergunta será respondida.

- Não estamos falando de mercado de arte aqui, certo?

- Não, não estamos falando de mercado de arte de forma alguma.

- Por quê?

- Bem, estávamos conversando sobre meus vídeos, *La Barca e Périphériques*. Estes são vídeos digitais.

- Isso significa que, como objetos para o mercado de arte, eles têm um *status* muito baixo?

- Sim.

- Então, se o mercado de arte exige originais, isso significa uma obra que existe como obra única. E se o vídeo digital é reproduzível – um é indistinguível do outro –, então não existe “original” no vídeo digital? Isso significa que um colecionador de arte dificilmente obterá mais valor com o investimento em vídeo digital? Mas não é verdade que os colecionadores de arte super-ricos são aqueles que ditam as tendências no mundo da arte, que a prática curatorial se alinha com o fluxo de dinheiro?

- Eu prefiro falar sobre a minha exposição. Mostramos duas obras, *La Barca e Périphériques*. Havia um projetor de vídeo e um monitor. Não me lembro como foram distribuídos - *Périphériques* tem três partes, se as três partes eram em três monitores, ou em um. A clareza era um problema e como reduzi-la dentro da galeria. Não podíamos projetar na escuridão, já que o vídeo como mídia de luz é efetivamente mal preparado.

- E quanto a esses seus vídeos, onde estão agora?

- No Youtube.



# B<sup>3</sup> > < the third body

Peggy Ahwesh

## LABYRINTH

The opening quote to my bcúbico program notes by the film scholar Melissa Ragona:

“It’s a place of memory and of forgetting — where perhaps only a cinematic map of objects will help the individual find his or her way out of their own psychic labyrinth.”



*yann's sneakers\_1*

## AUTONOMOUS ZONE

Many good things have limited lifespans – fruit, fireflies, art spaces, etc. Warhol made the bulk of his films in a five years span. Orchard, a gallery on the lower east side, predetermined they would be open for only three years

as that was the reach of their funding. And now during the pandemic the entire script of sociability has crashed and will need to be reinvented. B<sup>3</sup> was a dynamic magical space for transformation and exchange, an incredible gift while it lasted. Guided by the stewardship of Yann and Edson, there was a self awareness and drive to it's precarious existence.

### VITAMIN B<sub>3</sub>

B<sup>3</sup>, beúbico, Bê Cubico. Perhaps I have been told what it stands for but I don't remember. Perhaps on one level, the white cube. But also the idea of something cubed as a complex multifaceted configuration. A dialectical entanglement of parts, stable yet explosive with possibilities. This is the way B<sup>3</sup> operated. Also one needs good Vitamin B<sub>3</sub> to promote energy, circulation, mood, radiant skin and digestion. I recommend the B<sub>3</sub> balm now that B<sup>3</sup> is unavailable.

### CIRCULATION

The B<sup>3</sup> space was a labyrinth of small white chambers connected by portals that funneled the echo sounds of lyrical voices and the hum of projectors. There was a small balcony that offered a vantage point for romance with the street and to catch a cool breeze. I did a screening of short works to an attentive audience packed into one of the rooms. Most of the works were made with found footage... found or borrowed or appropriated... showing my predilection for anonymous bits of cinematic scraps whose value and authorship had long been forgotten. This was in direct contrast to Keith's screening the night before with his recent videos that crunched down to one minute psychedelic pin wheels a variety of significant films from the cinematic canon. I low, he high. We have both digested the respectful insights we received at our shows, and I admit I had never quite parsed that distinction between our working methods until B<sup>3</sup>.



*yann's sneakers\_2*

## APPROPRIATION

Ж wrote me an email some time after my visit:

“I’m passing just to say hi and also because of a funny coincidence. A friend of mine which works with found footage came to Recife and showed me his last work. I was surprised to see fragments from your film from Beirut. Fragments of fragments, cinema is really infinite”.

And my response:

“I think it’s an odd use of the footage from Beirut but in the right spirit of free use. I bet he was shocked that you knew the ‘origin’ of the material – that there is some historical trace to footage he considered anonymous. In some ways that changes his video’s impact – makes the artist a more naive subject if you know what I mean – not as in control of the material as he might think he is...”.

But I don’t own that particular footage anymore than he and in some way it’s a badge of honor to have the footage recycled yet another time.



## DEFAMILIARIZATION

I had never ready considered the cashew in any deeper way than the nut you buy at the grocery store. The kidney shaped nut grows at the end of the cashew “apple” with a fruiting cycle mysterious to me but not to the colonizers who exported the nut as early as 1550. In addition to the cashew, the language and the landscape, everything was new in Recife. I also felt a curious defamiliarization as a member of the audience for Keith’s lecture on The Situationist International which he confidently delivered in Portuguese.



*Peggy's sneakers\_1*

# Questions

eRikm

B<sup>3</sup>: Ton travail s'inscrit dans le champ de l'expérimentation musicale qui s'articule selon deux tendances principales, l'une autour de l'improvisation sonore et l'autre privilégiant les relations entre son et image. Qu'en est il aujourd'hui de ces deux pratiques ? Sont-elles toujours présentes dans ton univers créatif ?

eRikm: Depuis 2010, la situation politique et sociale en Europe et dans le monde s'étant dégradé, j'ai dû faire des choix. Être un artiste pluridisciplinaire français vivant en France n'est pas une position très confortable au regard des diverses autorités corporatistes. Je ne développerai pas cette problématique à travers ce texte mais, après la crise des *subprimes*, la poursuite de mes recherches dans les différents domaines artistiques est devenue de moins en moins concevable. Étant à des années lumière des problématiques lobbyistes liées à l'art contemporain, après la chute, le paradigme plus ou moins stable dans lequel j'étais, s'est insidieusement dérobé.

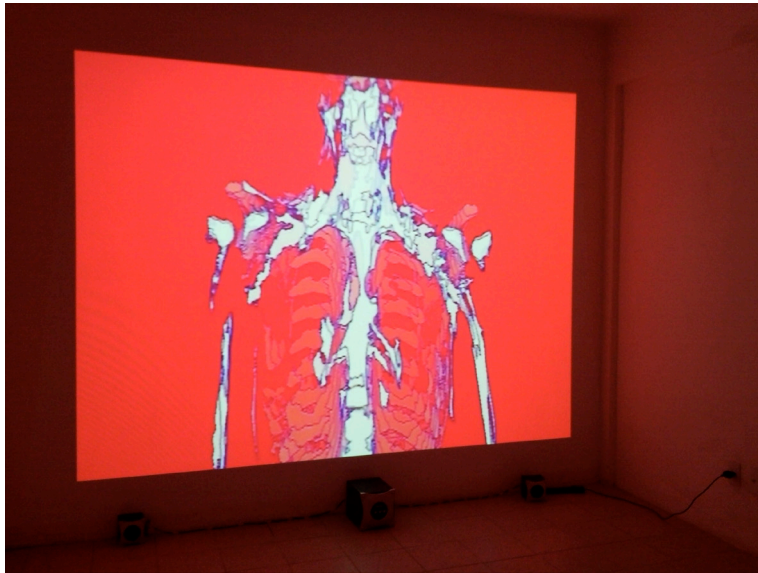
Mon travail visuel n'a pratiquement jamais été exposé dans des galeries liées au marché de l'art, mais davantage présenté dans des lieux alternatifs ou lors de festivals de musique. Ma recherche visuelle étant contrainte, elle s'est naturellement orientée vers des formes et des matériaux plus modestes en termes de taille d'espace... Finalement, j'ai très peu exposé après 2012.

Mon rapport à l'image a évolué essentiellement en-dehors de ce que je pratiquais jusqu'à présent, à savoir l'image générative, informatique ou optique. Un travail d'encres<sup>1</sup> (une forme de calligraphie) issu de divers pratiques – le geste instrumental, le dessin, la  
1  
méditation – a fait son apparition dans ma vie depuis peu de <https://www.bisou-records.com/>

temps. Le travail sur la lumière a fait son retour par le biais du projet *Zome*<sup>2</sup>. *Zome* traite essentiellement de la question des flux à travers la performance et se nourrit d'images et de sons non fixés, non mémorisés.

<sup>2</sup> <http://zome.ubaa.net/> La pratique de l'improvisation libre est toujours très présente, en solo ou lors de rencontres. La composition instrumentale a pris une plus grande place depuis 2016 (Les Percussions de Strasbourg, Ensemble Phoenix Basel, HANATSUmiroir...).

Quelques créations radiophoniques ont également striés mes temps de création, *Nitassinan* avec Natacha Muslera ou *Le son de la guerre* de François Martig.



B<sup>3</sup>: Le cinéma a tenu une place importante dans ta production plastique, si l'on songe à *Lux Payllettes*, *Simulacre Set*, ou *va@uum*, est ce toujours le cas ?

eRikm: Je n'ai rien fait dans ce sens ces dernières années, mais je vais retravailler avec le cinéaste expérimental Etienne Caire. Par le passé, nous avons collaboré au sein des projets *LLOG* et *LEVOX*. Cette nouvelle forme « *ReVoLux* » est un projet basé sur la pratique de *found-footage*<sup>3</sup> d'après des fragments cinématographiques du XXème siècle.

<sup>3</sup> Signifiant "enregistrement trouvé", c'est un terme anglais qui désigne la récupération de métrages de pellicules.

B<sup>3</sup>: La maîtrise des instruments s'accompagne d'un questionnement sur les outils et programmes informatiques et t'ont permis de générer de nombreux travaux. Comment associes-tu cette exploration avec tes pratiques d'improvisation *live* ?

eRikm: C'est central, essentiel.

Depuis 2014, j'utilise deux dispositifs développés en étroite collaboration avec le CNCM-gmem, *Idiosyncrasie* et *Blank memory*. Ils sont constitués d'une tablette tactile et d'un laptop. Le premier a été pensé comme une version augmentée du dispositif instrumental 3Kpad ∞ système, que j'ai agencé en 2000.

*Idiosyncrasie* a la caractéristique de se nourrir de sources sonores issues du réel, en temps réel, au travers des flux disponibles sur Internet. La majorité des sources sonores sont libres d'accès via une plateforme en ligne soundmap, développée dans le cadre de recherches à Locus Sonus<sup>4</sup>, laboratoire en arts audio à Aix-en-Provence, France.

<sup>4</sup> [locusonus.org/soundmap/051/](http://locusonus.org/soundmap/051/)

A la base, ma pratique de la musique concrète élabore des matériaux sonores fixés sur différents supports (bande magnétique, vinyle, cd, fichier...). Le réemploi de ces matériaux sonores sont poussés jusqu'à l'entropie. Ce procédé est une volonté d'utiliser le support jusqu'à son paroxysme.

Mon rapport à l'aléatoire puise son origine dans la remise en cause de mes modes de compositions et de jeu instrumental. Comment sortir



d'une colonisation de l'esprit, inhérente à la socio-culture, en vue de pouvoir s'aérer de ses " propres " schémas de pensée ? Par exemple, lancer une tête de lecture au hasard d'une surface d'un vinyle au risque d'un hors champ. Ce geste intègre volontairement l'accident où l'agencement de ces sources sonores se fait intuitivement, dans l'instant.

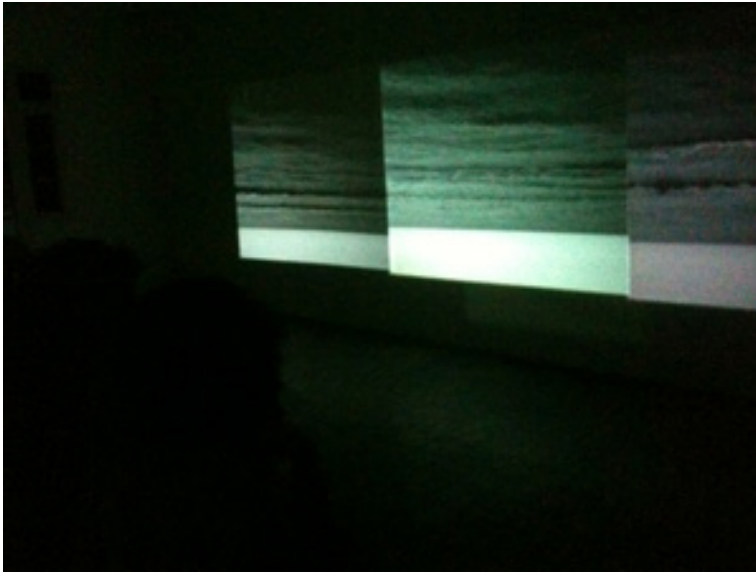
En 2005 l'ébauche d'une post musique concrète s'impose dans mes recherches. La question des flux en opposition aux sons fixés m'occupe depuis cette période.

Dans le contexte de *Flow*, les sons mémorisés demeurent minoritaires voire inexistants. J'utilise ces sources sonores ainsi que les flux, de manière aléatoire.

Ici, s'exerce une rupture avec les fondements de la musique concrète. Nous ne parlons plus d'échantillon ou de son mémorisé comme postulat de départ, mais de flux ouvert (c'est-à-dire " accessible à tous "). Cet agencement de matières sonores en temps réel combine l'ici et le

maintenant avec l'ailleurs, les lointains, au-delà et en deçà des horizons. Une cartographie fictionnelle se déploie au gré des flux ouverts, combinant des scènes de rue à Bruxelles et Calcutta, ou encore les sons d'une forêt côtière du Pacifique sud au Costa Rica.

Le processus de création inclut également un dispositif électromagnétique et lumineux à base de LEDS. Les sources sonores sont générées par les variations de tension électrique de ces lampes. Ces alternances souvent rythmiques sont intégrées aux données sonores issues du web et créent pour l'auditeur une géographie sensorielle le temps de la performance. Chaque source, ayant des régimes différents, est susceptible d'être combinée, transformée.





Je questionne depuis de nombreuses années, par le biais de mon travail visuel et sonore, la question du politique à travers la compression du temps et des données. Ce concept critique de compression est intrinsèquement lié à l'accélération de mes gestes physiques, sur et avec les outils technologiques (vecteurs d'affects). L'une des résultantes est l'agencement d'une forme native d'éléments sonores accidentels et non idiomatiques.

Ce concept s'avère connexe à la problématique des flux et des données numériques gérés par des *algotradings*, d'après des modèles mathématiques quantiques ayant un impact sur l'économie réelle.

*Flow* compose à partir de données continues, imprévisibles et inconnues,

bruts, et a priori dépourvues de narration linéaire. Cet acte se situe à l'antipode des enjeux politiques des réseaux d'aujourd'hui (réseaux devenus principalement socio-marketing).

Par philosophie, la mécanique de *Flow* s'alimente uniquement de données natives, et d'aucuns ou de peu d'enregistrements, d'aucunes copies et d'aucuns services de diffusion. Les données sonores originales sont inscrites dans une volonté de partager par pure gratuité, via un médium, un espace commun ou un remarquable atemporel<sup>5</sup>.

L'utilisation de telles données volatiles dans leur détournement n'est qu'un engagement politique et poétique. Le processus crée la forme dans un contexte où la forme n'est pas un but en soi.

5  
Paragraphe issu du projet *Zome*.  
Références : Marcel Duchamp,  
*Erratum musical* (1913) pour trois  
voix, John Cage, *Variations VII*,  
New York (1966).

B<sup>3</sup>: Quels sont les champs d'investigations avec lesquels tu te sens le plus à l'aise aujourd'hui, et sont-ils induits par les collaborations avec d'autres musiciens, plasticiens ?

eRikm: Il m'est difficile de répondre en septembre 2020 à ce type de question. Nous pouvons tous constater dans le cas de la crise sanitaire actuelle que nous sommes majoritairement tributaires de systèmes politiques obsolètes. Les oligarchies qui exploitent ce nouveau choc sont une des résultantes de ce système autophage. Si nous le transposons au cinéma, il s'agirait d'une version virale d'un *UIQ* de Félix Guattari.

A contre-cœur, je travaille essentiellement seul depuis pas mal de temps. Les conditions économiques ont réduit considérablement la multiplicité des projets envisageables à plusieurs ou en collectif. Les formes plurielles sont compliquées à concevoir car elles sont encore plus corrélées à la question des coûts et de leurs rentabilités. La rationalisation globale nuit en profondeur au bien commun et se métastase dans tous les domaines du vivant.

Cet énième ébranlement de 2008 a permis de réduire une nouvelle fois le champ des libertés. Actuellement nous vivons tous une nouvelle phase d'aliénation. Réductions des liens, de l'espace, d'une quelconque





opposition. Le tout étant géré au travers d'un leurre sécuritaire.

J'ai initié depuis quelques années des rencontres avec divers musiciens, artistes ou développeurs issus d'autres esthétiques ou problématiques de recherche que la mienne. Mais pour les raisons évoquées en amont, cela a toujours été sous une forme réduite. Ces choix sont issus en partie de mon interrogation sur les divers replis communautaires voire identitaire lié à une esthétique ou une pratique.

Les difficultés que rencontrent l'ensemble des sociétés corrélées aux diverses crises économiques, sanitaires ou migratoires ... créent des formes de conservatisme dans des domaines qui sont censés en être affranchis. Ces paramètres sont pris en compte à travers mes projets. Mais fondamentalement j'ai la chance de pouvoir passer beaucoup de temps dehors, souvent hors des villes. Une grande partie des matériaux sonores (phonographies) que j'utilise sont issus du dehors, du bush. De ce que de Philippe Descola<sup>6</sup> ne nomme plus " nature ".

<sup>6</sup> Anthropologue français auteur de "Par-delà nature et culture" (2005)

<sup>7</sup> La phonographie est une pratique musicale contemporaine héritière de la musique concrète, voulue comme la " version sonore de la photographie ".

<sup>8</sup> La musique concrète – en tant qu'art acousmatique – est un genre musical permis par les techniques électroacoustiques .

Ces phonographies<sup>7</sup> (*field recording*) issues du réel sont manipulées telles quelles à l'occasion de compositions acousmatiques<sup>8</sup> ou transposées à des instrumentistes dans le cadre de créations partiellement biomimétiques.

Mes collaborations actuelles sont minimes et plutôt dans le champ du son et de la musique.

B3: Quels projets sont envisageables alors que les concerts publics semblent plus difficiles à envisager ces temps-ci ?

eRikm: Dans un contexte plus global cette question est abyssale. Les contingences liées à mon activité m'ont fait chevaucher au grand galop la flèche du temps.

Mes déplacements ont été considérablement réduits la décennie précédente, mais ce n'est pas satisfaisant. L'activité humaine quelle qu'elle fût a toujours eu une incidence sur l'environnement. Au-delà de la problématique sanitaire actuelle, les questions liées à l'environnement

sont fondamentales. Ces interrogations influencent mon mode de vie et de production actuel. Dans le paradigme de ma propre production de l'art, la problématique me semble plus négociable, contrairement à mon modèle économique lié à la musique, pour lequel j'ai un sentiment océanique incommensurable.

Cette nouvelle décennie ressemble à un ciel peint par Géricault ou par Henry Darger. Sur notre radeau de fortune, nous avons bu la tasse au printemps dernier. Présentement je suis contraint d'apprendre bâillonné, des jongleries à quatre balles.

# A ancestral idade: cozinha e arte contemporânea

Ricardo Ruiz

Como parte da programação cultural do Estado de Pernambuco para a Semana da Consciência Negra, o Museu de Arte Contemporânea de Olinda hospedou o evento conhecido como *Cozinha: consciência negra das artes na contemporaneidade*, organizado pela 3ecologias.net, com apoio da Fundarpe, e curadoria de Mãe Beth de Oxum, Edson Barrus e Ricardo Ruiz: interlocutor que aqui vos escreve. O evento trazia em seu cerne a ocupação do museu como convívio entre artistas e público, contemporâneos em seu tempo e em sua ação no universo estético, político e social. Buscava atrelar atuações supostamente distintas sob uma mesma lona: batuqueiros, capoeiristas, cientistas, tecnólogos, músicos, bailarinos, artistas plásticos e visuais. As ações, discussões e apresentações do evento tinham como fio condutor o milenar ato de cozinhar – inegável arte tão atrelada com a cultura de matriz africana e sua miscigenação na diáspora brasileira. Esse texto é uma breve reflexão sobre o festival e suas relações no campo da arte, da política e dos afetos.

## *Occupy Wall Street* – Ocupe seu quintal

*Occupy Wall Street* (Ocupe Wall Street), ou OWS, é um movimento de protesto contra a desigualdade econômica e social, a ganância, a corrupção e a indevida influência das empresas – sobretudo do setor financeiro – no governo dos Estados Unidos. Foi iniciado em 17 de setembro de 2011, no Zuccotti Park, distrito financeiro de Manhattan, em Nova York. Esses protestos foram convocadas pela revista canadense de arte e culture jamming *Adbusters*, inspirando-se nos movimentos árabes pela democracia, especialmente nos protestos na Praça Tahrir,

no Cairo, que resultaram na Revolução Egípcia de 2011<sup>1</sup>. Concomitante com Nova York, a ocupação também se deu na cidade de Londres, capital do Reino Unido<sup>2</sup>. Posteriormente, surgiram outros movimentos Occupy por todo o mundo, reunindo no total mais de 200 mil pessoas pelo planeta em manifestações de longa duração em diversos centros econômicos e pela internet – onde teve o suporte do grupo ciberativista *Anonymous*.

No *site* [occupywallst.org](http://occupywallst.org), o OWS é descrito como um movimento de resistência, sem liderança:

“com pessoas de muitas cores, gêneros e opiniões políticas. A única coisa que todos temos em comum é que nós somos os 99% que não vão mais tolerar a ganância e a corrupção de 1%. Estamos usando a tática revolucionária da Primavera Árabe para alcançar nossos fins e encorajar o uso da não violência para maximizar a segurança de todos os participantes. Este movimento dá poder a pessoas reais para criar uma mudança real, de baixo para cima. Queremos ver uma assembleia em todo quintal, toda esquina, porque nós não precisamos de Wall Street e não precisamos de políticos para construir uma sociedade melhor”.

O termo ocupação também é amplamente usado no campo artístico, em eventos que tentam provocar um contexto criativo em que a união de iniciativas possa não somente impactar culturalmente, mas que ao mesmo tempo permita a reflexão sobre os seus meios de produção e as linguagens neles adotadas. A ideia de um convívio coletivo entre artistas e público durante ocupações – sendo essas ações artísticas de ocupações, bem como ações artísticas *em* ocupações ou, ainda, “ocupações como obras de arte em si” – também alcança uma boa gama de festivais, convívios, seminários e oficinas.<sup>3</sup> Até mesmo a Funarte – Fundação Nacional para as Artes – possui editais públicos dedicados à ocupação de seus equipamentos culturais.

1 <http://www.ibtimes.com/occupy-wall-street-turn-manhattan-tahrir-square-647819>

2 <http://www.guardian.co.uk/world/2011/oct/25/egyptian-protesters-occupy-wall-street?newsfeed=true>

3 Vale conferir a série de conferências em arte, mídia e política conhecidas como submidalogias (submidialogia2.midiatatica.info), ações como *Arte de Portas Abertas* no Rio de Janeiro, ou as ações promovidas pelo laboratório rural nuven.tk com apoio da Vivo Arte Mov.

## Culinária como roteiro

No site do evento aqui analisado, salienta-se a citação da Michel de Certeau:

“Os hábitos alimentares constituem um domínio em que a tradição e a inovação têm a mesma importância, em que o presente e o passado se entrelaçam para satisfazer a necessidade do momento, trazer a alegria de um instante e convir às circunstâncias”.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> CERTEAU, Michel de. A invenção do Cotidiano, Tomo 2: Morar, cozinhar. São Paulo: Editora Vozes, 1996.

Além, no texto de apresentação o festival define-se como um “Laboratório de vivências em arte contemporânea, tecnologias e culturas livres. Espaço para a memória múltipla, a inteligência programadora, a receptividade sensorial. A engenhosidade que cria artificios, a capacidade inventiva da mini estratégia. O improviso. A inteligência do bem comum. A arte de cozinhar para todos. De todas as crenças, raças e amores”.

Michel de Certeau, na sua clássica análise dos bairros do centro histórico de Paris para o Ministério da Cultura Francês, mostrou que a culinária do cotidiano e as táticas desenvolvidas por suas cozinheiras são um patrimônio parisiense, tão rico quanto as edificações do século XVI. Tão envolventes quanto suas comidas – ato de amor e de expressão – eram os afetos e os efeitos da cartografia transitada por essas mulheres pela cidade em busca do melhor desconto, do melhor ingrediente. Associando-os ao ato de escrever e, como consequência, construindo uma linguagem própria, acreditava que era nesses atos simples – o que ele definia como as “*Artes de fazer*”: morar, cozinhar, transitar – que o ser humano se tornava capaz de criar subjetividades, potencializar sua existência e, o mais importante, reorganizar a ordem estabelecida por meio de seus próprios hábitos. Os verdadeiros movimentos de rebeldia estavam no dia a dia.





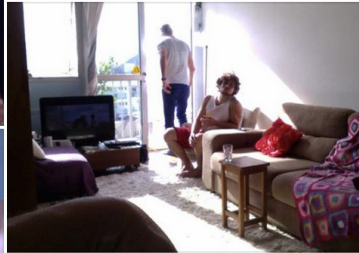
**Luiza Helena Guimarães**

20 de novembro de 2012



Rés Do Chão On-live >>> Invertendo Açúcares 2

Álbum sem título (11 fotos)



Descurtir · Comentar · Compartilhar



O GIA – Grupo de Interferência Ambiental – é um coletivo de arte contemporânea que há dezesseis anos atua no mundo todo a partir de seu Quartel General em Salvador, Bahia. Dentre suas inventivas ações performáticas no espaço público, salientamos os piqueniques sob viadutos e a intervenção *Gia cozinha pra você*, em que ocupam museus e centros culturais com saborosas obras de arte. Em seu catálogo, expressam:

“Aleatoriedade, humor e reflexões a respeito da vida cotidiana e suas singularidades: talvez esses sejam pontos chaves do GIA, coletivo artístico que foge a qualquer tentativa de definição. O grupo é formado por artistas [...] que têm em comum, além da amizade, uma admiração pelas linguagens artísticas contemporâneas e sua pluralidade, mais especificamente àquelas relacionadas à arte e ao espaço público. Pode-se dizer que as práticas do GIA beberam na fonte da arte conceitual, em que o estatuto da obra de arte é negado, em favor do processo e, muitas vezes, da ação efêmera, buscando uma reconfiguração da relação entre o artista e o público. Um dos principais objetivos do grupo é a utilização de meios que possibilitem atingir uma margem cada vez maior de pessoas, tomando de assalto o espaço público. Assim, as ações do GIA procuram interrogar as condições em que os indivíduos atuam com os elementos do seu entorno, produzindo, assim, significados sociais. E esses significados, são também, processuais, pois, segundo John Cage, “o mundo, na realidade, não é um objeto, é um processo”. O GIA, portanto, está disposto a questionar as convenções sociais sempre que possível, através de práticas concretas infiltradas em pequenas transgressões. A estética GIA, baseada na simplicidade e ao mesmo tempo irônica, procura mostrar, portanto, que a arte está indissolivelmente ligada à vida”.

É comum também, em sociedades tidas como arcaicas, a valorização dos hábitos alimentares ao nível ritualístico. Os povos de matriz africana não fogem à regra. No Brasil, é secular a tradição da culinária negra na organização social e religiosa do país, ao ponto de o acarajé ser considerado Patrimônio Imaterial. O cozinhar, bem como o ato de pre-



parar e comer o alimento coletivamente, é um ritual que nos aproxima de nossos ancestrais e da natureza que nos cerca. É por meio desse ato que nos reconhecemos no que comemos e refletimos sobre a coexistência entre homens, plantas, animais e forças da natureza num universo cósmico que lida com os sentidos da visão, do faro, do tato, do paladar e que proporciona o afeto mais compartilhado do planeta: o saciar da fome.

### **Olinda: ocupação e resistência cultural**

Portugal e suas colônias estavam debaixo do domínio espanhol desde que Filipe II conquistara a coroa portuguesa em 1580. Somente sessenta anos depois, em 1640, Portugal se livraria de Castela e constituiria de novo um reino independente sob o governo de D. João IV. Mas o momento histórico que aqui nos interessa se desenvolveu inteiramente no contexto do Brasil ibérico.

Olinda, a capital da capitania de Pernambuco, foi conquistada pelos holandeses em fevereiro de 1630. A composição das tropas invasoras incorporava holandeses, frísios, valões, franceses, poloneses, alemães, ingleses e outros. Envolvidos na guerra contra Madri, todos se alegraram quando os “espanhóis” abandonaram as cercanias da cidade. Mesmo abonados pelo valor comercial da cana-de-açúcar brasileira e com a posição privilegiada da costa pernambucana para outras invasões no continente, essa luta dos demais reinados da Europa contra a Espanha tinha implicações profundamente religiosas. A nova ordem neerlandesa estipulava que todos os padres jesuítas e outros religiosos teriam de abandonar o país, porém afirmava a “liberdade de consciência, tanto para os cristãos como para os judeus, desde que prestassem juramento de lealdade..., assegurando-lhes que (a Holanda) não molestaria ou investigaria as suas consciências, mas que a Religião Reformada seria publicamente pregada nos templos...”

Em 1645, comandados pelo contrabandista mameluco alagoano de nome Calabar, mais de 120 mil insurretos mazombos, índios nativos e escravos negros começaram um movimento de expulsão dos holandeses



## Rés Do Chão On-live

22 de novembro de 2012

**Cozinha :: 4a\_feira, 21 nov 2012** (86 fotos)

Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco\_MAC\_Olinda



Curtir · Comentar · Parar notificações · Promover ·  
Compartilhar

10 1 1 compartilhamento

européus das terras da costa pernambucana. Os rebeldes tupiniquins fizeram os exércitos holandeses recuar das casas-fortes do Cabo de Santo Agostinho, Pontal de Nazaré, Sirinhaém, Rio Formoso, Porto Calvo e Forte Maurício, sendo sucessivamente derrotados. Por fim, Olinda foi recuperada pelos rebeldes. Em 1646, na famosa Batalha de Tejucupapo, mulheres camponesas armadas de utensílios agrícolas e armas leves expulsaram os invasores holandeses, humilhando-os definitivamente e instaurando os ancestrais da atual população da cidade. Posteriormente, o mesmo Calabar se associou aos holandeses contra os portugueses, conduzindo a capitania do Pernambuco para a independência social de ambos os países europeus.

A história afirma que a Insurreição Pernambucana foi um marco importante para o Brasil, tanto militarmente, com a consolidação das táticas de guerrilha e emboscada, quanto sócio-politicamente, com o aumento da miscigenação entre as três *raças* (negro africano, branco europeu e índio nativo) e o começo de um sentimento de nacionalidade. Além de seu passado revolucionário, Olinda é um dos mais importantes centros culturais do Brasil. Foi declarada, em 1982, Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura e, em 2005, foi eleita a primeira Capital Brasileira da Cultura. A resistência política de negros, indígenas e mestiços propiciou uma riqueza nas artes e expressões na cidade intrinsecamente ligadas às culturas dos povos que a habitaram: cocos, caboclinhos, frevos, sambas, maracatus, afoxés, esculturas, bonecos. Dessa forma, poderíamos até nos perder aqui em uma reflexão sobre as relações que se deram entre a resistência política e sua consequente efervescência cultural...

### O Museu de Arte Contemporânea de Olinda

No folheto de apresentação do Museu, em texto de Célia Labanca, identificada como “Chefe do Museu de Arte Contemporânea” (sic), é exposto que sua sede, tombada como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foi construída para abrigar o Aljube da Diocese de Olinda e Recife – tendo sido a única prisão eclesiástica do Brasil.

Foi usada para o recolhimento de homens e mulheres que fossem *pretos, mulatos ou feitiçeiros* acusados de delito contra a Religião Católica Apostólica Romana. Após o período da Inquisição (1870) até 1950, o edifício continuou como cárcere, dessa vez como Cadeia Pública da Cidade de Olinda.

## A ocupação dos jardins pela cozinha

Com base no que foi exposto, vamos à análise do evento em si: a ocupação, realizada entre os dias 20 e 24 de novembro de 2012, contou em sua programação com radio livre, robótica oficinas de capoeira e ritmos, que propiciaram os mestres Quinho Caetés e Pombo Roxo nos tambores, Melque na Capoeira Angola e a transmissão da Rádio Amnésia em FM e os experimentos em eletrônica do coletivo RobôLivre. No campo expositivo, a mostra trazia obras dos artistas Thelmo Cristovam, Heleno Neves, Jacira Lucena, Pamella Araújo, Edson Barrus. Contou com apresentações musicais do Coco de Umbigada, Zeca do Rolete e do Afoxé Ara Won Ufu Ufu; leitura de poesias com Miró; mostra de vídeos de Yann Beauvais; debates entre artistas e gestores públicos e palestra sobre gênero e maracatu com Selma Albernaz, doutora em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco; lançamento e distribuição de publicação do observatório de mídia e religiosidade Ojuran. Teve a presença de diversos artistas do Recife e de Olinda como participantes, discutindo sobre os mais diversos temas. Caldeiradas de munguzá, pipoca e maniçoba, preparados por Mãe Beth de Oxum e Arthur Leandro – artista e Táta Kisikar’Ngomba vindo de Belém do Pará –, temperavam as discussões, do descascar do coco ao saborear do alimento. Frutas e instrumentos musicais, emaranhados equipamentos de eletrônica, antiguidades e pessoas decoravam o ambiente de cores e sabores. Telepresencialmente, via internet, centenas de pessoas viam, curtiam e compartilhavam atualizações diárias das fotos e breves relatos do evento.<sup>5</sup>

5

:: Junto com ::

Mestre Pombo Roxo, Dona Glorinha, Luciano Bonequeiro Mãe Lúcia de Oyá, Mãe Beth de Oxum, Coco de Umbigada do Guadalupe, Thelmo Cristovam, Mestre Quinho Caetés, Jeraman, Giuliano Obici, RobôLivre, Balé Obi, Afoxé Ara Won Ufu Ufu, Ronaldo Patrício, Fábio Calamy, Heleno Neves, Pamella Araújo, Nando Azevedo, Marcela Camelo, Lady Selma Albernaz, Chef Danilo Lopez, Capoeira Angola Braço de Maré, Yann Beauvais, Cecilia Cotrim, Tato Teixeira, Carmen Riquelme, Juliana Dorneles, Mariana Marcassa, Bruno Viera, Luiza Guimarães, Arthur Leandro, Vandir Gouvea, piknik, Cristina Fernand, Alexandre Pereira, Ilcio Lopes, José Carlos Lima, Marcelo Cucco, Giordani Maia, Ricardo Brasileiro, Jacira Lucena, Pedro Palhares, Coletivo Corposinalizante, Erica Maria, Edson Barrus, Ricardo Ruiz, Ronaldo Eli, Alexandre Sá, Camila Rocha, Ângela Freiberger, Rádio Amnésia.

:: Interação via web ::

Terreiro de Nagetu/Belém (Arthur Leandro), Rio de Janeiro (rés-do-chão-on-live, nuvem.tk, Aderbal Ahogun), São Paulo (piknik), Macapá (Grupo Urucum), Berlim (Giuliano Obici), Istambul (Camila Rocha), New York (Ângela Freiberger).

O folheto supracitado do Museu de Arte Contemporânea de Olinda salienta que atualmente os museus são compreendidos “(...) como instituições dinâmicas que trabalham com o poder da memória como instâncias relevantes para o desenvolvimento das funções educativa e formativa. Ainda como ferramentas adequadas para respeitarem a diversidade cultural e natural, construindo uma nova via de acesso ao futuro com mais justiça social, harmonia, solidariedade, liberdade, paz, dignidade e direitos humanos”. Acredito que aqui se deu a contribuição do festival Cozinha no auxílio para a instituição alcançar suas metas: contando com a visitação de diversos alunos da rede pública escolar, bem como da população circulante de Olinda, o evento fortificou a memória coletiva como meio para as funções da educação e da formação. Além disso, participou também como exímio exercício para o respeito das diversidades, buscando também, em suas práticas e reflexões, a justiça social e solidária, num ambiente harmonioso, de paz e de liberdade. A ocupação do museu também conta com uma força simbólica inquestionável: trazer para os jardins do cárcere racial e religioso as mais diversas formas da expressão da matriz africana, amalgamadas pelas artes tecnológicas da contemporaneidade – que dão força às margens sociais graças ao poder da comunicação *p2p*–, foi uma ação de restabelecer, mesmo que num pequeno espaço de tempo, os espaços públicos ao seu verdadeiro merecedor: o público, seja ele preto, pardo, índio, mameluco, caboclo. Pobre, rico, jovem ou idoso. Sem discriminação por causa de sua opção religiosa, científica e cultural e de sua orientação sexual. Afinal, onde come um, comem muitos.

Olinda, verão de 2012/2013



## Rés Do Chão On-live

23 de novembro de 2012

**Cozinha :: MAC\_Olinda, 5a-feira, 22 Novembro 2012** (92 fotos)  
Semana da Consciência Negra



[Curtir](#) · [Comentar](#) · [Parar notificações](#) · [Promover](#) · [Compartilhar](#)

11 1 2 compartilhamentos

Em tempo, comentário de yann beauvais:

“Cozinhar não é só um fazer para comer, viver, sobreviver. Cozinhar sempre convoca um tipo de organização rítmica, cozinhar é um *rapport* ao mundo que tem a ver com o dinamismo musical. Por isso que na vivência em Olinda foi importante a presença do fazer musical. Cozinhar como prática musical é compartilhar. Eu acho que no texto você esqueceu essa dimensão. Se a cozinha é ligada na arte contemporânea, é pela faculdade do compartilhamento. Como é um ato com uma temporalidade breve (mais o menos), para muitas pessoas não pode pertencer à arte. A performance do ato em público é a coisa que importa. O músico toca seu instrumento como o cozinheiro compartilha; o ato pode ser ritualístico, mas é não necessariamente religioso. Cozinhar nos jardins da prisão (museu) mostra que é possível apropriar-se simbolicamente desse lugar, transformar os espaços proibidos (no passado ou no presente) em agora pública. Esse deslocamento não é uma ocupação, é um desvio temporal, breve. A limitação temporal da ação gera a intensidade e a força do evento”.



# Ping Pong

VALIE EXPORT







































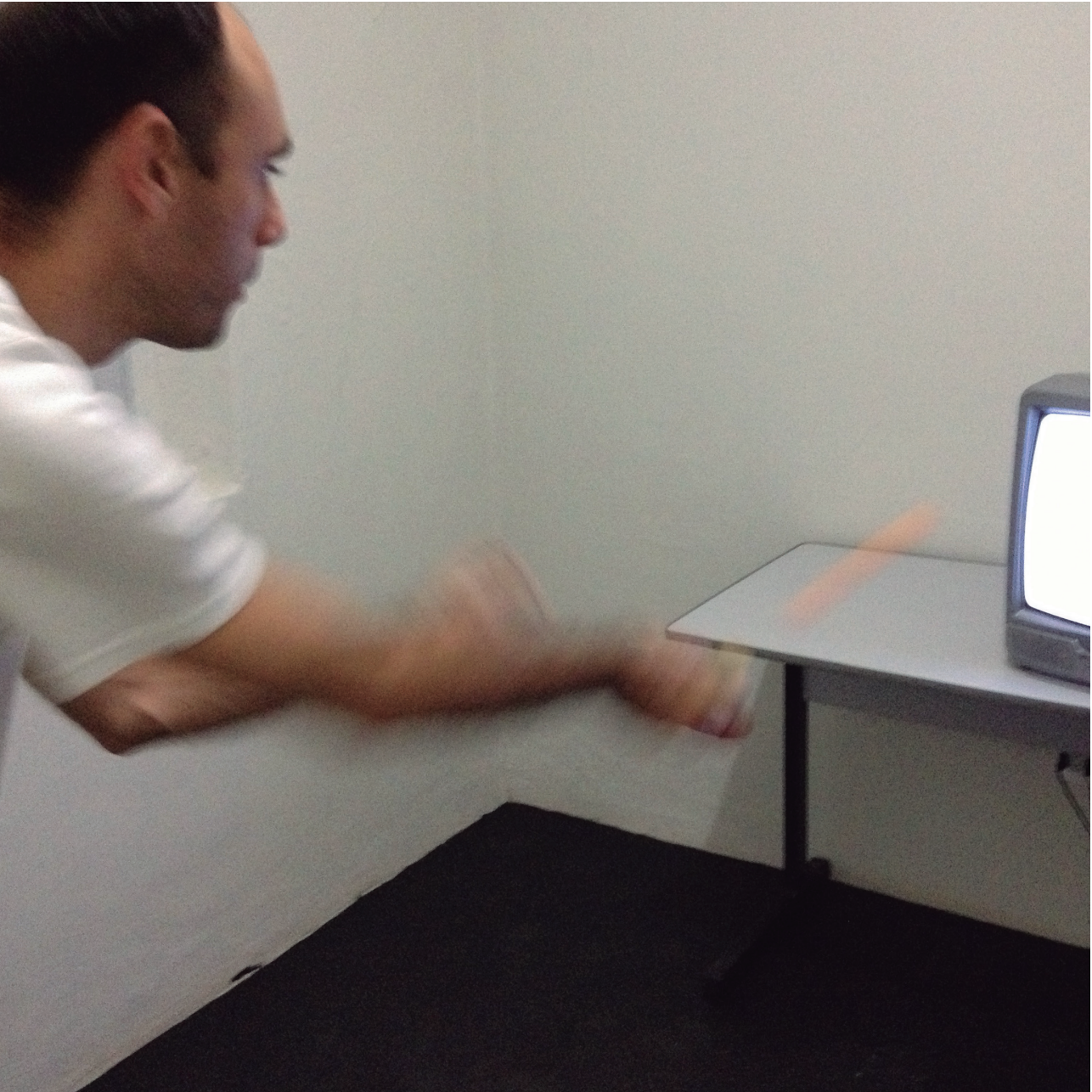




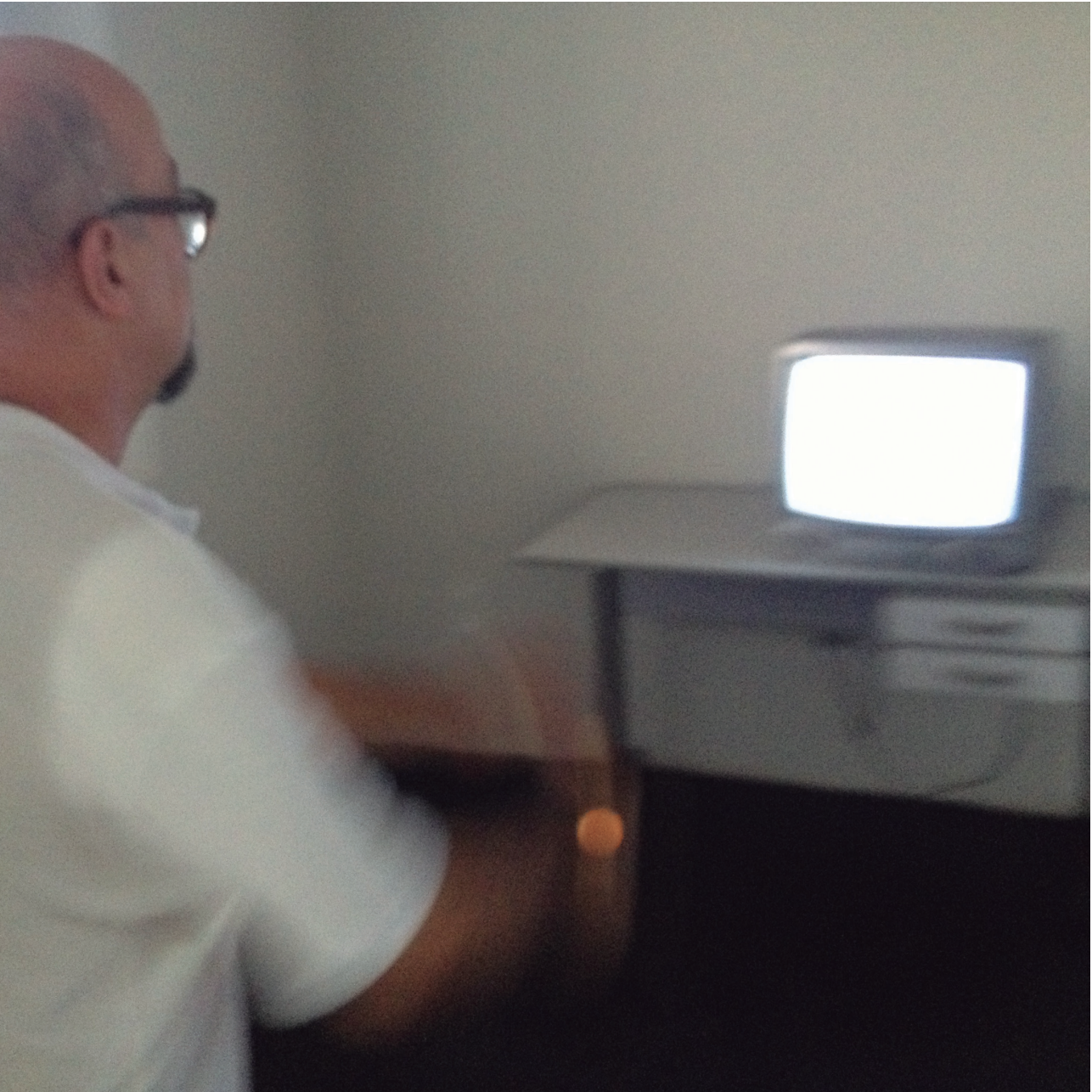






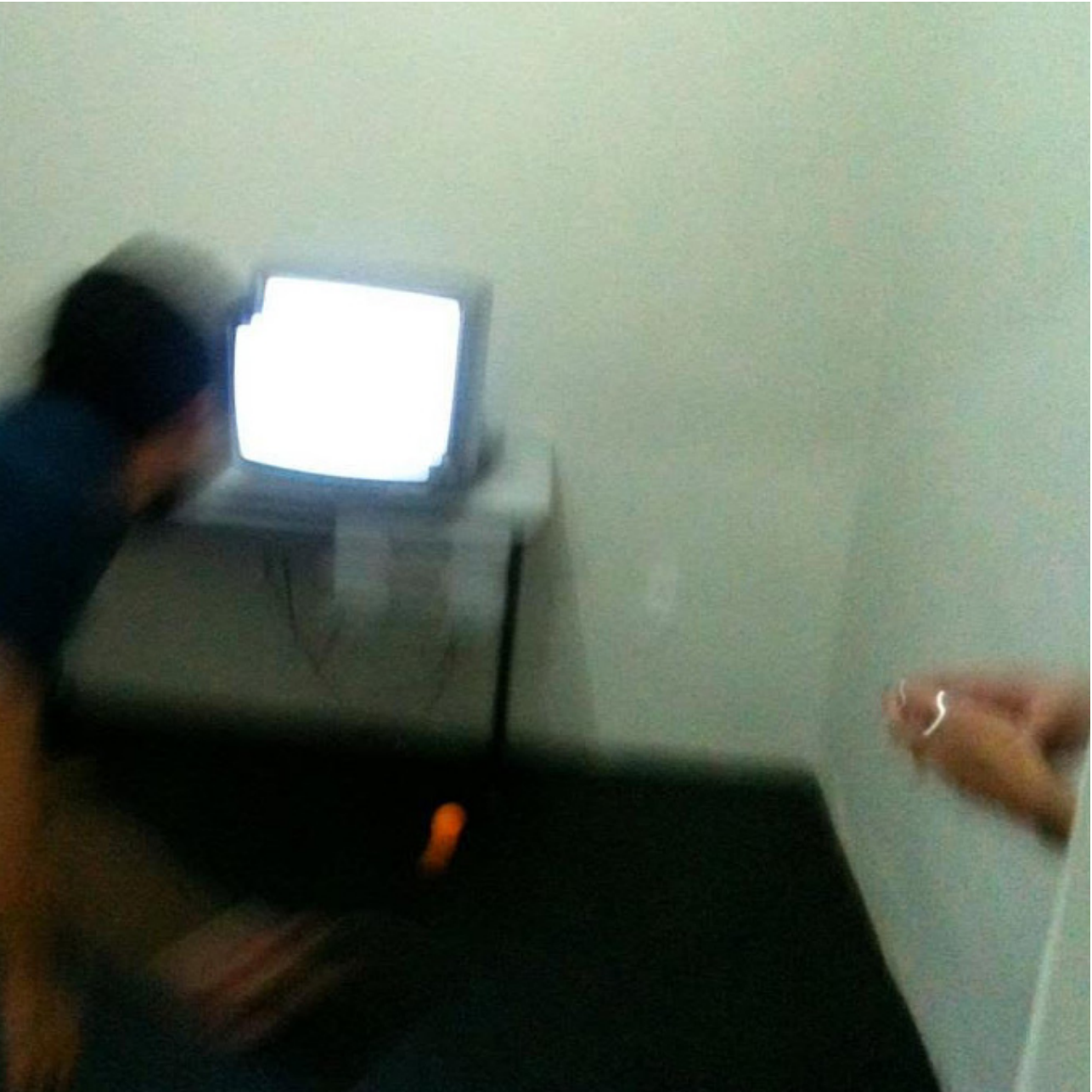




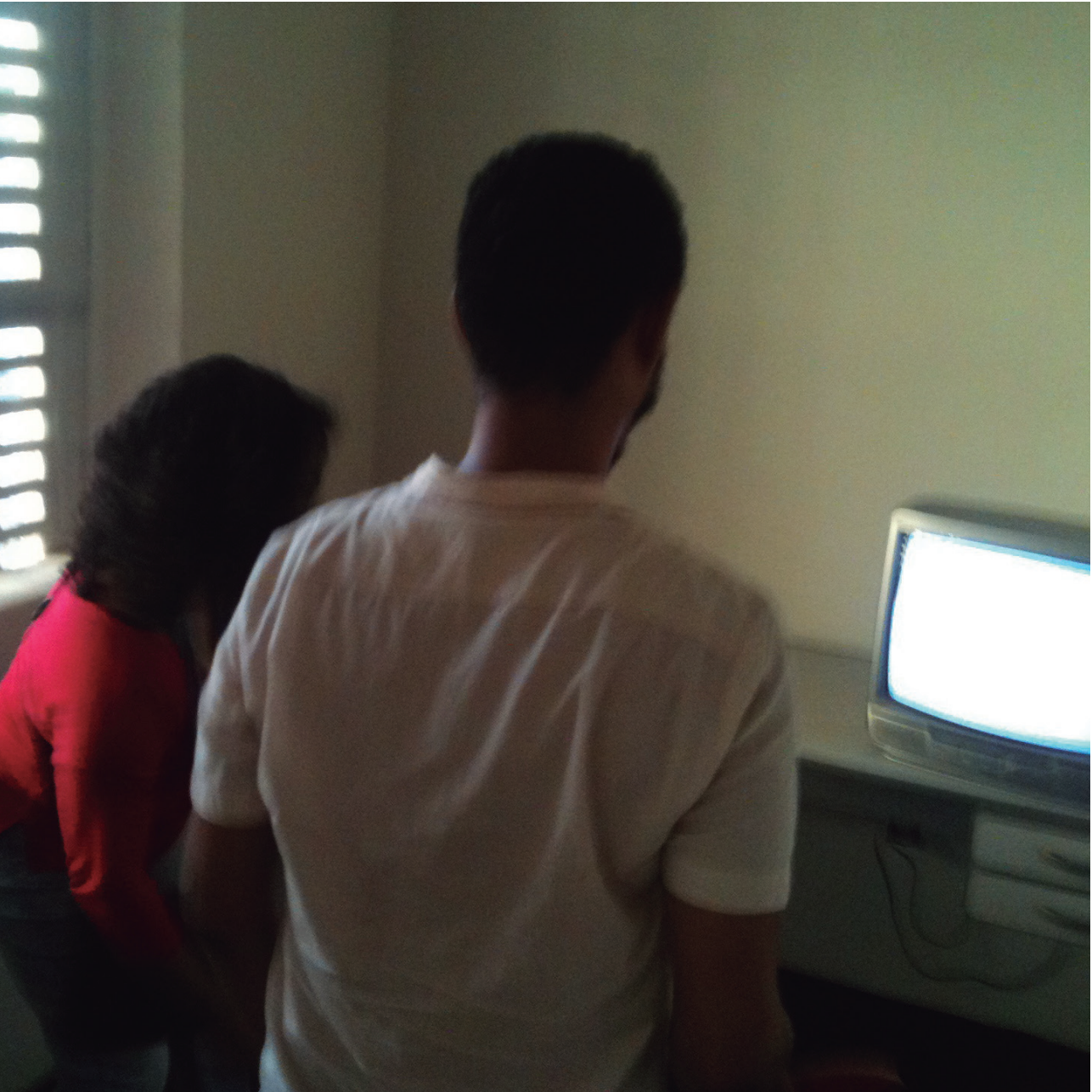




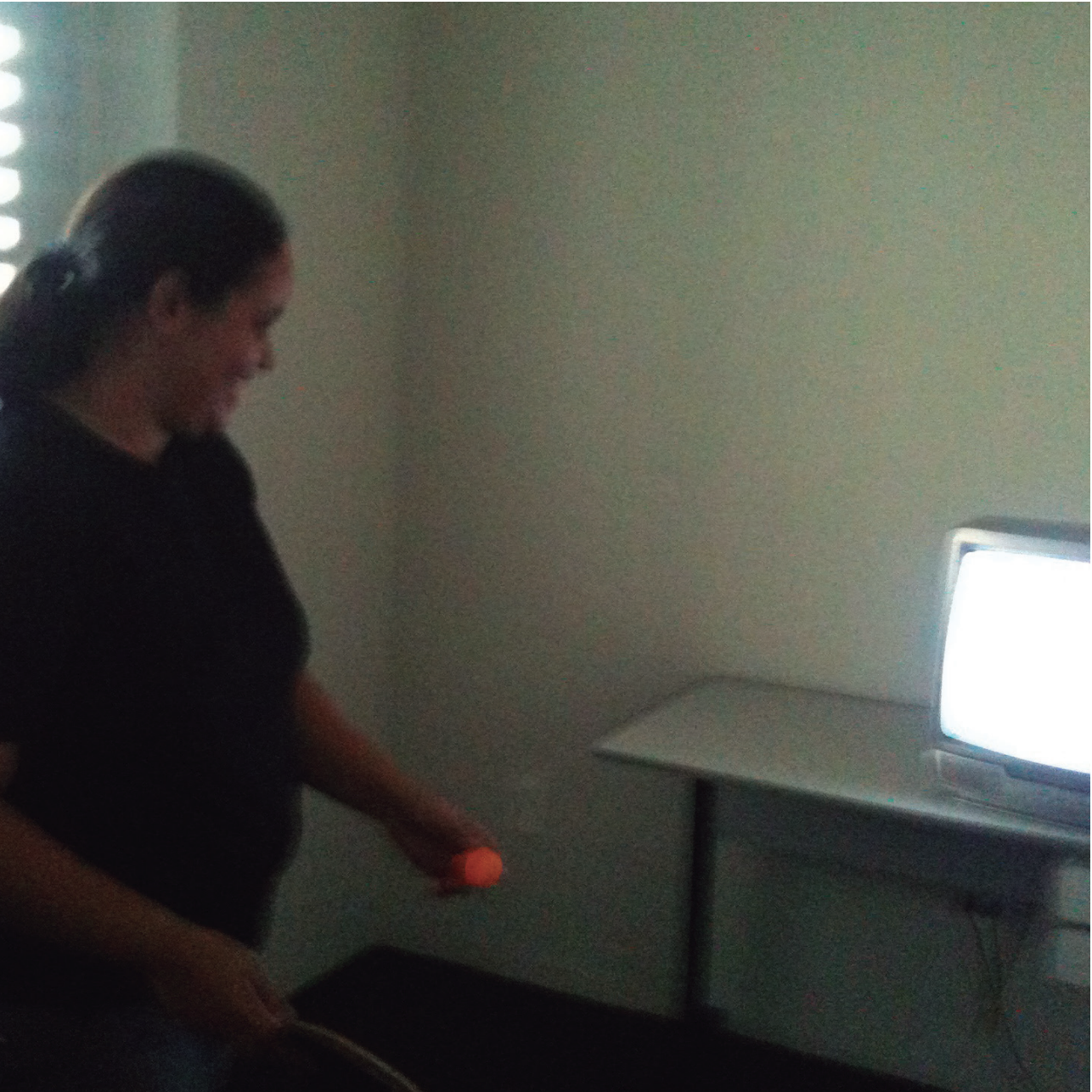






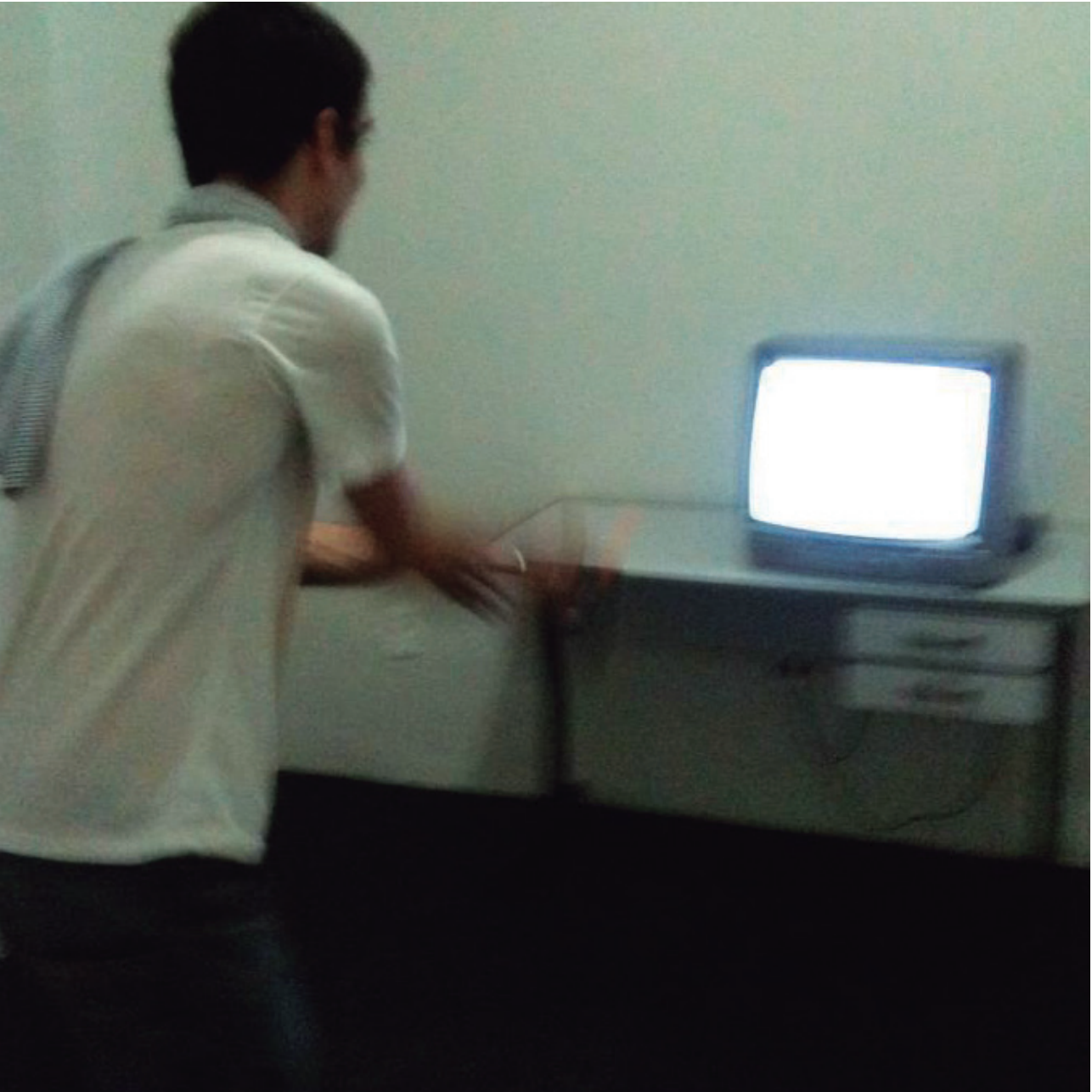
























Fotos: B³  
© Generali Foundation Collection, Vienna

# Todos os cavalos do rei e todos os homens do rei: uma Passagem do Noroeste para o cinema da Internacional Situacionista

Keith Sanborn



“Eu não sei o que você quer dizer com ‘glória’”, disse Alice.

Humpty Dumpty sorriu com desdém. “É claro que você não sabe – até eu lhe dizer. O que eu quero dizer é: ‘eis aí um argumento arrasador para você!’”

“Mas ‘glória’ não significa ‘um argumento arrasador’”, objetou Alice.

“Quando eu uso uma palavra”, disse Humpty Dumpty em tom desdenhoso, “ela significa exatamente o que eu quero que signifique – nem mais nem menos”.

“A questão”, disse Alice, “é saber se você consegue fazer com que as palavras signifiquem tantas coisas diferentes”.

“A questão é”, disse Humpty Dumpty, “saber quem é que manda – é só isso”.

## 1.

Se houvesse um caso em que “glória” pudesse significar “um argumento arrasador”, então esse deveria ser a Internacional Situacionista. Suas teorias e atividades estão, como eles próprios sugeriram, na cabeça

de todos. Durante a vida da organização, entre 1957 e 1972, a IS despertou hostilidade de quase todos os setores culturais e da vida política. No período após sua autodissolução, tornou-se uma medida global crítica para a segunda metade do século XX e além, inspirando não apenas condenações cada vez mais agressivas, mas também hagiografias imaturas e inevitáveis tentativas de recuperação pelo mundo da arte, mídia, políticos e academia – os mesmos setores que a Internacional Situacionista atacou com tanta veemência. Este choque entre a Internacional Situacionista – em seus ataques estratégicos ao poder hierárquico do Estado e da Mídia – e aqueles no poder – que tentavam adaptar essas mesmas estratégias de oposição a fim de manter seu monopólio do poder – servem para ilustrar o processo histórico e dialético do *détournement* e da recuperação que está no coração do projeto Situacionista.

Compreender – se não decodificar – o significado de *détournement* na teoria e na prática da Internacional Situacionista é a chave para entender sua situação histórica dentro do campo de possibilidades para produzir sentido, fazer história e fazer cinema.

## 2.

“Comece pelo começo” o Rei disse gravemente, “e continue até chegar ao fim: então pare.”

O Rei de Copas para Alice, em *Alice no País das Maravilhas*

Para definir *détournement*, o caminho mais óbvio pareceria ser as *Définitions* criadas pelos próprios Situacionistas para a primeira edição da *Internationale Situationiste* em 1958:

*détournement*

Empregado como abreviação da fórmula: *détournement* de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções atuais ou passadas

das artes em uma construção superior do *milieu*. Nesse sentido não pode haver pintura ou música situacionista, mas apenas um uso situacionista desses meios. Em um sentido mais primitivo, o *détournement* no interior de esferas culturais antigas é um método de propaganda, que testemunha o desgaste e a perda de importância dessas esferas.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>  
*détournement*

*S'emploie par abréviation de la formule: détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères.*

<sup>2</sup>  
*situationniste*

*Ce qui se rapporte à la théorie ou à l'activité pratique d'une construction des situations. Celui qui s'emploie à construire des situations. Membre de l'Internationale situationniste.*

*situationnisme*

*Vocabule privé de sens, abusivement forgé par dérivation du terme précédent. Il n'y a pas de situationnisme, ce qui signifierait une doctrine d'interprétation des faits existants. La notion de situationnisme est évidemment conçue par les anti-situationnistes.*

Essa definição acrescenta um registro técnico particular para a palavra, que é ao mesmo tempo uma deformação e uma extensão de usos convencionais preexistentes, como “*détournement de fonds*” [desvio de fundos], “*détournement d'un avion*” [desvio de um avião] e, é claro, “*détournement d'une mineur*” [desvio de menor] E poderíamos muito bem nos perguntar qual “*milieu*” [meio] estaria envolvido. Mais sobre isso mais tarde. Devemos notar também a recusa significativa aqui para permitir que “situacionista” seja usado como adjetivo para descrever pintura ou música; só pode haver um uso situacionista desses meios. Essa recusa é um elemento importante para a crítica situacionista da ideologia. Não muito longe fora de quadro está sua consciente e frequentemente expressa rejeição da trajetória da assimilação cultural do Surrealismo, ou seja, sua recuperação e mercantilização pela cultura dominante, com a cumplicidade dos próprios Surrealistas. Essa rejeição nominalista é expressa mais abertamente em uma sequência de duas entradas que aparecem em lugares diversos no mesmo *Définitions*.

### Situacionista

Referente à teoria ou à atividade prática de uma construção de situações. Aquele que se dedica a construir situações. Membro da Internacional Situacionista.

### Situacionismo

Vocábulo privado de sentido, forjado de modo abusivo por derivação do termo precedente. Não existe situacionismo, o que significaria uma doutrina de interpretação dos fatos existentes. A noção de situacionismo é evidentemente concebida pelos anti-situacionistas.<sup>2</sup>

Um situacionista é definido por suas atividades, não por alguma essência ideológica. Um situacionista é também definido por suas relações com a Internacional Situacionista e com aqueles que se opõem a ela. Críticos pós-situacionistas da IS fizeram uso deliberado do termo “situacionismo” para atacar a IS e provocar os admiradores “pró-situ” da IS.

A partir daqui poderíamos proceder cronologicamente a algumas observações provenientes dos ensaios que lidam explicitamente com o *détournement*, como *Mode d'emploi du détournement* [Um manual para o desvio], de 1956, ou *Le détournement comme négation et comme prelude* [Détournement como negação e como prelúdio], de 1959, escritos por Debord e Wolman. Mas nossa Passagem do Noroeste deve necessariamente seguir rotas mais indiretas e menos viajadas. Em vez disso, vamos examinar *Les mots captifs (Préface à un dictionnaire situationniste)* [As palavras cativas (Prefácio para um dicionário situacionista)], de Mustapha Khayati, na *Internationale Situationniste* número 10, de 1966:

Nosso dicionário será uma espécie de grade com a qual poderemos decifrar as informações e dilacerar o véu ideológico que recobre a realidade. Daremos as traduções possíveis que permitem apreender os diferentes aspectos da sociedade do espetáculo e mostrar como os menores indícios (os menores sinais) contribuem para mantê-la. Trata-se de alguma forma de um dicionário bilíngue, pois cada palavra possui um sentido “ideológico” do poder e um sentido real; que acreditamos corresponder à vida real na fase histórica atual. Também poderemos, a cada passo, determinar as diversas posições das palavras na guerra social. Se o problema da ideologia é saber como descer do céu das ideias para o mundo real, nosso dicionário será uma contribuição à elaboração da nova teoria revolucionária, na qual o problema é saber como passar da linguagem para a vida. A apropriação real das palavras que trabalham não pode ocorrer à margem da apropriação do próprio trabalho. O estabelecimento da livre atividade criadora será, ao mesmo tempo, o estabelecimento da verdadeira comunicação, enfim livre, e a transparência das relações humanas substituirá a pobreza das palavras sob o antigo regime da opacidade. As palavras não deixarão de



ser produzidas enquanto os homens não deixarem de fazê-las.<sup>3</sup>

3  
*Notre dictionnaire sera une sorte de grille avec laquelle on pourra décrypter les informations, et déchiffrer le voile idéologique qui recouvre la réalité. Nous donnerons les traductions possibles qui permettent d'appréhender les différents aspects de la société du spectacle, et montrer comment les moindres indices (les moindres signes) contribuent à la maintenir: C'est en quelque sorte un dictionnaire bilingue, car chaque mot possède un sens « idéologique » du pouvoir, et un sens réel ; que nous estimons correspondre à la vie réelle dans la phase historique actuelle. Aussi nous pourrons à chaque pas déterminer les diverses positions des mots dans la guerre sociale. Si le problème de l'idéologie est de savoir comment descendre du ciel des idées dans le monde réel, notre dictionnaire sera une contribution à l'élaboration de la nouvelle théorie révolutionnaire, où le problème est de savoir comment passer du langage dans la vie. L'appropriation réelle des mots qui travaillent ne peut se réaliser en dehors de l'appropriation du travail lui-même. L'établissement de l'activité créatrice libérée sera en même temps l'établissement de la véritable communication, enfin libérée, et la transparence des rapports humains remplacera la pauvreté des mots sous l'ancien régime de l'opacité. Les mots ne cesseront pas de travailler tant que les hommes n'auront pas cessé de le faire.*

4  
*Nous devons interdire dès à présent la falsification de nos théories, leur*

A função de um dicionário situacionista deve ser estratégica e dialética. Um dicionário convencional serve para reforçar relações existentes de poder; um dicionário situacionista deve servir para decodificar a linguagem do poder, da ideologia e, através da tradução, acionar a passagem da linguagem para a vida. Essa abordagem deve ser lembrada quando se tenta compreender a poética situacionista. O projeto de Khayati também traz um aviso para aqueles que se aproximariam do projeto situacionista:

Devemos desde já impedir a falsificação de nossas teorias, sua possível recuperação. Utilizamos conceitos determinados, já utilizados por especialistas, mas dando-lhes um novo conteúdo, voltando-os contra as especializações que eles sustentam e contra os futuros pensadores pagos que (como Claudel com Rimbaud e Klossowski com Sade) estariam tentados a projetar sua própria decadência sobre a teoria situacionista. As futuras revoluções devem inventar elas mesmas sua própria linguagem.

Então devemos traçar nossa própria rota, inventar nossa própria linguagem. E, enquanto as definições são contribuições básicas para o que podemos chamar de léxico do *détournement*, para compreendermos corretamente a importância de questões maiores devemos explorar sua situação dentro do contexto mais amplo da teoria e da prática Situacionista. Podemos, então, encontrar nosso caminho para as atividades situacionistas no cinema, mas não antes. Senão *détournement* se reduz a um tipo de tique ou tática formal, como se uma única palavra proporcionasse a chave para desvendar o código situacionista. É crítico que ele seja compreendido como uma estratégia de intervenção social dentro da dinâmica da organização, ou então ele será compreendido apenas parcialmente, e isso significa que ele não será absolutamente compreendido. Pois é exatamente contra esse processo – de mercantilização, de fragmentação e

*recupération possible. Nous utilisons des concepts déterminés, déjà utilisés par les spécialistes, mais en leur donnant un nouveau contenu, en les retournant contre les spécialisations qu'ils soutiennent, et contre les futurs penseurs à gages qui (comme l'ont fait Claudel pour Rimbaud et Klossowski pour Sade) seraient tentés de projeter leur propre pourriture sur la théorie situationniste. Les futures révolutions doivent inventer elles-mêmes leur propre langage.*

de compartimentação pela linguagem do poder hierárquico – que a IS direcionou seus esforços.

### 3.

“O senhor parece ter muita habilidade para explicar o sentido das palavras” disse Alice. “Poderia me fazer a gentileza de explicar o sentido do poema *Jaguardarte*?”

“Vamos ouvi-lo”, disse Humpty Dumpty. “Eu posso explicar todos os poemas que já foram inventados – e uma boa parte dos que ainda não foram inventados.”

*Alice através do espelho*, Lewis Carroll

Vamos retornar a Humpty Dumpty. Na oitava edição da *Internationale Situationniste*, em um artigo intitulado *All the kings men* [*Todos os homens do rei*], Michèle Bernstein nomeia Humpty Dumpty como o *patron social en la matière* [*de l'emploi des mots*] [gerente corporativo em matéria de uso das palavras].

Ela começa:

O problema da linguagem está no centro de todas as lutas pela abolição ou pela manutenção da alienação atual; inseparável do conjunto do terreno dessas lutas. Vivemos na linguagem, como no ar poluído. Ao contrário do que pessoas espirituosas podem pensar, palavras não jogam. Elas não fazem amor, como pensava Breton, exceto em sonhos. Palavras trabalham a serviço da organização dominante da vida. Elas não são, no entanto, robotizadas; para o azar dos teóricos da informação, palavras não são “informacionistas”; forças se manifestam nelas, o que pode contrariar os cálculos. Palavras coexistem com o poder em uma relação análoga àquela que os proletários (no sentido clássico e também no sentido moderno do termo) podem manter com o poder. Empregadas quase todo o tempo, utilizadas em tempo integral, em

seu sentido pleno e completamente sem sentido, elas permanecem, em algum aspecto, radicalmente estranhas.

5

*Le problème du langage est au centre de toutes les luttes pour l'abolition ou le maintien de l'aliénation présente; inséparable de l'ensemble du terrain de ces luttes. Nous vivons dans le langage comme dans l'air vicié. Contrairement à ce qu'estiment les gens d'esprit, les mots ne jouent pas. Ils ne font pas l'amour, comme le croyait Breton, sauf en rêve. Les mots travaillent, pour le compte de l'organisation dominante de la vie. Et cependant, ils ne sont pas robotisés; pour le malheur des théoriciens de l'information, les mots ne sont pas eux-mêmes « informationnistes »; des forces se manifestent en eux, qui peuvent déjouer les calculs. Les mots coexistent avec le pouvoir dans un rapport analogue à celui que les prolétaires (au sens classique aussi bien qu'au sens moderne de ce terme) peuvent entretenir avec le pouvoir. Employés presque tout le temps, utilisés à plein temps, à plein sens et à plein non-sens, ils restent par quelque côté radicalement étrangers.*

*Le pouvoir donne seulement la fausse carte d'identité des mots; il leur impose un laisser-passer, détermine leur place dans la production (où certains font visiblement des heures supplémentaires); leur délivre en quelque sorte leur bulletin de paye. Reconnaissons le sérieux du Humpty-Dumpty de Lewis Carroll qui estime que toute la question, pour décider de l'emploi des mots, c'est « de savoir qui sera le maître, un point c'est tout ». Et lui, patron social en la matière, affirme qu'il paie double ceux qu'il emploie beaucoup. Comprenons aussi le phénomène d'insoumission des mots, leur fuite,*

O poder apresenta apenas a falsa carteira de identidade das palavras; ele impõe a elas um documento de viagem, determina seu lugar na produção (onde algumas trabalham hora extra); de certa forma paga seu salário a elas. Vamos reconhecer o lado sério de Humpty Dumpty, de Lewis Carroll, que considera que toda a questão do emprego das palavras é “quem é que manda. É só isso”. E como o gerente administrativo no assunto, ele afirma que paga o dobro àquelas que utiliza muito. Devemos entender também a insubordinação das palavras, sua fuga, sua resistência aberta, que se manifesta em toda a escrita moderna (de Baudelaire aos dadaístas e à Joyce) como o sintoma da crise revolucionária de toda a sociedade.

Sob o controle do poder, a linguagem sempre designa algo diferente da experiência autêntica da vida. É aí que reside a possibilidade de um completo desafio. A confusão na organização da linguagem tornou-se tal que a comunicação imposta pelo poder se revela como uma impostura e uma decepção.<sup>5</sup>

A linguagem está no centro da luta. E, contrariamente aos pronunciamentos Olímpicos dos teóricos da informação (e antropologistas estruturais) – dois dos mais merecidos e celebrados bodes expiatórios dos Situacionistas – as palavras e as pessoas que as utilizam podem recusar, e de fato recusam, submeter-se à ordem estabelecida da economia do mercado. Como Debord diz em outro lugar, *en détournant* o antigo ditado surrealista: “Não a poesia a serviço da revolução, mas a revolução a serviço da poesia”. A questão é, de fato, quem é que manda – no sentido hegeliano – e essa permanece uma questão a ser colocada constantemente.

Um método muito simples de expor a decepção à qual se refere Bernstein já havia sido sugerido por Attila Kotanyi no

leur résistance ouverte, qui se manifeste dans toute l'écriture moderne (depuis Baudelaire jusqu'aux dadaïstes et à Joyce), comme le symptôme de la crise révolutionnaire d'ensemble dans la société.

Sous le contrôle du pouvoir, le langage désigne toujours autre chose que le vécu authentique. C'est précisément là que réside la possibilité d'une contestation complète. La confusion est devenue telle, dans l'organisation du langage, que la communication imposée par le pouvoir se dévoile comme une imposture et une duperie.

6

Il faut développer ici un petit précis de vocabulaire détourné. Je propose que, parfois, au lieu de lire «quartier» on lise: gangland. Au lieu d'organisation sociale: protection. Au lieu de société: racket. Au lieu de culture: conditionnement. Au lieu de loisirs: crime protégé. Au lieu d'éducation: préméditation.

7

"L'art intégral, dont on a tant parlé, ne pouvait se réaliser qu'au niveau de l'urbanisme."

quarto número da *Internationale Situationniste* em um curto ensaio intitulado *Submundo do Crime e Filosofia* [*Gangland et Philosophie*]:

É necessário desenvolver aqui um pequeno resumo do vocabulário *détourné*. Proponho que, às vezes, em vez de ler “bairro”, lêsemos: “submundo”. Em vez de “organização social”, “proteção”. Ao invés de “sociedade”, “raquete”. Em vez de “cultura”, “condicionamento”. Em vez de “lazer”, “crime protegido”. Em vez de “educação”, “premeditação”.<sup>6</sup>

Isso faz sentido, mas como o próprio Kotanyi realça, citando Debord: “A arte integral, da qual tanto se fala, pode ser realizada somente no nível do urbanismo”<sup>7</sup>. Devemos compreender “poesia” não como versificação, mas em seu sentido original de fazer e refazer o mundo.

O exercício de Kotanyi é tão limitado quanto conciso, mas a fim de entender finalmente a situação em um nível além da mera substituição e inversão, vamos retornar a Bernstein e sua análise mais extensa da linguagem, do poder e da organização social:

Todas as linguagens fechadas – aquelas dos grupos informais de jovens; aquelas das atuais vanguardas, a partir do momento em que elas estão se encontrando e se definindo, elaboram para seu uso interno o que, antigamente, era transmitido como produções poéticas objetivas para o mundo exterior, chamados de *trobar clus* ou de *dolce stil nuovo*, - todas têm como objetivo e resultado efetivo a imediata transparência de um certo tipo de comunicação, de reconhecimento mútuo, de acordo. Mas tais esforços são produto de grupos restritos, isolados de diversas formas. Os eventos que poderiam desenvolver, as celebrações que podiam fazer, tiveram de permanecer dentro dos limites mais rigorosos. Um problema revolucionário é federar esses tipos de *soviets*, esses conselhos de comunicação, a fim de inaugurar uma comunicação direta em todos os lugares, que não



*Tous les langages fermés—ceux des groupements informels de la jeunesse ceux que les avant-gardes actuelles, au moment où elles se cherchent et se définissent, élaborent pour leur usage interne ; ceux qui, autrefois, transmis en production poétique objective pour l'extérieur, ont pu s'appeler « trobar clus » ou « dolce stil nuovo »,—tous ont pour but, et résultat effectif, la transparence immédiate d'une certaine communication, de la reconnaissance réciproque, de l'accord. Mais pareilles tentatives sont le fait de bandes restreintes, à divers titres isolées. Les événements qu'elles ont pu aménager, les fêtes qu'elles ont pu se donner à elles-mêmes, ont dû rester dans les plus étroites limites. Un des problèmes révolutionnaires consiste à fédérer ces sortes de soviets, de conseils de la communication, afin d'inaugurer partout une communication directe, qui n'ait plus à recourir au réseau de la communication de l'adversaire (c'est-à-dire au langage du pouvoir), et puisse ainsi transformer le monde selon son désir.*

teriam mais recursos à rede dos adversários (ou seja, à linguagem do poder), e assim seriam capazes de transformar o mundo de acordo com seus desejos.<sup>8</sup>

Bernstein expõe, de modo sucinto, duas das mais notórias questões acerca da Internacional Situacionista: a questão da organização revolucionária e a questão do complexo e deliberadamente artificial uso da linguagem pela IS, que os críticos denominaram pejorativamente de seu “jargão”. Bernstein identifica os usos específicos das “linguagens fechadas” [*langages fermés*] por grupos informais de jovens e por vanguardas artísticas, no momento de sua autodefinição, com os modos de expressão altamente alusivos e herméticos dos trovadores provençais, *trobar clus*, e de Dante e seu círculo, *il dolce stil nuovo*. Ela reconhece que a mesma qualidade dessas “linguagens fechadas”, que permite transparência de comunicação, reconhecimento mútuo e acordos dentro do grupo, pode também prejudicar a comunicação entre grupos com ambições paralelas. O problema continua sendo como federar esses conselhos – *soviet*, afinal, significa “conselho” – utilizando uma linguagem suficientemente comum para facilitar a comunicação geral e suficientemente afastada das redes oficiais de comunicação para manter a possibilidade de transformar o mundo de acordo com os desejos daqueles que o compartilham. O problema da criação de uma linguagem comum de revolução que não se degenere em um sinistro ou risível Esperanto, persiste até hoje.

A questão das *linguagens fechadas* também foi retomada por Alice Becker-Ho, associada de longa data aos situacionistas e viúva de Debord. Em dois trabalhos, intitulados *Les Princes du Jargon* [Príncipes do Jargão] e *L'Essence du Jargon* [A Essência do Jargão], ela dedica tempo e talento a uma investigação do *argot* francês [da gíria francesa] e de seus usos na linguagem de origem romani das *classes dangereuses* [classes perigosas]. Quando ela descreve a paradoxal artificialidade e estabilidade, de um lado, e a capacidade de adaptação lúdica da gíria,

do outro, Becker-Ho está descrevendo uma situação paralela àquela descrita por Bernstein:

“Não é preciso ser sociólogo para admitir o objetivo criptológico da gíria como meio de defesa coletiva do grupo, nem ser poeta para perceber o aspecto criativo e lúdico dessa linguagem. Mas, como tal, ela tem suas próprias regras: ela deve ter mais estabilidade do que a língua falada ordinariamente. É uma questão de se fazer compreender, e em condições particulares, geralmente difíceis”<sup>9</sup>.

9  
*On n'a pas besoin d'être sociologue pour admettre le but cryptologique de l'gíria comme moyen de défense collective du group; ni poète pour ressentir l'aspect créatif et ludique de ce langage. Mais en tant que tel, il a ses règles propres: il lui faut avoir encore plus de fixité que le langage parlé ordinaire. Il s'agit de se faire comprendre, et dans des conditions particulières, souvent difficiles.*

10  
*L'gíria est un langage parlé secret écrit sur de l'eau. Quand on veut trouver dans le langage secret une origine poétique, c'est faute d'en connaître les principes et les clés. Inversement, dans le domaine de la poésie et des images, on voudrait ramener tout à une structure, à des clés, faute d'éprouver en matière de langage le pouvoir original de la création. En gíria, la part incontestablement poétique est à placer en aval et non en amont de sa formation comme la poésie qui ne se conçoit qu'à partir du langage. Il n'y a pas de poésie dans les borborygmes d'un nouveau-né. La poésie passe par la culture, l'gíria par le «trompe l'oeil» comme les messages codés de Radio-Londres, qui jouèrent sur une certaine technique de ressemblance avec la poésie post-dadaïste.*

Ela confirma essa observação com uma citação de *Ballades en Jargon* [*Baladas em Jargão*] de Villon, que compartilha de uma circulação pública paralela a da poesia de *trobar clus*: ambas eram codificadas para permitir que alcançassem seu público-alvo e para confundir aqueles que iriam reprimi-los. Talvez a presidenta Rouseff e a chanceler Merkel devessem confiar em formas mais ágeis de criptografia para suas conversas telefônicas, mas elas estão no ramo de negociação do poder, não de subversão, então elas não poderiam ter pensado nisso.

Becker-Ho também insiste na natureza transitória da gíria e em sua distinção da “poesia”:

“Gíria é uma linguagem falada secreta escrita na água. Quando tentamos encontrar na linguagem secreta uma origem poética, é por falta de conhecimento dos princípios e chaves. Inversamente, no reino da poesia e das imagens, gostaríamos de estruturar tudo, com chaves, por falta de experiência, em matéria de linguagem, com o poder original de criação. Na gíria, a inegável parte poética deve ser posicionada a jusante, e não a montante, de sua formação, como a poesia, que é concebida apenas a partir da linguagem. Não existe poesia nos murmúrios de um recém-nascido. A poesia passa pela cultura, a gíria pelo “*trompe l'oeil*”, como as mensagens codificadas da Rádio de Londres, que tocava com alguma técnica que se parecia com a poesia pós-dadaísta”<sup>10</sup>.

A poesia passa pela cultura; a gíria é um modo de criar uma ilusão. Mensagens codificadas podem imitar aspectos formais da poesia, mas não são poesia. Ela nota que seus estudos têm diversas vantagens importantes se comparados aos outros feitos até agora: seu conhecimento de *romani*, que ela vê como uma fonte comum para muitos

elementos da gíria, sua habilidade em buscar conexões entre várias línguas e, mais importante, seu conhecimento direto de *as classes perigosas* [*les classes dangereuses*]. Um dicionário adequado de gírias nunca poderia ser concebido do exterior, e seria desnecessário para aqueles de dentro. Seria um tipo de traição, a não ser que fosse feito apenas como registro histórico, servindo como inspiração para futuros esforços. A gíria deve sempre mudar mais rápido do que a polícia. A sua definição de gíria que aproxima-se mais diretamente do jargão situacionista é esta:

11  
...L'essence du jargon n'est rien  
d'autre que l'esprit même de ces  
classes dangereuses.

*L'esprit des classes dangereuses, c'est savoir distinguer à tout moment qui est de ce côté de la frontière, ou de l'autre, et comment il faut se comporter dans chaque cas. C'est dans ce but qu'a été créé un jargon don't tous les termes reflètent l'esprit de l'gíria, ce monde des hors-la-loi, et de la permanent guerre qu'il entretien avec le monde, «normal» de la soumission. «C'est le langage de la contradiction, qui doit être dialectique dans sa forme comme il l'est dans son contenu.» [Debord, La Société du spectacle]*

*L'gíria, c'est ce que possèdent réellement les classes dangereuse. Mais contrairement au langage normal, il doit avoir, outre la fonction de communication, celle de la protection. Langage du conflit, il lui faut être stratégique. Il doit, en quelque sorte, parler deux langues à la fois: chachipé con jujána (vérité avec mensonge). Informer l'amí, le complice, en parlant vrai (tchatcho); ne pas éveiller l'attention de l'ennemi, en le trompant: «Nous marchons sur la terre de vray, mais nous marchons avec beaucoup d'intelligences (...) c'est que nous marchons à plusieurs intentions.»*

“... A essência do jargão não é nada mais do que o espírito das classes perigosas”.

O espírito das classes perigosas é a capacidade de saber como distinguir, a todo momento, quem está deste lado da fronteira ou do outro e como se comportar em cada caso. É com esse objetivo que o jargão foi criado, e os termos dele refletem o espírito da gíria, este mundo dos fora-da-lei, e em permanente guerra contra o mundo “normal” da submissão. “É a linguagem da contradição, que deve ser dialética tanto em sua forma quanto em seu conteúdo”. [Debord, *A Sociedade do Espetáculo*]

A gíria é o que as classes perigosas possuem. Mas, ao contrário da linguagem normal, ela deve ter, além da função de comunicação, a de proteção. Como linguagem do conflito, ela deve ser estratégica. Deve, de algum modo, falar duas línguas ao mesmo tempo: *chachipé con jujána* (verdade com mentiras). Informar um amigo, um cúmplice, dizendo a verdade (*tchatcho*); não chamar a atenção do inimigo ao enganá-lo: “Andamos na

terra da verdade, mas andamos com muitos contatos secretos (...) é que andamos com várias intenções”<sup>11</sup>.

O “jargão” da Internacional Situacionista é também a linguagem da contradição, que deve ser dialética tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, uma vez que é também a linguagem usada como arma para combater os modos existentes de linguagem, pensamento e produção. Logo, tentativas de decodificá-lo, corrigi-lo e recuperá-lo para estabelecer dicionários situacionistas e etimológicos devem necessariamente negar essa linguagem no próprio projeto de compartimentá-la. Em qualquer caso, o que tem valor deve e irá transformar-se, uma vez que responde dialeticamente às mudanças nas condições sociais.

O livro *Mémoires* [*Memórias*] de Debord, originalmente encadernado com lixa, é um reconhecimento condensado da relação entre o projeto situacionista e suas estratégias linguísticas em relação ao mundo que os cerca e à *langue de bois* [*linguagem de madeira*] desse mundo condenado.

Devemos dizer que *détournement* é um ato de poesia ou a criação estratégica de uma ilusão? Eu diria que ele é ambos, pois, como *Ballades en Jargon* ou *trobar clus*, ele é projetado para liderar uma vida pública de subversão e sedução – ao demonstrar a possibilidade de derrubar a ordem existente – e deve, ao mesmo tempo, resistir à recuperação pelos mundos da arte e da moda. Como de Sade disse e os situacionistas não se cansam de nos lembrar: “Podem os prazeres permitidos, em uma palavra, serem comparados com aqueles prazeres que combinam tentações bem mais picantes, aqueles inestimáveis, que rompem com restrições sociais e derrubam todas as leis?”<sup>12</sup>

12

“Les jouissances permises, en un mot, peuvent-elles donc se comparer aux jouissances qui réunissent à des traits bien plus piquants ceux, inappréciables, de la rupture des freins sociaux et du renversement de toutes les lois?”.

#### 4.

O plágio é necessário. O progresso o implica. Ele persegue de perto a frase de um autor, usa suas expressões, apaga uma idéia falsa, e a substitui pela ideia certa.



O plágio é necessário. O progresso o implica. Ele persegue de perto a frase de um autor, usa suas expressões, apaga uma idéia falsa, a substitui pela ideia certa.

Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, parágrafo 207, 1967.<sup>13</sup>

13

*Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste.*  
Lautréamont, *Poésies II*, 1870

*Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste.*  
Guy Debord, *La Société du Spectacle*, 1967

14

*Jusqu'ici, nous nous sommes principalement attachés à la subversion en utilisant des formes, des catégories, héritées des luttes révolutionnaires, du siècle dernier principalement. Je propose que nous complétions l'expression de notre contestation par des moyens qui se passent de toute référence au passé. Il ne s'agit pas pour autant d'abandonner des formes à l'intérieur desquelles nous avons livré le combat sur le terrain traditionnel du dépassement de la philosophie, de la réalisation de l'art, et de l'abolition de la politique ; il s'agit de parachever le travail de la revue, là où elle n'est pas encore opérante.*

15

*"Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art"*

Em seu ensaio de 1967 intitulado *Os situacionistas e as novas formas de ação contra a arte e os políticos* [*Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art*], René Viénet exige a renovação qualitativa das atividades da Internacional Situacionista:

“Até aqui, nos apegamos principalmente à subversão utilizando formas, categorias, herdadas das lutas revolucionárias do século anterior. Eu proponho completar a expressão de nossa contestação por meios que não tenham qualquer referência ao passado. Não é, no entanto, uma questão de abandonar as formas dentro das quais travamos a batalha no terreno tradicional da superação da filosofia, da realização da arte e da abolição da política; trata-se de completar o trabalho da revista, no que ela ainda não é eficaz”<sup>14</sup>.

Até esse ponto, as atividades situacionistas tinham, em grande parte, tomado forma com a produção do jornal do grupo e com vários experimentos em pintura, escultura e urbanismo unitário, destacando-se a *dérive* [deriva]. O título do ensaio de Viénet é, na verdade, um *détournement* do título de um ensaio anterior de Debord: *Os situacionistas e as novas formas de ação na política ou na arte*<sup>15</sup>, de 1963, que dificilmente pode ser acusado de uma falta de rigor no entendimento das nuances da relação entre arte e política. Viénet enfatiza o aspecto negativo da dialética em relação às atividades situacionistas do passado imediato, a fim de definir suas propostas como qualitativamente transformadoras. Viénet exige diversas novas formas de ação: o *détournement* de *photo-romans* [foto-romances] e propagandas

no metrô, a apreensão direta dos meios de comunicação em massa, a produção de quadrinhos situacionistas e, finalmente, a realização de filmes situacionistas. Apesar de sua polêmica negatividade, seu apelo à “realização de filmes situacionistas” parecia contradizer os cuidadosos avisos anti-ideológicos da teoria situacionista inicial, a definição de *détournement* de 1958 que apareceu em *Internationale Situationniste #1*: “Nesse sentido, não pode haver nenhuma pintura ou música situacionista, mas apenas um uso situacionista desses meios”. É de se supor que a mesma lógica seria aplicada aos “filmes situacionistas”. Essa mutação crítica da teoria e das atividades situacionistas para incluir a mídia de massa é o indício de uma nova etapa do projeto situacionista, um estágio reconhecidamente mais próximo da revolta das massas, que aconteceria em Maio seguinte. O restante de seu convite à ação merece ser citado na íntegra:

“O cinema, que é o mais novo meio de expressão e sem dúvida o mais utilizado de nossa época, tem marcado  $\frac{3}{4}$  de século. Em suma, dizemos que ele efetivamente tornou-se a “sétima arte” graças aos cinéfilos, aos cineclubes, às associações de pais e professores. Afirmamos que, pela nossa prática, o ciclo chegou ao seu fim (Ince, Stroheim, o imbatível *A Idade do Ouro*, *Cidadão Kane* e *Mr. Arkadin*, os filmes letristas); mesmo que restem algumas obras-primas a serem descobertas em distribuidoras internacionais ou em cinematecas, mas de natureza clássica e levemente imitativa”.

A serviço da mercadoria e do espetáculo é o mínimo que se pode dizer, mas livre de seus meios, o cinema publicitário lançou as bases no que Eisenstein vislumbrou quando falou em filmar *A Crítica da Economia Política* ou *A Ideologia Alemã*.

“Estou confiante de que poderia filmar *O Declínio e a Queda da Economia da Mercadoria-Espetáculo* de um modo que seria imediatamente compreendido pelos proletários de Watts, que ignoram os conceitos envolvidos nesse título. E esta criação de uma nova forma iria, sem dúvida, contribuir para aprofundar, para melhorar, a expressão “escrita” dos mesmos problemas; que poderíamos verificar, por exemplo, filmando

*Incitamento ao assassinato e ao deboche* antes de preparar seu equivalente em uma revista chamada *Correções da consciência de uma classe que será a última*. O cinema se presta particularmente bem, entre outras possibilidades, ao estudo do presente como um problema histórico, ao desmantelamento do problema de reificação. Certamente a realidade histórica só pode ser alcançada, conhecida e filmada no curso de um processo complicado de mediações que permite que a consciência reconheça um momento no outro, seu fim e sua ação no destino, seu destino em seu fim e sua ação, sua própria essência nessa necessidade. Uma mediação, que seria difícil se a existência empírica dos fatos já não fosse uma existência mediada, que toma a forma de imediatismo na medida em que, e porque, por um lado, a consciência da mediação está faltando e, por outro, porque os fatos foram arrancados do conjunto de suas causas, colocados em um isolamento artificial e mal amarrados pela edição do cinema clássico. Essa mediação falhou precisamente, e deveria ter falhado, no cinema pré-situacionista, que parou com as chamadas formas objetivas, com a retomada, mais uma vez, de conceitos

16

*Le cinéma, qui est le moyen d'expression le plus neuf et sans doute le plus utilisable de notre époque, a piétiné près de 3/4 de siècle. Pour résumer, disons qu'il était effectivement devenu le « 7e art » cher aux cinéphiles, aux ciné-clubs, aux associations de parents d'élèves. Constatons pour notre usage que le cycle s'est terminé (Ince, Stroheim, le seul Âge d'or; Citizen Kane et M. Arkadin, les films lettristes) ; même s'il reste à découvrir chez les distributeurs étrangers ou dans les cinémathèques certains chefs-d'œuvre, mais d'une facture classique et récitative. Appropriions-nous les balbutiements de cette nouvelle écriture ; appropriions-nous surtout ses exemples les plus achevés, les plus modernes, ceux qui ont échappé à l'idéologie artistique plus encore que les séries B américains : les actualités, les*

político-morais, quando não com a declamação de um tipo acadêmico com todas as suas hipocrisias. Isso é mais complicado ao ler do que ao ver quando filmado e dá nas mesmas banalidades. Mas Godard, o mais celebrado suíço dos pró-chineses, nunca irá entendê-los. Ele pode ter recuperado, como é seu costume, o que o antecedeu – ou seja, recuperar no que o precedeu, uma palavra, uma ideia como a dos filmes publicitários –, mas ele nunca irá fazer nada além de oscilar entre pequenas novidades tiradas de outros lugares, imagens ou palavras glamurosas da época, e que certamente possuem certa ressonância, mas que ele jamais irá entender (Bonnot, trabalhador, Marx, *Made in U.S.A.*, *Pierrot le Fou*, Debord, poesia, etc.) Ele é efetivamente um filho de Mao e da Coca-Cola.”

O cinema permite a expressão de qualquer coisa, como um artigo, um livro, um folheto ou um pôster. É por isso que devemos exigir que cada situacionista seja capaz de fazer um filme, assim como de escrever um artigo (cf. *Anti-public relations*, nº 8, p. 59). Nada é demasiado bonito para os “pretos” de Watts”<sup>16</sup>.

*bandes-annonces, et surtout le cinéma publicitaire.*

*Au service de la marchandise et du spectacle, c'est le moins qu'on puisse dire, mais libre de ses moyens, le cinéma publicitaire a jeté les bases de ce qu'entrevoit Eisenstein lorsqu'il parlait de filmer La Critique de l'Économie politique ou l'Idéologie allemande.*

*Je me fais fort de tourner Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande d'une façon immédiatement perceptible aux prolétaires de Watts qui ignorent les concepts impliqués dans ce titre. Et cette mise en forme nouvelle contribuera sans aucun doute à approfondir, à exacerber, l'expression « écrite » des mêmes problèmes ; ce que nous pourrions vérifier, par exemple, en tournant le film Incitation au meurtre et à la débauche avant de rédiger son équivalent dans la revue, Correctifs à la conscience d'une classe qui sera la dernière. Le cinéma se prête particulièrement bien, entre autres possibilités, à l'étude du présent comme problème historique, au démantèlement des processus de réification. Certes la réalité historique ne peut être atteinte, connue et filmée, qu'au cours d'un processus compliqué de médiations qui permette à la conscience de reconnaître un moment dans l'autre, son but et son action dans le destin, son destin dans son but et son action, sa propre essence dans cette nécessité. Médiation qui serait difficile si l'existence empirique des faits eux-mêmes n'était déjà une existence médiatisée qui ne prend une apparence d'immédiateté que d'une part la conscience de la*

Essa é, provavelmente, a mais extensa e explícita teorização Situacionista do cinema que existe. Viénet não apenas ressalta o papel fundamental desempenhado pelo cinema como um meio de massa, mas também a falência da “fetichização” do filme como “arte”. Ele observa a complexa série de mediações envolvidas na produção de filmes e vê o potencial especial do filme para ajudar a dismantelar os próprios processos de reificação que ele normalmente ajuda a reforçar no cinema *mainstream*. Ele, portanto, solicita que todos os situacionistas sejam capazes de fazer filmes, uma demanda extraordinária na época.

Com justiça, ele denuncia Godard por tornar-se moda como um recuperador das ideias e atividades situacionistas, alimentando-se de publicidade – essa já conhecida por saquear as novidades vanguardistas. Parafraseando Manfredo Tafuri: o destino da inovação formal nas artes é para ser cooptado pela publicidade. No cinema, a acusação contra Godard só poderia ter sido por seu plágio dos primeiros trabalhos em filme de Debord, uma vez que até esse ponto apenas Debord, entre os situacionistas, havia feito filmes. Uma acusação paralela é feita em outro lugar, quando se critica um elogio de um crítico de cinema a *Le gai savoir* [A Gaia Ciência] (1969), de Godard, que incorpora algumas passagens com fitas pretas em silêncio. O crítico em questão achou a duração das fitas pretas em silêncio de Godard quase “insuportável”, porém, como apontam os situacionistas, ele dificilmente se compara ao notório filme letrista de Debord *Hurlements en faveur de Sade* [Vivos para Sade], de 1952. E, enquanto *Hurlements...* era notório, foi feito antes da IS existir. Na verdade, apenas dois filmes de Debord eram historicamente “situacionistas”, isto é, de fato feitos durante a existência da IS, e ainda não foi determinado qual tipo de distribuição ou visibilidade eles receberam, uma vez que um *Critique de la séparation* [Crítica da Separação] parece nunca ter sido distribuído.

Ironicamente, foi após o fim da Internacional Situacionista, em 1972, que seus maiores trabalhos no cinema tiveram início.



médiation dans la mesure où, et parce que, fait défaut, et que d'autre part, les faits ont été arrachés du faisceau de leurs déterminations, placés dans un isolement artificiel et mal reliés au montage dans le cinéma classique. Cette médiation a précisément manqué, et devait nécessairement manquer, au cinéma pré-situationniste, qui s'est arrêté aux formes dites objectives, à la reprise des concepts politico-moraux, quand ce n'est pas au récitatif de type scolaire avec toutes ses hypocrisies. Cela est plus compliqué à lire qu'à voir filmé, et voilà bien des banalités. Mais Godard, le plus célèbre des Suisses pro-chinois, ne pourra jamais les comprendre. Il pourra bien récupérer, comme à son habitude, ce qui précède—c'est-à-dire dans ce qui précède récupérer un mot, une idée comme celle des films publicitaires—il ne pourra jamais faire autre chose qu'agiter des petites nouveautés prises ailleurs, des images ou des mots-vedettes de l'époque, et qui ont à coup sûr une résonance, mais qu'il ne peut saisir (Bonnot, ouvrier, Marx, Made in U.S.A., Pierrot le Fou, Debord, poésie, etc.). Il est effectivement un enfant de Mao et du coca-cola.

Le cinéma permet de tout exprimer, comme un article, un livre, un tract ou une affiche. C'est pourquoi il nous faut désormais exiger que chaque situationniste soit en mesure de tourner un film, aussi bien que d'écrire un article (cf. *Anti-public relations*, n° 8, p. 59). Rien n'est trop beau pour les nègres de Watts.

[A palavra francesa “nègre” é extremamente difícil de traduzir para o inglês e depende muito do contexto.

Entre as contribuições mais importantes de Debord, teríamos que incluir a adaptação de seu livro *A Sociedade do Espetáculo* [*La société du spectacle*] (1972), sua crítica em filme às críticas daquele filme, *Refutação de todos os julgamentos elogiosos ou hostis que até agora foram atribuídos ao filme “A Sociedade do Espetáculo”* [*Réfutation de tous les jugements tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du Spectacle »*] (1975), e seu auto-reflexivo *In girum imus nocte et consumimur igni* [De noite andamos em círculos e somos consumidos pelo fogo] (1978). Viénet desenvolveu seu próprio projeto, agressivamente alusivo, embora paradoxalmente mais acessível, em vários filmes *détournés*, incluindo: *Pode a Dialética Quebrar Tijolos?* [*La Dialectique peut-elle casser des briques?*] (1972), *As Meninas de Kamaré* [*Les filles de Kamaré*] também conhecido como *Um par de calcinhas para o verão* [*Une petite culotte pour l'été*] (1974). Embora permanecendo bastante acessível, seus filmes posteriores, *Mao par lui-même* [Mao por Mao] e *Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires* [Chineses, tentem de novo para serem Revolucionários] (1976) desenvolvem uma forma ligeiramente diferente de *détournement*, usando as próprias palavras de Mao contra ele de forma irônica.

## 5.

“Muito estranhíssimo! Muito estranhíssimo!” gritou Alice (a surpresa era tanta que por um momento ela se esqueceu como falar conforme a gramática); “estou me esticando agora como o maior telescópio jamais visto! Adeus, pé!”

Alice em *Alice no País das Maravilhas*

O trabalho de Viénet em filme pode ser dividido em três períodos:

1. A legendagem simples e a distribuição de filmes como *Du Sang chez les Taoïstes* [Matança entre os taoístas, originalmente

No passado eu usei a palavra n. aqui, mas “negroes” é ofensivo o suficiente no uso atual. E a palavra n. neste contexto é tão explosiva que só cria incompreensão. Viénet está fazendo referência à forma como a palavra pode ser usada por um racista, mas com uma intenção anti-racista.]

殺戒 /ShaJie] e *Les félons d'Antchai* [Os Bandidos de AnTchai, originalmente 路客與刀客 *LuKe Yu DaoKe*, lançado em inglês como *From the Highway*].

2. Filmes que ele desviou em sua totalidade: *Pode a Dialética Quebrar Tijolos?*<sup>9</sup> [*La Dialectique, peut-elle casser des briques?*] lançado em 1972 em sua versão com legendas em francês e em 1973, relançado em uma versão dublada em francês, supervisionado por Gérard Cohen. Em 1974, ele usou legendas francesas para desviar um filme pornô japonês de Suzuki Noribumi, que ele lançou como *Um par de calcinhas para o verão* (aka *As meninas de Kamaré*) [*Une petite culotte pour l'été* (aka *Les Filles de Kamaré*, conhecido em inglês como *The Girls of Kamaré*).

3. Documentários desviados sobre a China: *Mao por Mao* [*Mao par lui-même*] (1976) que combina o *footage newsreel* de Mao com uma *voice-over* nas próprias palavras de Mao, usando suas próprias palavras de encontro a ele. Versões em francês, inglês, iídiche e cantonês foram produzidas. E por sua própria estimativa o seu filme mais importante *Chineses, tentem de novo para serem Revolucionários*, [*Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires*, lançado em Inglês como *Peking Duck Soup*].

Os esforços do primeiro período são em grande parte auto-explicativos, então vou me concentrar no trabalho do filme de 1972 em diante.

Na sequência de abertura do filme Situacionista de René Viénet *Pode a Dialética Quebrar Tijolos?*<sup>9</sup> [*La Dialectique, peut-elle casser des briques?*] (1973), que é anunciado como “o primeiro filme totalmente *détourné* da história do cinema”<sup>17</sup>, acontece uma formal troca de diálogos. Os participantes do diálogo são Pépé, o membro mais velho de um grupo de resistência clandestino especializado em artes marciais, e Camarada Brecht, um dos membros mais jovens do grupo, de cerca de 10 anos, que chega atrasado para a prática.

<sup>17</sup>  
*Le premier film entièrement  
détourné de l'histoire du cinéma*



Pépé: Sans temps mort. [Sem tempo morto.]

Camarade Brecht: Sans entraves. [Sem limites.]

Pépé: Sans entraves. Avec le mot de passe. [Sem limites. Com a senha.]

Camarade Brecht: Sans temps mort. [Sem tempo morto.]

Essa troca de senhas e a advertência quanto à sua importância pode ser lida como um modelo para a recepção do público deste filme. *Soixante-huitards* [Aqueles de 68] reconhecerão nesta troca um jogo com dois dos mais famosos *slogans* do movimento de ocupação de Maio de 68, muito queridos pelos situacionistas e por Viénet em particular. *Les affranchis* [Aqueles que conhecem], como Alice Becker-Ho chama os membros das classes perigosas, reconhecerão que essas são formas abreviadas de *slogans* mais longos. Em suas formas completas, esses *slogans* dizem: “*Vivre sans temps morts*” e “*Jouir sans entraves*”. “Viver sem tempo morto” e “Gozar sem limites”. O primeiro, se é que precisa ser repetido, é entendido como um chamado para abolir a separação espetacular entre trabalho e tempo de lazer em prol de uma vida vivida em constante criatividade. O segundo será entendido como uma visão reichiana da identidade das lutas de libertação sexual e política. Essa

explicação será óbvia para qualquer pessoa familiarizada com o período e seu *ethos*, e opaca para aqueles que não são. O que é menos óbvio é que essa troca lembra precisamente o que Wolman e Debord, em 1965, chamaram de *ultra-détournement*.

“Para terminar, devemos citar brevemente alguns aspectos do que iremos chamar de *ultra-détournement*, ou seja, tendências do *détournement* para serem aplicadas na vida social. Gestos e palavras podem estar carregados de outros sentidos, e estiveram durante toda a história, por razões práticas. Sociedades secretas da antiga China fizeram uso refinado de signos de reconhecimento, abrangendo a maioria das atitudes mundanas (o modo de repousar as xícaras, de beber, citações de poemas parados em momentos combinados). A necessidade de uma linguagem secreta, de senhas, é inseparável de uma tendência para o jogo. A ideia limite é que qualquer signo, qualquer modo de falar, está sujeito a ser convertido em outra coisa, até mesmo em seu oposto. Os insurgentes monarquistas de Vendée, por se enfeitarem com a imagem imunda do coração de Jesus, se autodenominavam Exército Vermelho. No reino da política, por mais limitado que seja, essa expressão foi completamente *détourné* um século depois”<sup>18</sup>.

18  
*Pour finir, il nous faut citer brièvement quelques aspects de ce que nous nommerons l'ultra-détournement, c'est-à-dire les tendances du détournement à s'appliquer dans la vie sociale quotidienne. Les gestes et les mots peuvent être chargés d'autres sens, et l'ont été constamment à travers l'histoire, pour des raisons pratiques. Les sociétés secrètes de l'ancienne Chine disposaient d'un grand raffinement de signes de reconnaissance, englobant la plupart des attitudes mondaines (manière de disposer des tasses ; de boire ; citations de poèmes arrêtées à des moments convenus). Le besoin d'une langue secrète, de mots de passe, est inséparable d'une tendance au jeu. L'idée-limite est que n'importe quel signe, n'importe quel vocable, est susceptible d'être converti en autre chose, voire en son contraire. Les insurgés royalistes de la Vendée, parce qu'affublés de l'immonde effigie du coeur de Jésus, s'appelaient l'Armée Rouge. Dans le domaine pourtant limité de la politique, cette expression a été complètement détournée en un siècle.*

Não só a cultura tradicional asiática é invocada como modelo no filme de Viénet, mas a cena em questão é baseada precisamente em “citações de poemas parados em momentos combinados.” Esses *slogans* são a essência da definição situacionista de poesia que, em 1968, por meio das próprias mãos de Viénet, passou das publicações do jornal da Internacional Situacionista às paredes da Sorbonne, do reino da linguagem impressa à “crítica radical do gesto” [*critique radicale du geste*] e “poesia de gasolina” [*poésie du pétrole*], cujas virtudes são depois enaltecidas no filme de Camarade Brecht. Esse diálogo ilustra claramente que “a necessidade de uma linguagem secreta, de senhas, é inseparável de uma tendência para o jogo”. Essa *langue secrète* [língua secreta] é a mesma linguagem fechada usada na gíria, no jargão e no *troubar*



*clus* para estabelecer a fronteira entre os que estão dentro do grupo de formação para a revolução e seu opressores fora dele, neste filme “os burocratas”. Qualquer um não familiarizado com a história de Maio de 68, no entanto, irá imediatamente se sentir excluído, porém consciente de uma curiosa poesia não decifrada. Este jogo de história e linguagem, com diversas camadas, é a “essência do jargão”, o espírito das “classes perigosas” e o começo de uma aventura extraordinariamente complexa em *détournement*.

Embora acabaria por ser inútil e difícil tentar esgotar essas poéticas labirínticas, vamos explorar algumas de suas possibilidades, uma a uma, tomando como exemplo uma tentativa para determinar quem seriam esses burocratas. Mas isso é um negócio arriscado, pois é um tipo de *troubar clus*: os horizontes abertos em vários níveis de significado contidos em 15 anos de teoria e prática situacionista e em uma história de resistência que se estende por vários séculos e por vários continentes.

Primeiro, um pouco de história: o filme usado por *Pode a Dialética Quebrar Tijolos?* como seu material substrato é chamado *The Crush* em seu título de distribuição internacional. Foi dirigido por Do Kwang Gee, como os créditos de abertura sugerem. No entanto, como a sobreposição de voz adicionada por Viénet aos créditos de abertura nos informa, “os produtores não sabem nada do que aconteceu ao seu filme.” A versão em circulação de *A Dialética*, de 1973, pela imaginária Associação para o desenvolvimento da luta de classes e a propagação do materialismo dialético “sob a direção de Gérard Cohen” é, na verdade, uma versão dublada em francês, recriando o que havia sido *détourné* primeiramente por Viénet por meio de uma legendagem criativa da versão original em chinês desse épico karatê de Hong Kong. Ou seja, na versão original do filme criado por Viénet ele não fez alterações a não ser adicionar legendas que não correspondiam ao que era dito em chinês, mas sim a exigências mais situacionistas.

Durante alguns anos, pareceu-me que Gérard Cohen poderia ser um pseudônimo de Viénet, uma vez que em *Les Filles de Karmaré* Viénet

se refere à produtora nos títulos (*Eido et Eiga*) como “os especialistas em filmes de cu”. Este epíteto humorístico me levou a acreditar que esta produtora poderia ser inteiramente fictícia, uma fabricação para jogar os requerentes de direitos autorais fora da pista. Acontece, que Viénet tinha os direitos do material que usou para *Les Filles de Kamaré* e o distribuidor para quem trabalhava quando fez *La Dialectique* tinha os direitos legais de distribuir o filme em França. Gérard Cohen foi um verdadeiro especialista em dirigir a dublagem de filmes em língua estrangeira para o francês. A versão de Cohen foi criada sem o conhecimento de Viénet, com a permissão do distribuidor que possuía os direitos do filme e para quem Viénet estava trabalhando na época. Ele borda livremente — embora agudamente — nas legendas mais concisas de Viénet, tornando a dublagem incrivelmente credível. Ironicamente, é esta versão dublada mais tarde de *La Dialectique*, que é mais conhecida. Enquanto Viénet prefere sua própria versão do filme legendado em francês, ele está aceitando a versão dublada como um gesto lúdico derivado de seu próprio trabalho.

Direcionando nossa atenção para o mundo ficcional do filme, devemos notar que *The Crush* se passa na época da ocupação japonesa na Coreia, do final do século XIX ao início do século XX. A rebelião Tonhak de 1894 pode ser sido a inspiração para a resistência coreana representada aqui. Em todo caso, no decorrer do filme, em meio a essa situação, aparece um personagem carismático que é construído como chinês<sup>19</sup>. No filme de Viénet, esse personagem é conhecido como o “Dialético”. Primeiro ele tenta, em virtude de sua posição revelada como o incontestável mestre das artes marciais, mediar os dois grupos opostos: os combatentes da resistência e os burocratas responsáveis por sua opressão. O Dialético percebe, rapidamente, a futilidade da mediação, ou infiltração (entrismo) e finalmente junta-se aos combatentes da resistência. Mas nada é exatamente o que parece, pois todos, ou quase todos os papéis do filme – assim fui informado – são interpretados por atores coreanos que estavam trabalhando em Hong Kong<sup>20</sup>. Então o filme selecionado por Viénet tinha um perfil social excepcionalmente complexo, que seria visível ao seu público original, bem como a Viénet, que era um estudioso interessado na Ásia e fluente em mandarim.

19  
Assim fui informado por um aluno coreano de pós-graduação da CUNY Staten Island por volta de 1989.

20  
Pelo mesmo estudante de filmes coreanos.

*Muito estranhíssimo, muito estranhíssimo.*

E assim, diante de um texto altamente codificado, podemos muito bem nos perguntar, então que “burocratas” são esses exactamente? Há evidências aqui e ali, mas as provas são contraditórias e multifacetadas. Por exemplo, logo após a sequência do título, durante a filmagem do centro de treinamento dos combatentes da resistência, uma narração define a cena: “Cedo em uma manhã fria, em um país onde a ideologia é particularmente fria” [*Par un petit matin frisquet, dans un pays où l'idéologie est particulièrement froide*]. Como o filme foi originalmente produzido em Hong Kong, em chinês, poderíamos associá-lo à República Popular da China, mas a Coreia do Norte é também associada quando reconhecemos – se pudermos ler os códigos históricos de vestimenta, etnia, estilos de luta e arquitetura – que o filme é ambientado na Coreia. E, em cada caso, estaríamos corretos, pelo menos parcialmente. Pois mais tarde, no filme, o chefe burocrata, “o Camarada Secretário”, é chamado de “nosso timoneiro na adversidade, nosso querido líder” [*notre timonier de secours, notre bien-aimé dirigeant*] evocando o epíteto de Mao do “grande timoneiro” [*grand timonier*] uma variação do epíteto de Stalin наш рулевой [nosso timoneiro]. Ou seja, se tivermos



conhecimento da política de esquerda francesa da década de 1960. O texto diz: “O Capitão da terra dos Soviéticos, guie-nos de vitória em vitória!”. Aqui o papel de Stalin como timoneiro é representado, em vez de explicitamente mencionado no texto.



O texto desse pôster de 1969 evoca a mesma metáfora: “Navegar nos mares depende do timoneiro, prosseguir com a revolução depende do Pensamento de Mao Zedong”<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Estou grato para a tradução desse texto à Amy Dooling, professor universitário do chinês a Connecticut College.

O filme de Viénet, desde a primeira cena, apresenta-se como um jogo de compressão, multi-referencial. E, logo antes disso, na sequência do título, são mostradas imagens do dialético e dito em uma voz em *off*:

“Ele parece um idiota, verdade, mas não é sua culpa; é do produtor. Ele é alienado e sabe disso. Ele não tem controle sobre o uso de sua



vida. Em suma, ele é um proletário. Mas isso vai mudar, e não votando a favor do Programa Comum ou aderindo ao PSU<sup>22</sup>.

Mais tarde, durante a cena da batalha, o clímax do filme, o Dialético entrega dois burocratas aos cuidados do pequeno Camarada Brecht, como anuncia: “Tenho Marchais e Séguy aqui. São todos seus!”<sup>23</sup> Então podemos dizer que o PCF [Partido Comunista Francês] e o PSU [Partido Socialista Unificado da França] também são alvos do insulto de Viénet. A crítica de Viénet se expande para incluir tudo o que Debord chama *le spectaculaire concentré* [o espetáculo concentrado], onde reina a ideologia como mercadoria, sob Stalinistas e fascistas igualmente. Quando o Primeiro Secretário dos burocratas avança assustadoramente sobre uma das mulheres locais, ele brinca *Le travail, c'est la liberté*, ou seja, *Arbeit macht frei*: “O trabalho traz a liberdade”, o *slogan* – precisa ser repetido? – na entrada de diversos campos de concentração nazistas.

22

*Il a l'air con, c'est vrai, mais c'est pas de sa faute; c'est celle du producteurs. Il est aliéné; il le sait. Il n'a aucun contrôle sur l'emploi de sa vie. Bref, c'est un prolétaire. Mais ça va changer et pas en votant pour le programme commun ou adhérant au PSU.*

23

*“Je tiens Marchais et Séguy. À toi!”*



Auschwitz

A resposta situacionista, que se tornou célebre por meio do grafite de Debord no Quartier Latin, entende-se por *Ne travaillez jamais* [Nunca trabalhe], aparentemente uma evocação de *Jamais je ne travaillerai...* [Eu nunca trabalharei...] (de *Une Saison en enfer* de Rimbaud [*Uma Temporada no Inferno* de Rimbaud]).



Grafite feito à mão por Debord

E para negar ao público francês uma espécie de autossatisfação pre-sonçosa, o mesmo Primeiro Secretário, em outra cena, rindo, adverte os combatentes da resistência em um irônico estilo Vichy: “Trabalho: é o seu único papel. Trabalho, Família, Pátria. Trabalho. Família. Pátria. Basta se ater a isso!”<sup>24</sup>

<sup>24</sup>

“Le travail, voilà votre seul rôle.  
Travail, Famille, Patrie. Travail,  
Famille, Patrie. Ne sortez pas de là.”



Moeda de um franco da França Vichy mostrando o lema trinitário: Travail Famille Patrie: Trabalho, Família, Pátria.

Mais tarde, na mesma cena, o Primeiro Secretário brinca com sua comitiva enquanto tenta humilhar a resistência ao cinicamente referir-se aos massacres feitos pelos fascistas espanhóis na Catalunha, em 1937, e pelos russos soviéticos em Budapeste, em 1956, como precedentes de seus atuais esforços para suprimir a resistência proletária.

Em resumo, enquanto a trama predeterminada se dirige inevitavelmente para a frente, com intrigas românticas e nenhuma economia em cenas de luta, o diálogo e as narrações do filme são *détournés* para constantemente se referirem, além da diegese original, a códigos situacionistas de história e teoria. Praticamente todas as palavras faladas no filme contêm uma citação *détournée* ou uma sutil alusão a uma vasta rede de referências, de músicas populares da Comuna de Paris a escritos de Sade, letras do *Internationale* e escritos dos situacionistas. Um vasto panteão de heróis é celebrado: Makhno, Lumumba, Bonnot, Hegel, Marx, Desjacques, Cœurderoy, Kuron e Modzelewski, entre outros. O filme é, de fato, “totalmente *détourné*”: nenhum *frame* do filme original de Hong Kong é movido ou removido, mas o enredo é roubado para abrir-se a outros mundos paralelos de opressão e resistência. Dito de outra forma, essa é uma estratégia e hegeliana *Aufhebung*: ela é ao mesmo tempo preservada, cancelada e superada.

A resposta ao cinema situacionista depende, em certo grau, da relação com a “linguagem fechada” do original, mas existem um humor escandaloso e irreverente em Viénet, e um desafio intelectual em Debord, que atravessam a Grande Muralha dividindo aqueles que estão fora e “aqueles que conhecem” para oferecer inspiração para a resistência e a revolução. Os filmes são feitos para intrigar em vez de iluminar, para seduzir em vez de converter. O cinema situacionista – ou o uso situacionista do cinema – oferece um desafio dialético e abrasivo às concepções existentes do cinema e do mundo. É um dom no sentido Maussiano: um veneno oferecido gratuitamente, que traz êxtase em uma dose e mata na outra – dependendo dos hábitos e das capacidades daqueles que o ingerem.

## 6.

“Nem é preciso dizer que podemos não apenas corrigir uma obra ou integrar vários fragmentos de obras antigas em uma nova, mas também mudar o sentido desses fragmentos e montar – da maneira que quisermos – o que estes imbecis continuam chamando de citações”<sup>25</sup>.

Gil J. Wolman and Guy Debord, *Détournement, Mode d'emploi* 1956

25

*Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une oeuvre ou intégrer divers fragments d'oeuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbeciles s'obstinent à nommer des citations.*

Se Viénet efetivamente fez “o primeiro filme inteiramente *détourné* da história do cinema”, então podemos dizer que Debord *détourné* praticamente toda a história do cinema a fim de fazer seus filmes. A prática cinematográfica de Debord é mais documentada do que a de Viénet, então podemos fazer um breve resumo dela antes de olharmos mais profundamente para suas especificidades. Vamos começar com um breve esboço da prática de Debord, antes de nos concentrarmos em trabalhos específicos.

Debord inicia sua prática cinematográfica com *Hurléments en faveur de Sade* [*Uivos para Sade*] (1952), reduzindo o cinema a seus componentes básicos: uma fita transparente, uma “trilha sonora” de citações, faladas por vários amigos e colaboradores, intercaladas com períodos de silêncio e escuridão. No final, ele destruiu o cinema que conhecíamos até então: reduzindo-o a 24 minutos de extremo silêncio e extrema escuridão, uma escuridão tão grande que apaga as bordas do quadro e um silêncio tão grande que elimina até os cliques e *pops* de uma típica trilha ótica. Debord iria, mais tarde, resumir sua prática cinematográfica assim: “Eu fiz muito pouco trabalho em cinema, mas eu o tornei extremo”.

*Hurléments* foi feito na época da associação de Debord com os Letristas. No mesmo ano, ele deixou o grupo com outros dissidentes para formar a *Internationale Lettriste* [*Internacional Letrista*]. Em 1957, ele co-fundou a *Internationale Situationniste* [*Internacional Situacionista*]. O restante da obra de Debord em filme pode ser dividido em três principais períodos:



1. Os filmes feitos enquanto Debord era um membro da IS: *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [Sobre a passagem de algumas pessoas através de um curto período de tempo] (1959) e *Critique de la séparation* [Crítica da Separação] (1961). Os filmes foram financiados por Asger Jorn e possivelmente por Michèle Bernstein.

2. Os filmes da década de 1970: *La Société du Spectacle* [A Sociedade do Espetáculo] (1973), *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film «La Société du Spectacle»* [Refutação de todos os julgamentos elogiosos ou hostis que foram atribuídos até agora ao filme A Sociedade do Espetáculo] (1975) e *In girum imus nocte et consumimur igni* [De noite andamos em círculos e somos consumidos pelo fogo] (1978). Esses filmes foram financiados por Gérard Lebovici.

3. Seu trabalho final, feito em colaboração com Brigitte Cornand, em vídeo: *Guy Debord: son art et son temps* [Guy Debord: sua arte e seu tempo] (1994), financiado pelo Canal+.

Depois de *Hurlements*, tendo criado um dos anti-filmes paradigmáticos e tendo reduzido o cinema ao silêncio e à escuridão, ele começa novamente, em primeiro lugar, documentando e teorizando a práxis de seus amigos e camaradas situacionistas em seus próximos dois autodescritos filmes “documentário”. Em *Sobre a passagem*, ele integra filmagens filmadas especialmente para este filme, fotografias re-fotografadas em filme, fotos desviadas de documentários, noticiários e comerciais, intertítulos irônicos imitando a retórica de trailers de filmes e película transparente com uma voz-como ele fez em *Hurlements*. A faixa inclui música clássica e vozes faladas por Debord, Jean Harnois e Claude Brabant, que também trabalharam no filme. O filme termina com um corte simples e abrupto para preto.

O próximo filme de Debord, *Crítica da Separação* (1961) começa abruptamente com uma longa foto retratando o que parece ser uma

fotografia de jornal de uma mulher loira em um biquíni branco, servindo como uma espécie de *China Girl* cultural. Há um corte a preto, e um título ecoando a retórica de um trailer aparece: *BIENTÔT SUR CET ÉCRAN* [EM BREVE NESTE TEATRO]. Há um corte no noticiário de imagens de soldados (que mais tarde aprendemos que estão na África) jogando embalagens de gás lacrimogênio, em seguida, um corte para uma tomada em *tracking* da parte de trás de um carro nas ruas de Paris, sobre o qual os principais títulos aparecem.

A lógica de associação entre as cenas é contextual: a falsa *China Girl* aparentemente acidental, as atrações e as filmagens são típicas do que se pode ver em um cinema antes de um filme começar, mas na verdade o filme já começou, e Debord, assim, enquadrou seu projeto como um filme sobre o filme. O ritmo é rápido e certo. Cabe a nós acompanhar. O ritmo rápido e o sequenciamento imprevisível são gradualmente normalizados em conjuntos de planos associados a locais que se repetem. Em *Crítica* Debord alarga seu arsenal tático para incluir *rephotographing*, quadrinhos, as páginas de um de seus livros, e uma fotografia aérea de Paris, um *still* de um filme sobre os *Cavaleiros da Távola Redonda* (associada por justaposição com um grupo de seus amigos situacionistas) e títulos sobrepostos sobre imagens.

Os títulos são frequentemente de tal densidade, que é impossível ouvir a *voice-over* complexa e compreender as legendas ao mesmo tempo. Mais dissonância. No filme, Debord abandona o uso da película transparente em favor da película preta – tanto com uma *voice-over* e com uma faixa silenciosa – ele incorpora passagens moderadamente estendidas de silêncio, não usa imagens de comerciais e fala quase todos os *voice-overs* com alguns deles — principalmente no início do filme — falado por Caroline Ritterer, que aparece frequentemente no filme sob o disfarce da amante de Debord. Em um gesto que ele não repete em nenhum outro lugar em seu trabalho, ele usa cortes de dois fotogramas e até mesmo cortes de fotogramas únicos da mesma mulher de biquíni com o qual ele começa o filme. No final, em legendas ele propõe um documentário em forma de série de 3 horas e termina com

película negra e o subtítulo: “à suivre”, ou seja: “continua”.

O filme é decididamente pessoal, alusivo e oblíquo, com muitas imagens de Debord e seus amigos, falando, andando, abraçando, e acima de tudo bebendo, talvez a maior conquista de Debord. Há uma intrincada teia de alusões, das quais, sem o conhecimento do meio situacionista e da sua mitologia, estamos em grande parte excluídos. Ele é realizado em uma espécie de *trobar clus*, que Debord justifica dizendo: “É bastante normal que um filme sobre a vida privada deve ser inteiramente composto de piadas privadas”.

Esta “subjetividade radical” pode ser comparada instrutivamente com a prática de montagem de Eisenstein, em seus filmes mudos: enquanto Eisenstein desenvolve uma narrativa barroca através de uma linguagem visual formal associativa, seu trabalho permanece polêmicamente público em conteúdo, embora formalmente difícil para muitos de seus contemporâneos soviéticos. Ele trabalha a partir de uma história compartilhada e há uma linha narrativa clara, até mesmo melodramática que se pode seguir. Há diferenças formais também entre Debord e Eisenstein: o corte agressivo de Eisenstein, *staccato*, atinge seu pico nos cortes de dois quadros da sequência de metralhadoras em *Outubro*, criando um estímulo visual formal equivalente à vibração da metralhadora no corpo. Debord, por outro lado, usa cortes de dois fotogramas e até mesmo cortes de fotogramas únicos aparentemente apenas para zombar a imagem “subliminar”, destinada a vender pipoca nos cinemas. A prática de edição de Debord é oblíqua e estrategicamente dissociativa, se não reservada. Deliberadamente exclusiva e difícil, intencionalmente e excessivamente complexa, Debord está trabalhando aqui com a ausência deliberada de finalidade, antes dos eventos de Maio de 68; Eisenstein está trabalhando na euforia depois de Outubro de 1917, mas há mais do que isso que se separa os dois.

Com *A Sociedade do Espetáculo*, em 1973, um ano após o fim da Internacional Situacionista e cinco anos após Maio de 1968, começa a segunda fase das atividades pós-letristas de Debord como cineasta. Esse é, sem dúvida, o mais importante de seus filmes. É nele que

quero focar o restante de minha atenção, examinando os métodos de montagem, ou melhor, o *détournement* de Debord.

Nos créditos de abertura de *A Sociedade do Espetáculo* nos é dito isto: *un film écrit et réalisé par Guy Debord d'après son livre "La Société du Spectacle" (Éditions Champ Libre)*: um filme escrito e realizado por Guy Debord baseado em seu livro *A Sociedade do Espetáculo* (Éditions Champ Libre). As ambições desse projeto de trazer para a tela o seu livro, que ele modestamente considerou “um dos livros mais importantes de crítica social dos últimos 50 anos”, nos remete a outra famosa adaptação para o cinema, planejada mas jamais realizada por Sergei Eisenstein: uma versão cinematográfica de *O Capital*.

Na edição número 12 do jornal da Internacional Situacionista (setembro de 1969), encontramos a seguinte observação provavelmente por Viénet<sup>26</sup>:

26

Eu questionei Viénet sobre a autoria deste texto e ele disse que não se lembrava, deferindo ao conselho editorial coletivo para a edição, que, não incluiu Debord. Parece seguro supor que ele foi o principal autor, dada a sua autoria (de acordo com Raspaud e Voyer) de *Os situacionistas e as novas formas de ação contra a política e a arte*, em qualquer caso, as preocupações e o estilo são muito em conformidade com os de Viénet.

27

Sabemos que Eisenstein queria filmar *O Capital*. Podemos nos perguntar também, dadas as concepções formais e a submissão política do cineasta, se esse filme seria fiel ao texto de Marx. No entanto, de nossa parte, não temos dúvida de que podemos fazer melhor. Por exemplo, assim que possível, Guy Debord irá ele próprio realizar uma adaptação cinematográfica de *A Sociedade do Espetáculo*, que certamente não decepcionará seu livro.

*“On sait qu’Eisenstein souhaitait de tourner Le Capital. On peut d’ailleurs se demander, vu les conceptions formelles et la soumission politique de ce cinéaste, si son film eût été fidèle au texte de Marx. Mais, pour notre part, nous ne doutons pas de faire mieux. Par exemple, dès que possible, Guy Debord réalisera lui-même une adaptation cinématographique de La Société du spectacle, qui ne sera certainement pas en-deçà de son livre”*.<sup>27</sup>

Dada a importância positiva, Viénet, em outro lugar, concorda com o projeto de Eisenstein para filmar *The Critique of Political Economy or The German Ideology* [*A Crítica da Economia Política ou A Ideologia Alemã*]; essa é uma importante, ainda que tardia, expressão de cautela. O cinema de Eisenstein é o cinema da montagem – e por isso entendemos não apenas edição no sentido de unir as tiras de filme, mas em um tipo específico de método dialético cuja essência é o choque das sequências. Um tipo de agressão cinemática em relação ao material e ao espectador, uma espécie de terapia de choque pavloviana a *China Girl* como símbolo sexual, feita para extrair os elementos da luta de classes do material e os justapor de tal



forma a induzir o espectador a uma maior consciência de classes. É, em suma, um cinema de propaganda, a serviço do Comitê Central do Partido Comunista da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Não importa que Eisenstein, tanto quanto Vertov, foi enfim acusado pelo grave crime de “formalismo” à medida que o chamado “Realismo Socialista” ascendia. As confissões públicas de Eisenstein de seus erros formalistas em *Bezhin Meadow* por fim o afastou, senão todas as suas ambições para o cinema, do panteão situacionista. Eles questionam as chances de sucesso de Eisenstein dado seu formalismo e “servilidade política”. Tudo o que ele pode fazer, nós – ou pelo menos Guy ou René – podemos fazer melhor. Na verdade, Guy pode fazer ainda melhor no cinema do que fez em seu livro. Exageros à parte, a adaptação de Eisenstein de *O Capital* de Marx, planejada mas jamais realizada, é provavelmente o único precedente histórico de impulso e ambição intelectual ambos para o livro ser adaptado e para a adaptação ao cinema. Pode-se argumentar que, mesmo se Eisenstein tivesse sido capaz de realizar esta ambição, a realização de Debord no cinema intelectual permaneceria sem precedentes, uma vez que Debord foi tanto o autor do livro adaptado quanto o autor da adaptação cinematográfica.

A obra cinematográfica de Debord, ainda que tenha claramente desenvolvido sofisticação e complexidade, permaneceu enraizada em algumas de suas primeiras ideias sobre filme e *détournement*. Em *Mode d'emploi du détournement* [Um Guia prático para o *détournement*](1956), escrito por Debord com colaboração de Gil J. Wolman no período imediatamente anterior à fundação da Internacional Situacionista, os dois principais tipos de objetos do *détournement* são definidos:

“Podemos primeiro definir duas categorias principais para todos os elementos *détournés*, e sem distinguir se sua aplicação é acompanhada ou não de correções introduzidas nos originais. Estes são *détournements* menores e *détournements* abusivos.

O *détournement* menor é o *détournement* de um elemento que não tem importância própria e que, portanto, ganha todo seu significado a partir da confrontação imposta a ele. São

assim os recortes de imprensa, uma frase neutra, a fotografia de qualquer tema.

O “*détournement* abusivo”, também chamado de “*détournement* de uma proposição premonitória”, é, ao contrário, aquele em que um elemento significativo em si torna-se o objeto; o elemento que ganhará um sentido diferente a partir da nova relação. Por exemplo, um *slogan* de Saint-Just, a sequência de Eisenstein.”<sup>28</sup>

28  
On peut d'abord définir deux catégories principales pour tous les éléments détournés, et sans discerner si leur mise en présence s'accompagne ou non de corrections introduites dans les originaux. Ce sont les détournements mineurs, et les détournements abusifs.

Le détournement mineur est le détournement d'un élément qui n'a pas d'importance propre et qui tire donc tout son sens de la mise en présence qu'on lui fait subir. Ainsi des coupures de presse, une phrase neutre, la photographie d'un sujet quelconque.

Le détournement abusif, dit aussi détournement de proposition prémonitoire, est au contraire celui dont un élément significatif en soi fait l'objet; élément qui tirera du nouveau rapprochement une portée différente. Un slogan de Saint-Just, une séquence d'Eisenstein par exemple.

Há inúmeros exemplos de “*détournements* menores” no trabalho de cinema de Debord da era situacionista: a re-fotografia da mulher loira de biquini em *Crítica da Separação*, por exemplo. A imagem é inicialmente neutra, até banal, mas é recontextualizada como um exemplo típico de imagem da imprensa servindo para instigar a salvação pavloviana. Mas é o *détournement* abusivo, ou o *détournement* de uma proposição premonitória, que leva a arte de Debord ao seu maior poder e complexidade. E é precisamente uma sequência do aclamado *Sequência das Escadas de Odessa* de Eisenstein, que Debord irá *détourner*, dezessete anos mais tarde, em *A Sociedade do Espetáculo*. Debord irá transformar a crítica de Eisenstein à brutalidade da autocracia e seus agentes na observação de que burocracias de Estado não são mais do que uma edição suplementar da classe dominante, mantendo relações hierárquicas de poder, sobre outras denominações.

A estratégia utilizada por Debord para realizar este *détournement* abusivo tem diversos aspectos, mas a principal tática é a



constante recontextualização de material preexistente. Antes de Debord introduzir o avanço mecânico dos Cossacos de Eisenstein descendo as Escadas de Odessa, com sua marcha militar, ele o contextualiza como uma continuação de uma longa sequência mostrando o Desfile Soviético de Primeiro de Maio. A sequência é repleta de tanques, mísseis e os chamados soldados do Exército Vermelho marchando pela Praça Vermelha com a mesma marcha angular e o mesmo avanço mecânico que Eisenstein imprime nos Cossacos. Mas o corte para a sequência das Escadas de Odessa não aparece imediatamente depois do Desfile de Primeiro de Maio; Debord introduz um atraso, para que a sequência de Eisenstein subitamente ecoe, em vez de colidir, com o Desfile de Primeiro de Maio, quando ela aparece. Não há nenhuma colisão gráfica nítida de cenas individuais – como Eisenstein utiliza nessa mesma sequência –, mas uma longa e sutil continuidade de elementos – remetendo ao sutil movimento de avanço e ecos formais criados por Esfir Shub em sua *Queda da Dinastia Romanov*. Entre o momento em que o Desfile de Primeiro de Maio termina e a sequência das *Escadas de Odessa* tem início, diversos elementos intervêm.

Primeiro, logo após o Desfile de Primeiro de Maio na Praça Vermelha, Debord corta para um *still* de Trotsky – uma figura destinada ao *Inferno* situacionista, como o odiado supressor da Rebelião Kronstadt e Makhno na Ucrânia, “o avô da burocracia”, como ele é chamado em *Pode a Dialética Quebrar Tijolos?*<sup>9</sup> de Viénet. Em cima desse *still*, a narração de Debord continua.

Então aparece um letreiro alertando que o capitalismo do Estado burocrático não estará seguro enquanto os conselhos de trabalhadores continuarem a existir – o modo preferido de autoadministração imaginado pelos situacionistas para seu futuro pós-revolucionário. Debord inverte o sentido do texto, apelando para os conselhos de trabalhadores como o único meio de superar o Estado Capitalista de estilo soviético. Essa é a única pausa da narração de Debord em toda a sequência, que vai desde o Desfile de Primeiro de Maio até as Escadas de Odessa e além. Enquanto o letreiro permanece na tela ouvimos apenas silêncio,

ou seja, os cliques e *pops* da trilha sonora ótica, dando-nos uma trégua da incessante crítica de Debord, longa o bastante para lermos este texto complexo, e não simplesmente como algo à parte, mas como uma ideia relacionada que internalizamos à medida que soa em nossas próprias vozes, em nossas próprias mentes. Após esse letreiro, voltamos a várias cenas do aparentemente interminável Desfile de Primeiro de Maio, e a narração de Debord analisa a burocracia em suas funções de classe. Quando ele finalmente corta para os Cossacos marchando ao descer as escadas em um plano médio, é a partir de uma grande angular suspensa que vemos de cima o túmulo de Lenin, o desfile e as massas reunidas na Praça Vermelha. O movimento diagonal do desfile do canto superior esquerdo ao inferior direito da tela ecoa no vetor de movimento dos Cossacos descendentes do superior esquerdo ao inferior direito. É um jogo gráfico, porém extremamente discreto. Parece mais um jogo de ação do que um paralelismo demonstrativo.

Essa longa sequência corre em paralelo à contínua, persistente e incansável narração de Debord, dissecando o problema cuidadosamente, pensativamente, com seriedade. Há apenas momentos intermitentes de ironia em todo o filme, mas nenhum aqui – nada do humor agudo e obscuro de Viénet. O tom de Debord permanece sério e intransigente. No final do trecho da sequência das Escadas de Odessa, Debord continua simples e inevitavelmente para um Congresso do Partido Comunista Francês, e sua narração amarra as sequências perfeitamente. Após várias cenas, ele retorna a Brezhnev e seus colegas membros do Politburo de pé examinando o túmulo de Lenin no Desfile de Primeiro de Maio. Em seguida começa uma sequência terrivelmente longa de um filme de ficção mostrando um discurso de Stalin, do qual somos poupados devido à narração de Debord.

Não há cortes rápidos, criando identificações metafóricas em um momento instantâneo de *insight*. O tom é meditativo. Ao passar de um tipo de material para outro, esta nova sequência é sempre representada por diversas cenas ou por uma longa cena individual. Não existem conexões forçadas ou presas a um mundo particular. Nós experimentamos esses mundos em sua vitalidade, ou na falta dela, mas somos capazes de passar rapidamente para uma visão mais distanciada:



a extensa visão da história.

Debord está determinado a tecer esses vários fios em uma forte, coerente e complexa narrativa dialética e histórica. Ele não habita a era utópica, imediatamente após a vitoriosa revolução; ele se recusa a recorrer à fragmentação estática de momentos atemporais favorecida por Eisenstein nos momentos de maior intensidade em seus filmes. Em 1924 e 1925, quando Eisenstein trabalhava em *O Encouraçado Potemkin*, ou, em 1927 e 1928, quando trabalhava em *Outubro*, Eisenstein ainda não havia experimentado os fracassos da Revolução Russa por completo. Debord, quase cinquenta anos mais tarde, como um revolucionário e intelectual, deve levar em conta os fracassos da Revolução Russa e seguir adiante. Debord deve também pesar na mesma balança os sucessos e os fracassos de Maio de 68, no qual havia desempenhado um papel fundamental cerca de cinco anos antes. Debord demonstra, na sutil complexidade da estruturação de seu filme, que ele acredita em História Universal, mas em uma de complexidade extraordinariamente dialética.

## 7.

*Sed, o patres, ne me phenicem extimetis in orbe terrarum; omnes enim que garrio murmurant aut mussant aut cogitant aut somniant, et que inventa non attestantur.* (Dante, Epist. VIII, 8)

[Mas, meus Pais, não suponham que eu seja uma fênix no orbe terrestre. Pois todos estão murmurando, ou resmungando, ou pensando, ou sonhando, o que eu tagarelo; mas eles não testemunham aquilo que viram.]

Há um contraste explícito entre o método de *détournement* de Debord e de Viénet. Viénet opta por gêneros cinematográficos populares: o filme de artes marciais, o filme da menina do reformatório. Ele os aceita mais ou menos na sua totalidade como filmes de gênero a serem usados como substrato, sobre o qual se pode construir uma recepção alternativa e

multifacetada, em grande parte por alusões verbais. Ele posiciona seu trabalho no domínio da cultura popular, a fim de subvertê-la. Debord, em contrapartida, problematiza o processo de subversão cultural e política tanto no nível da construção sequência-a-sequência quanto no jogo analítico verbal sobre o conteúdo do filme. Os créditos de cada um dos filmes da era situacionista identificam Debord como *réalisateur*, um crédito bastante comum, mas diferente de *mise-en-scène*, ou encenação, um termo tomado do teatro usado apenas por cineastas de ficção. Nos filmes dos anos 1970, iremos apenas ouvir a voz de Debord ao lado das que figuram nos filmes falados que ele *détourne*. Seus camaradas, cujas vozes são ouvidas nos filmes da era situacionista, irão, a partir de então, permanecer em silêncio. A subjetividade ferozmente radical de Debord não inclui o abandono da autoria.

Viénet, em contrapartida, em seus primeiros dois filmes problematiza diretamente a própria autoria, operando sob múltiplos pseudônimos ou pelo uso de uma empresa de produção ironicamente auto-descrita. Entre os filmes que vi, apenas em *Chinois encore un effort*, e *Mao par lui-même* [*Mao por Mao*] que se baseia em grande parte em noticiários ou filmes de domínio público, ele recebe crédito na tela. Nesse caso, ele de fato aparece na sequência dos créditos, de pé numa varanda usando um tipo de jaqueta preferida pelo Politburo Chinês, acenando um livro, imitando Mao com seu livro vermelho, ao lado de Ji Qing Ming e Al Perreault, seus colaboradores. Os rostos dos colaboradores estão mascarados ou apagados, em uma paródia da reescrita da história fotográfica constantemente praticada na assim chamada República “Popular” da China e, neste caso, por várias razões, para proteger as suas verdadeiras identidades. Ironicamente, esse filme usa um método de edição — ou seja *detournement* — mais Debordiano que os outros filmes de Viénet: consiste de fragmentos de vários filmes e um voz *off* quase constante. O apagamento dos rostos dos seus colaboradores poderia fazer também alusão ao destino da *Internationale Situationniste*, tão intimamente e quase exclusivamente ligada na imaginação popular, ao nome de Debord. Mas mesmo aqui, a autoria é deslocada por Viénet

pelo reconhecimento de seus colaboradores como coautores e pelo uso de seu amado mentor nos Langues’O, Jacques Pimpaneau, para a narração em francês e outros para as versões em língua estrangeira. Em *Mao por Mao*, ele seguiu um curso de ação semelhante: nomeando seus colaboradores como coautores embora pseudônimamente, e mantendo o uso da mesma empresa de produção que ele credita para *As Meninas de Kamaré*, Eido et Eiga, aqueles especialistas notórios em “filmes de cu”, embora ele negligencie mencionar esta especialização no caso dos filmes explicitamente focados na China. Em *Mao por Mao*, entretanto, quando teve outros indivíduos fazendo as *voice-overs* das versões da língua estrangeira, Viénet permitiu-se o prazer de personificar Mao em francês.

Ambos Debord e Viénet destacam-se no “*détournement* abusivo”, exceto que Viénet não *détourne* (desvia) meramente uma sequência ou até várias de um filme na maioria, mas em seu trabalho anterior *détourne* filmes em sua totalidade, subvertendo-os linha por linha de diálogo. Nesses filmes ele faz um uso moderado de comentários narrados e, quando o faz, usa os registros da mídia popular contra si mesma, lutando contra a falsa coerência do espetáculo, enfraquecendo-o com uma polivalência sexual e política. Ele é um colorista reichiano, alimentado da política e da agência sexual das mulheres que podem ser encontradas nos escritos de Sade, mais notavelmente em *A Filosofia na Alcova*. Esses interesses se refletem não só nas mulheres sadeanas articuladas em *La Dialectique* e *Les Filles de Kamaré*, mas também em *Chinois encore*, cujo título desvia o título de um tratado político de Sade inserido na *A Filosofia na Alcova*: ou seja, *Français, encore un effort si vous voulez être républicains* [Franceses, mais um esforço se quereis ser republicanos]. Poder-se-ia dizer que a obra de Viénet ecoa a estrutura da *A Filosofia na Alcova*: um discurso sobre a agência política está rodeado de todos os lados por diálogos, que traçam as conexões entre a identidade de gênero e a agência política e sexual. Viénet persegue uma subjetividade crítica e radical de muitas vozes, tanto quanto como um fim.

Debord trabalha sequência por sequência em preto e branco, explorando a alienação pessoal dos homens entre si e dos produtos de seu trabalho – a separação institucional de indivíduos através da falsa coerência da circulação de fragmentos intercambiáveis no espetáculo. Criticamente re-organizando as sequências individuais que ele extrai, ele constrói uma coerência estratégica e dialética que transforma o efeito do afastamento de seu contexto original em um *insight* produtivo. Essas sequências visuais e audiovisuais fluem em paralelo às ideias dadas pela linguagem por meio das narrações que ele entoa, cruzando indiretamente, estrategicamente e imprevisivelmente umas às outras.

A serviço dessa coerência dialética, Debord retira dessas sequências qualquer cor que elas podem ter possuído originalmente, ao mesmo tempo aumentando a comparabilidade entre elas por meio da abstração e transmitindo a elas o escuro e pessimista cinza sobre cinza de Hegel. A coruja de Minerva levanta voo somente ao entardecer. Viénet nos lembra disso mesmo no final de *Pode a Dialética Quebrar Tijolos?*, mas escolhe um mundo em filme, onde as cores misturam-se livremente e contrastam com o preto e branco; é a discórdia na dialética que ele tenta manter.

Bem, isso é glória para você.

\* \* \*

O autor gostaria de agradecer àqueles que o ajudaram de várias maneiras: Yann Beauvais, Edson Barrus, Catarina Flaksman, Peggy Ahwesh, Professora Amy Dooling, Donald Nicholson-Smith, e por último, mas não menos importante René Viénet, que ajudou a preencher muitas lacunas no meu conhecimento do seu trabalho e das condições em que foi feito. Nenhuma destas pessoas deve ser responsabilizada pelos meus erros ou interpretações errôneas.



# Entrevista

Anthony McCall

B<sup>3</sup>: Em *Conical Solid* (1974), um de seus primeiros filmes produzidos depois de *Line Describing a Cone* (1973), não me recordo se foi o caso de *Partial Cone* (1974), o ritmo era diferente; mais rápido, utilizando alguns efeitos oscilantes. A rotação cruzada e fechada era como a projeção da cruz de malta do projetor. Você não ficou satisfeito com o tipo de espaço, com a configuração das linhas que essas velocidades estavam transmitindo?

Anthony McCall: A forma em *Line Describing a Cone* é definida por uma membrana de luz que gradualmente traça a superfície exterior da forma cônica; *Conical Solid*, feito um ano depois, tentava descrever a mesma forma, mas de dentro. Isso se torna claro se nos lembrarmos do movimento final, o mais lento do filme. Uma única lâmina de luz plana e triangular leva cinco segundos para girar em torno do seu próprio eixo (o eixo flui das lentes do projetor até a parede). Durante aquela rotação, a lâmina entra em todo o espaço interno de um cone volumétrico e imaginário. Se a lâmina de luz tivesse deixado um rastro atrás de si mesma ao girar, depois de cinco segundos nós teríamos criado, em um espaço tridimensional, um cone compacto de luz branca - não apenas nas superfícies exteriores, mas na forma inteira. Por isso o título *Conical Solid*. Claro que esse cone não está presente em todos os instantes, apenas como um incremento e no plano mental. E a ideia que descrevi atinge um exercício completo porque o filme é composto por oito sequências. Cada parte gira em velocidades diferentes, começando mais rápido e terminando lentamente. Para obter a ilusão de uma rotação suave precisamos de no mínimo trinta e seis quadros (um segundo e meio). Mas eu começo com uma velocidade de rotação que é tão rápida que temos apenas quatro quadros para defini-la. Percebemos isso por causa do rápido movimento pulsante a que você se refere. Gradualmente, a velocidade

da rotação diminui, e uma única forma se torna legível, mas isso só acontece nos últimos dois ou três movimentos. Dessa forma, o filme é produzido a partir do choque entre a ideia de um plano de rotação e as limitações dos vinte e quatro quadros por segundo da sequência do filme.

B<sup>3</sup>: O uso da cruz em *Conical Solid* reapareceu mais tarde em trabalhos utilizando-se configurações de linhas duplas, ou multiprojeções, assim como em *Doubling Back* (2003) e *Between You and I* (2006). Esses trabalhos são uma extensão de *Long Film for Four Projectors* (1974) e *Four Projected Movements* (1975)?

AM: Apesar de esses trabalhos, um mais recente que o outro, serem baseados em membranas de luz projetadas através de um espaço tridimensional, *Doubling Back* e *Between You and I* são um pouco diferentes dos filmes de luz sólida dos anos 1970. Os primeiros trabalhos foram construídos a partir de uma única forma. Os mais recentes a partir de duas formas, uma atuando sob a outra. Por exemplo: *Line Describing a Cone* se origina de uma única linha circular; *Conical Solid*, de uma única linha que sucessivamente muda de posição; e *Four Projected Movements* em uma única linha que gira lentamente 90 graus. *Long Film for Four Projectors*, é construído a partir de uma linha única, inclinada e contínua, que atravessa repetidamente o quadro. Mas as novas séries que comecei depois de uma pausa de vinte e cinco anos não são tão simples. *Doubling Back* é feito através de duas formas onduladas que se cruzam e, assim, criam um objeto mutante e irregular; e *Between You and I* tem como base duas formas diferentes (uma elipse e uma forma ondulada) que, utilizando-se um artifício cinematográfico conhecido como “transição”, são justapostas, criando mais uma vez um objeto irregular, um objeto novo e imprevisível. *Between You and I* é também profundamente diferente porque seu eixo não é horizontal; é uma forma vertical com dez metros de altura, o projetor no alto projetando em direção ao chão.

B<sup>3</sup>: Quando penso em *Long Film for Ambient Light* (1975), me lembro de alguns trabalhos iniciais de Michael Asher em que a luz ambiente da galeria foi questionada. Você compartilha algum aspecto estético com ele? O texto que você escreveu em 1975 nos informa o seguinte: “Não estou interessado em simplificar a execução para examinar certos fundamentos. Temporalidade, luz. Estou admitindo que é possível realizar sem utilizar um processo fotoquímico e eletromecânico habitual (pois há a desvantagem de ser caro, isto é, lento)”.

AM: Conheci o trabalho de Michael Asher tardiamente e lamento por isso. Richard Serra foi a primeira pessoa que me falou sobre ele, creio que por volta de 1975, mas só alguns anos depois eu conheci o trabalho dele. Um artista muito interessante.

B<sup>3</sup>: Você conhecia o trabalho de instalação de Paul Sharits? Você tinha alguma relação com ele? Essas duas perguntas surgiram porque tenho a impressão de que existe alguma ligação entre os trabalhos, apesar das diferenças.

AM: Encontrei Paul Sharits em meados dos anos 1970, e antes disso conheci sua obra através das apresentações de seus filmes ao vivo em Nova York. Não me recordo precisamente, mas acho que vi fotografias de suas instalações antes de realmente vivenciá-las. Provavelmente no catálogo de uma exposição solo escrito por Regina Cornwell. Eu e Paul participamos do Fórum Internacional de Filmes de Vanguarda em Edimburgo no ano de 1975 e estivemos juntos na Documenta 6, em 1977. Creio que essa foi a primeira Documenta a mostrar filmes e vídeos de vanguarda. Há, indubitavelmente, afinidades entre o meu trabalho e o dele; ambos buscamos uma estética materialista redutiva e, como você observou, nós dois desenvolvemos ou nos movemos em torno da instalação, e isso foi antes da tecnologia (ou, na verdade, do contexto). No entanto, apesar de aquelas instalações terem sido ampliadas no tempo, elas ainda necessitam da atenção integral e ao vivo dos projeccionistas, fazendo deles parte da *performance*. Atualmente, as projeções das instalações são essencialmente feitas por computador.





B<sup>3</sup>: Em *Miniature in Black and White* (1972), um trabalho opticamente desafiador, é possível sentir um aspecto de imersão. E, apesar do formato reduzido, é um trabalho intenso. Estamos diante de uma situação em que o espectador visualiza uma sequência de *slides* em preto e branco? Você estava trabalhando com um padrão específico em mente? Você já viu o trabalho do início ao fim, ou é como uma instalação em que você a captura quando está frente a frente?

AM: *Miniature* foi concebido desde o princípio como uma instalação contínua, um objeto em uma sala, com uma estrutura temporal repetitiva, presumindo um espectador móvel que irá decidir por quanto tempo ficará na sala de exibição. O carrossel de projeção dos slides proporciona essa abordagem, com um *magazine* circular que pode projetar e reprojetar oitenta e um *slides* dispostos neste *magazine*. Além disso, o carrossel foi projetado para ser usado em exposições: ele foi feito para operar vinte e quatro horas por dia sem superaquecimento. Era um equipamento pequeno e resistente. Vejo esse trabalho delineando *Line Describing a Cone*, a tela pequena com suas imagens minúsculas de apenas dez ou quinze centímetros a partir das lentes do projetor, e o espectador vendo aquela tela com o projetor logo atrás, observando as imagens feitas de luz branca. Na verdade, tudo que eu tinha a fazer para deixar a configuração próxima da configuração de *Line Describing a Cone* era remover aquela tela minúscula, deixando que o observador olhasse diretamente para o projetor. *Miniature in Black and White* foi concluído em 1972, e *Line Describing a Cone* foi feito no verão de 1973.

B<sup>3</sup>: Outra coisa que me veio à mente é que, em *Line Describing a Cone* e *Long Film for Four Projectors*, há a presença de um mecanismo (o barulho que acontece na apresentação) que produz a vivacidade da obra no momento exato em que a estamos observando. Você não acha que está perdendo algo com isso em relação aos equipamentos digitais?

AM: Quando comecei a produzir esses filmes novamente em 2002, utilizando recursos digitais, esse problema me preocupou. Você tem razão com relação ao som. O som rítmico do carrossel passando ruidosamente



os *slides*, misturado ao som suave do ventilador do equipamento, é realmente parte integrante de *Miniature in Black and White*. Da mesma forma, o chiado mecânico do projetor de 16 mm (ou projetores) cria um tipo de zumbido, uma atmosfera ambiente para a instalação. Isso produz um efeito importante, mascarando as vozes, e cria um tipo de acústica que dá privacidade ao observador. Projetores digitais e computadores são relativamente silenciosos. Mas, nos anos 1970, fazer filmes sem uma trilha sonora parecia uma representação óbvia; e era justamente por causa da ausência intencional de uma trilha sonora que os sons do equipamento estavam em primeiro plano. Atualmente, imagem e som coexistem dentro do meio digital, e não há necessidade, no momento, de ‘excluir’ um deles. Então, o som para mim voltou a ser uma questão estética.

B<sup>3</sup>: *Miniature in Black and White* foi feito no mesmo ano de *Interface*, de Peter Campus, o qual insere o público dentro da obra, enquanto o seu filme coloca o nosso olho como um reflexo, porém o corpo inteiro como suporte.

AM: Lembro-me da primeira vez que me deparei com as instalações de Peter Campus, na Paula Cooper Gallery, no Soho, creio que em meados dos anos 1970, ou talvez no final da década. A presença de apenas um projetor silenciosamente projetando uma imagem do seu rosto na parede, em uma sala quase escura e em tempo real, muito grande e talvez de cabeça para baixo (lembro-me de uma instalação desse tipo) criou uma nova possibilidade. Havia silêncio, e recorro que gostei disso: o silêncio por si só separava-se do filme, que sempre levava consigo aquele zumbido mecânico, assim como geralmente uma duração limitada. Outra qualidade que separava o filme do vídeo é que eles eram vistos em contextos diferentes. Havia exceções, mas filmes eram vistos em locais de vanguarda, e vídeos (Campus, Acconci) eram exibidos em galerias.

B<sup>3</sup>: A questão da duração é importante, tanto quanto a perfeição, a continuidade das *performances*; quando se pensa em *Sound Strip / Film Strip* (1971), de Sharits, e *Long Film For Four Projectors*, percebe-se

que é humanamente impossível superar essas obras. É possível entender como funciona, mas não se pode experimentar a sua real dimensão. É realmente necessário experimentar suas reais dimensões? A questão da experiência é passada através de uma análise do processo, e induzida a outros níveis de interação com outros trabalhos. A questão da duração enfatiza a ideia da localização do corpo dentro da obra, dentro do espaço onde o trabalho está se desenvolvendo. Você estava levando em consideração todos esses parâmetros quando estava realizando esses trabalhos?

AM: Durante os anos 1970 gradualmente aumentei a duração das minhas *performances* com fogo e a duração dos meus filmes porque quis escapar das expectativas do público agrupado. Fazer um filme com duração de cinco horas, o dia ou a noite toda- como grupo esse público não mais existiria. Aquele tipo de público foi substituído por indivíduos que chegavam e partiam quando quisessem, e que por si mesmos decidiriam seu tempo de permanência. Uma duração longa requer um tipo diferente de estrutura, uma estrutura não-narrativa, e foi quando eu achei que essa permuta seria uma ferramenta útil. Talvez *Long Film For Four Projectors* tenha sido o mais bem-sucedido neste sentido. Pensei no espectador duplamente cercado: primeiro pela duração, que era tão longa e que deveria durar mais que a atenção do espectador; e, em segundo lugar, pela disposição espacial da instalação; se você estivesse na sala, você estaria dentro do campo espacial do filme.

B<sup>3</sup>: Outra conexão tem a ver com o traço das obras, antes e depois da criação. Como cineasta, entendo o propósito da criação de uma partitura depois da realização de uma obra, já que frequentemente durante o processo criativo, o que foi planejado sofre alterações, mas não acho que há um estímulo da sua parte de tornar esses desenhos obras, ou há?

AM: O que quer que eles sejam, penso nesses trabalhos como desenhos do início ao fim – mesmo, ou talvez especialmente, no momento da projeção. Há os desenhos preparatórios feitos por computador, em que

organizo uma ideia tridimensional, escultural, ou sigo a coerência da obra na forma de um *storyboard* bidimensional; depois há os desenhos de instrução que preparo para o meu programador e que se assemelham a esse traço – com esboço detalhado, medidas e esquemas de tempo. Depois recebo o programa de animação e passo às vezes meses projetando, mudando constantemente os inúmeros valores. Finalmente, depois que o trabalho está pronto, muitas vezes ele cria aspectos que eu não havia pensado ou observado antes. Gosto de fazer esses desenhos, pois eles exploram esses tipos de revelações.

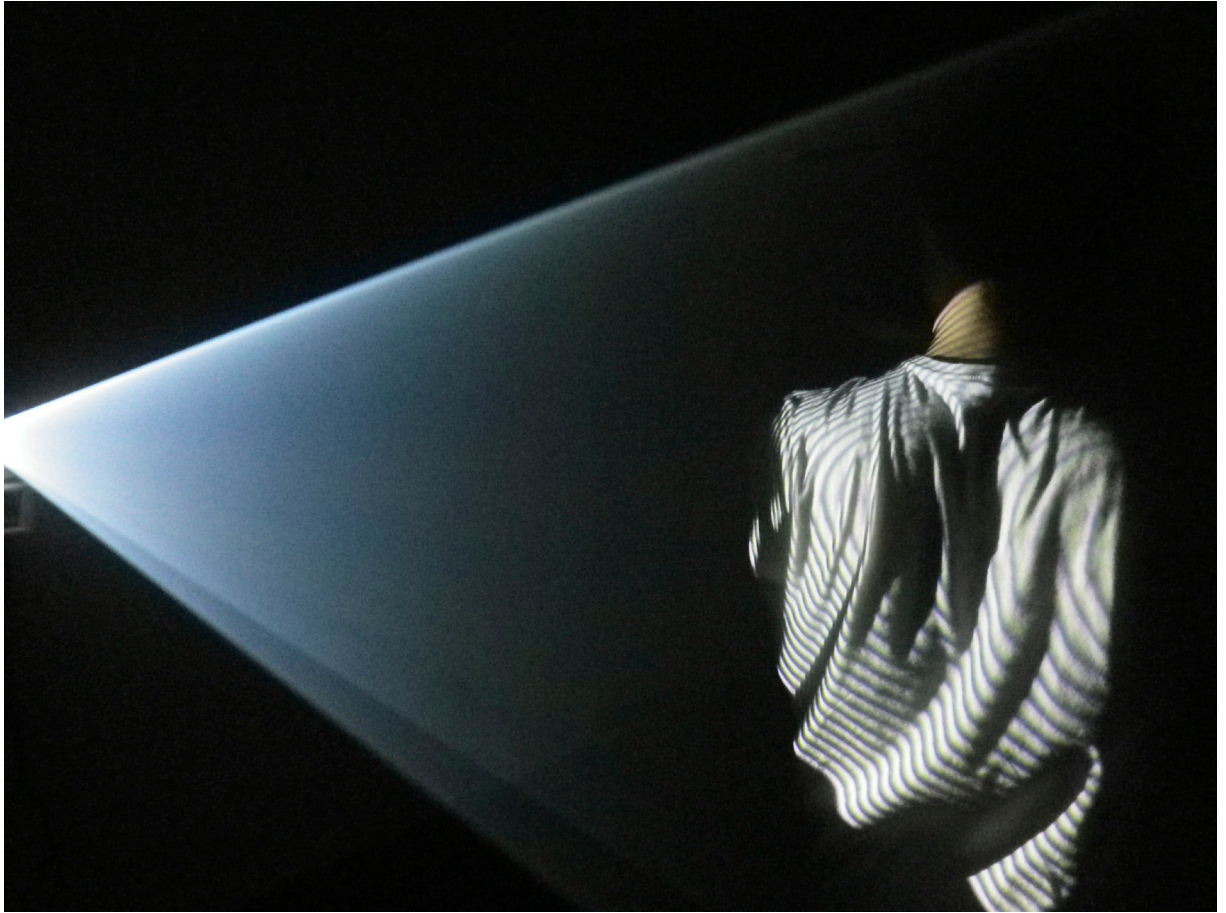
B<sup>3</sup>: A relação com a escultura e com a organização da imagem dentro do espaço é importante. Neste sentido, podemos dizer que você ainda está fazendo filmes?

AM: Essas obras atuam em uma área que inclui tanto o cinema quanto a escultura, talvez até a arquitetura. Sem escolher uma delas, mas sendo capaz de me mover em cada uma delas de diferentes maneiras e proporções, isso me dá uma grande liberdade. Posso dizer que ainda estou fazendo filmes, mas, visto como uma representação, isso irá bem mais longe.

B<sup>3</sup>: Você sempre ativa o corpo em seu trabalho com a posição ou o tamanho da forma projetada? Em alguns de seus títulos, por exemplo: *Between You and I*, há certa negociação entre a obra e os espectadores, mas também entre um membro diferente do público compartilhando ou descobrindo a obra. É isso mesmo?

AM: Acho que sim. Obviamente, há a troca que acontece formalmente entre os elementos gráficos. Mas em seguida há uma troca entre o observador e a obra, e posteriormente entre mim e o observador. Depois, como você observou, há uma negociação entre os próprios espectadores, no momento em que eles se movem cuidadosamente no escuro, além de cada um tornar-se parte da experiência que os outros estão observando, o que efetivamente transforma suas ações em *performances*. Trabalhos como *Between You and I* e *Meeting You Halfway* sugerem essas diferentes relações.





B<sup>3</sup>: O conceito de *performance* é importante em seu trabalho, seja nos filmes, seja nos desenhos, nas instalações, mas essa leitura é bem mais óbvia em trabalhos mais simples como *Landscape for White Square*, *Earthwork*, *Line Describing a Cone* (as duas versões), *You and I...* Parecem estar mais relacionados com a nossa compreensão do que está acontecendo, enquanto outros nos apontam outras direções e questões, a contemplação, não produzindo um sentido sólido, mas também não se deparando com o caos, apenas flutuando nesse meio, no limite da desordem e do processo. O sentido é mais importante que a repetição do ciclo de uma obra?

AM: Estou interessado no que as pessoas descobrem nesses trabalhos. Considero que o sentido de uma obra é algo criado pelo espectador no seu engajamento com esse objeto formal, não o que eu deposito ali para ser descoberto. “Flutuando nesse meio, no limite da desordem e do processo” soa como um bom lugar para uma obra de arte!

B<sup>3</sup>: Achei estimulante a relação entre *Long Film for Ambient Light* e o projeto da ponte. A questão do ciclo, dia, ano, nos conduz a essa impossibilidade de experimentar a obra em sua totalidade, mas ao mesmo tempo nos dá a possibilidade de experimentá-la em diferentes momentos. Temos uma experiência física fragmentada enquanto alcançamos uma experiência mais completa no plano conceitual.

AM: Sim, instalações como *Long Film for Ambient Light* são estendidas por um período de tempo tão longo que devem durar mais que a atenção do espectador. Como resultado, o trabalho é vivenciado fisicamente como um tipo de fragmento ou amostra. Minha proposta para *Crossing the Hudson* foi transformar a ponte ferroviária Poughkeepsie de um quilômetro e deserta em uma armadura para uma obra de luz, pela qual a ponte seria iluminada, muito gradualmente, começando pela margem esquerda do rio Hudson e se movendo até a margem direita. Levaria seis meses para a ponte sair da escuridão e ser completamente iluminada e mais seis meses para ela voltar à escuridão novamente, e assim por diante, *ad infinitum*. Vejo nesse trabalho de arte, pesado em escala, uma estrutura temporal de um ano em ciclos repetitivos, como

sendo “embutido” em um lugar. Para os que vivem na região, o entendimento dessa estrutura viria rapidamente; o prazer estaria em olhadas ocasionais daquela estrutura em momentos diferentes, diferentes estações e diferentes períodos da noite, sem mencionar (dado que a obra seria permanente) diferentes períodos de suas vidas. Com obras em espaços públicos, há também a intrigante possibilidade de haver um espectador “acidental”, o que não acontece dentro de uma instituição onde o visitante sabe que está contemplando “arte”.

B<sup>3</sup>: Em seus primeiros filmes (*Earthwork*, *Landscape for Fire*), o som está delineando o espaço, assim como as linhas em seus trabalhos mais recentes. Em todas as suas instalações com luz o som vem apenas do público, da sua interação e do ambiente. A ausência de som é um pré-requisito para vivenciar a obra? O som irá atrapalhar nossa percepção sobre a obra?

AM: Eu achava que sim. Mas, como falei anteriormente, excluir o som para manter a pureza apenas do olhar ou a pureza do meio agora me parece uma atitude arbitrária. E também não gosto dos supostos ambientes audiovisuais “imersivos” onde você se perde. Acredito num observador receptivo, mas consciente de si mesmo, um observador que pensa.

B<sup>3</sup>: Em 1978 e 1979, você fez dois filmes com trilha sonora, dois trabalhos colaborativos: *Argument* e *Sigmund Freud's Dora*, ambos tratando da produção de sentido. Era necessário para você, naquela época, investir em outras áreas fugindo da abstração de seus filmes? Em *Argument* a dimensão política está bastante presente, dimensão menos óbvia em trabalhos mais abstratos. Esses trabalhos estão comprometidos com a crítica do trabalho anterior que você realizou? Você poderia falar sobre essas questões?



*Line Describing a Cone* / Foto: Bernardo Teshima

AM: Quando eu e Andrew Tyndall fizemos *Argument*, parecia que tínhamos um problema urgente. O universo dos filmes de vanguarda foi interrompido pelos meios de comunicação e pela política, e o público era reduzido e composto, na maioria, por outros cineastas. Geralmente você faz um filme e o mostra para outros cineastas com o intuito de discuti-lo. Decidimos que começaríamos pelo nosso público (nós mesmos) e iniciariamos um diálogo fazendo um filme sobre o problema. O projeto incluía não apenas o filme, mas também a publicação de um pequeno livro de críticas e discussões após cada exibição. *Sigmund Freud's Dora* foi feito um ano depois de *Argument* com um grande grupo de colaboradores. De alguma forma, *Dora* foi o filme que obteve mais sucesso entre os dois, mais precisamente porque era do interesse de outros públicos: não apenas do público de filmes de vanguarda, mas também daqueles que se interessavam por filmes com temática feminista e que abordavam a psicanálise. Ele conseguiu sair dos limites estreitos da vanguarda, porém pagando o preço de se confinar na Academia! Dessa forma, não retornei às ideias desses projetos, mas nada está fora dos limites.

Julho de 2011



# Cyberfeminismssss

Nathalie Magnan

Nathalie Magnan: Why cyberfeminism? And why cyberfeminism with a lot of s's? Because I wanted to underline the fact, that in feminism, you do not have one kind of feminism, just as we do not have one kind of cyberfeminism. Each group is making their own type and reinventing and re-appropriating the word for themselves, and I think that is very important. I can speak about my interest in cyberfeminism and why I was into it all those years. So why cyberfeminism and not women and computers and feminism or, just feminism?

You know I don't like calling people feminist, because some have a very strict reading of feminism and they think feminism is a kind of dark trap. For some people that's true. Some people have a very strong view about what it should be, but really feminism has many trends. Cyberfeminism is a reinvention of the relationship of women and machine. You get into machines and you get started on line, and really that was maybe more true at the beginning of the internet. It was a biologically a men's world and I say biological because it was what it was: one gender.

B<sup>3</sup>: When you speak on the level on biology, do you have in mind Donna Haraway?

Nathalie Magnan: Definitely, she is one of the main references. So what is cyberfeminism about? It is about women and machines and generally women and machines are not thought as going together. Boys play with machines and girls with dolls; it's a way of normalizing the world. But we know that it is much more complicated and there is a lot of pleasure to be had in playing with machines. There is no reason why normalizing views of the world should confine women to a specific relation to technology. There are a lot of women who really like technology and play with it even though it is not within linear history. Like when you think about the way which nature is bound to "the

feminine” and the men with technology control nature. And there is a binary there that is historically engraved, pounded into your brain. What we want is the world we are living in. Outside this world, there are women who have interacted with technology, who have seen that the order given is not necessarily the order that we feel like is true or that we feel is regular or good conceptually. So basically what happened is that since the mid 1980s and early 1990s women have been rethinking the binary women/men, nature/culture, technology/human. Through science fiction, they started thinking of finding new ways of connecting. Really what happened is a way of thinking a new analogy of human and non-human, relating to men, the non human, the animal and the machine and seeing how those things were much messier than was previously thought and written about. So really the big moment was 1991, which is basically the end of internet without commercial issues and 2006 when we passed through the economical bubbles. Many things started to fall into place. The access was more fluid and the issue of gender and the issue about men and women and machine was not as messy as in the beginning. Nevertheless, as I was saying at the beginning, you can always come back to the way men use technology, because as history is not a long quiet stream that goes downhill: it has a lot of back and forth and regressions and advances and ruptures. This is a very good toolbox I think for many people: men and women, because as we destabilize the binary human relationship “men / women”, everybody can learn from this way of grabbing technology and using technology. It was very much inspired by science fiction and the pleasure of science fiction. *The Female Man* by Joanna Russ, for example I don't know if you know that book. There are many novels written by women and queer guys, because in the science fiction field, it is typically a non-normative, non-binary human territory. You have a lot of people coming from other spaces, so everything is possible! And sex is very messed up; it is a very playable space to be coming from.

B<sup>3</sup>: One could also mention Shu Lea Cheang in the 1990's.

Nathalie Magnan: It's also many groups of women who take real pleasure in reading and writing popular culture but also coding/ decoding popular

culture. There is an interest in that kind of activity. And it's true with my friends: we do that all day long. We are kind of decoding our culture: what we see around us. The main reference is Donna Haraway's *Cyborg manifesto* published in 1985. It's quite early on. At the time, the networks were still in universities and yet she had an incredible vision of what the networks that started to be in place would become. It's like reading anything: it's a difficult text to read. It's a text you would know if you had read it. It's like the internet: it's a text which is very funny, very surprising and it's highly nuanced at the same time and she really speaks about the way the world is digitized and what it means in various ways. But you should not take my reading of it; read some bits and pieces, make another reading of it. I think it's a very open text and each time you read it, it's a text you write as well, as you read it.

B<sup>3</sup>: And it's extremely stimulating.

Nathalie Magnan: Yes and it's fun, it's totally disrespectful. We know that we should respect, but we don't know, that we don't want to respect, it is a lot of fun. She wanted to make an ironical and political net faithful to feminism politically and materially from right where she was sitting. It's one type of feminism, there many other types, but she situated herself that particular way. She uses irony as method, as rhetorical strategy and as analytical method. And it's how she moves through the text as a tool. Irony is about contradiction; "Irony is about contradictions that do not resolve into larger wholes". It's about making friendly images. It's about seeing two things at once and two things that never come together and that do not even result in the use of the tool as dialectic. It's trying to see multiples in the same time, so it's all those things. It's displacing our old habits and she uses the cyborg as a tool. Generally, when people speak about a cyborg, they speak about an organism and they put the word cybernetics and men together. Eventually, they speak about a hybrid of the machine and the organism, but they rarely go beyond this and I think what is really helpful in her reading and writing is that she thinks about social reality: something which exists already but it is also the offspring of fiction. It is a science fiction, but it is also

the reality of science fiction; it's both. That is the main reference but I encourage you also to look at Sadie Plant, Rosi Braidotti, Faith Wilding, Maria Fernandez. Maria Fernandez has been writing about race and cyberfeminism. Faith Wilding has been working in Los Angeles and she is very strongly committed to feminism, in many ways and has questioned how feminism grasps technology. Rosi Braidotti is a philosopher very much in the same vein as Donna Haraway, when she speaks about the way science fiction caused a revolution among young women and reversed the direction of the gaze (as Laura Mulvey did for film). Sadie Plant is also involved in science and she has been speaking quite well about machines from a feminist point of view as well.

B<sup>3</sup>: One thing that I have found strange, is that Haraway does not speak for example about some of the proposals of VALIE EXPORT from the early 1970's, when she was producing a kind of, I can't say cyborg, but a relationship between women and machines which was specific, machines which are media machines.

Nathalie Magnan: I am not sure, that Haraway is aware of that body of work of artists of the early 1970s. I don't know; maybe now she knows about it now, but I am not sure she knew about it in 1985. She was writing from the point of view of science fiction and the history of science.

B<sup>3</sup>: Some of the issues that have been brought up by Haraway have stimulated some writers to speak about racism within the cyborg world, or within the internet. Do you think there is something like that going on?

Nathalie Magnan: Definitely, science fiction deals with that. In *Star Wars*, for example, you have that scene in a bar where you had people from different planets coming. She deals with that. She has been closely working with Chicanas. She has been borrowing some of the main figure of la Meztiza, who is this native woman who goes with the traitor in fact is quite an affair. It is much more complicated than this, so she's been playing with those figures, which, at first, are not politically correct, but

due to the body of work that has been coming from women of color and mostly chicanas, you can see that there is definitely an extraordinary outpouring. There is also the case of those machines that are so beautiful that we totally adore them and that are basically made by women under 25. They need to have a very good eye and a precise way of manipulating things and they are basically wasted after that because the work of building those machines is too difficult. So on many different levels they are like a very completed level of making machines you know... but if you really want to have a good discussion by Haraway on race I highly encourage you to read the text about the Museum of Natural History, *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936*. It is the one in New York where you have all the stuffed animals. It is the story of this museum. You can read this text like a novel; you go through it, like it's fiction. It's beautiful, and yet, what is the genealogy of this monster which looks more like a tank than anything else, and how come the white men went to Africa kill these animal and preserved them, while at the same time, they were exterminating them. It combines all these things and it works. The latest one she did about the dog is very interesting. It's about breeds and it's a powerful discourse.

Going back to cyberfeminism, for me it was the network because as the internet was emerging, there were exchanges on mailing lists. There were those guys who were totally at ease and in very authoritative moods would say things with certainty, in a way that I never would. I am not sure I am capable of this, it doesn't interest me. I don't possess this way of speaking from authority and so I am totally intimidated, except that they are making a lot of spelling mistakes. Being brought up as a female, I have been cultured to retire, not to be the valiant hero who opens up the field. So it was very difficult to find one's voice all of a sudden and one of the first places was the mailing list. The mailing list at that time and the *subRosa mailing list* was the signed mailing list managed by females, and it's still happening and it's still quiet good. It's a mailing list designed so that people can know each other's works. Eventually there were discussions about this stuff but very rarely. It was mostly getting to know about each other's works. For example, if you



wanted to know about this or that speaker and giving support to them. It is about networking and there is another place which exists in Montreal Studio XX which facilitated very early on the exhibition of works by women like Constant in Belgium. They do a lot of conferences about feminism and also for you who are interested in the issue around free software and free culture. You might want to check out their website; there is a lot things in there. Above all, look at *Old Boys Network*<sup>1</sup>.

*Old Boys Network* it is a form of reappropriation of the enemy. The origin of the network is Mark Delly, quite literally. It is Mark Delly's life, and it has three women out of 26 professors, so the guys know how to speak to the guys there. They are at ease and pleased with each other. They are not aware that there is difference, forget about queer, forget about women, forget about people of colors, forget even about the straight white male, forget about people who try to open their minds. Although it is an art school, it is still very difficult to function within this environment which is dominated by those norms. So that was the joke: it was a take-off on the old boys networks that we are too familiar with. Basically the whole protocol of the school was: we work to use you. That is stage one. You are not build for it. We are all here to struggle to escape from hell and every means is a good means to that end. Even the struggle of women is a power struggle, so there it was out in the open.

B3: Is it still functioning?

Nathalie Magnan: There is a website on which you can find all the information, the conferences, records, tears, pain, anger, due to infighting<sup>2</sup>.

B3: When we said it was a pity the site disappeared, it was more in relation to the fact that it is a normal process to have this infighting, and sometimes also it is very positive because it generates other things.

<sup>1</sup> <https://www.obn.org>  
<sup>2</sup> [https://www.obn.org/inhalt\\_index.html](https://www.obn.org/inhalt_index.html)

Nathalie Magnan: Exactly, but I think it's kind of healthy. They made incredible events: Cyberfeminism Conferences One and Two. And all the work was done by them. I think we needed to move on to something else, and it was healthy to stop. So really cyberfeminism was really about networking. And networking sometimes doesn't work and there is also *knot-working*.

B<sup>3</sup>: This *knot-working* seems to be a link to what you were speaking about yesterday concerning the decentralized distribution of information.

Nathalie Magnan: Yes, absolutely. That was something that should continue. I just want to point out a few works and some don't have anything to do with feminism and some have, but the one I was thinking of are basic ones. One is called *Gender Changer*<sup>3</sup>. It's a plug that you put on your computer and it's female-to-female<sup>3</sup> or male-to-male. It's a universal one! They do workshops and it's <https://genderchangers.org> a lot of fun, because you put your hands inside the computer, see how it works and everything. Everybody is allowed to take their workshop as long as while they are taking the workshop they decide describe themselves as female. I have been doing that in conferences and I can tell you I had a lot people that would not, a lot of fags, I don't know why. In general it's a lot fun because it's technical and it's gaming with software. *Gender Changer* is based in Amsterdam. But you might want check with them about a workshop. The second one is kind of seminal to the critical work of Cornelia Sollfrank who is a wonderful women. She was basically responsible for the Old Boys Network and the 3 Conferences; she is one of the main movers of the OBN, but she also makes a lot of work. One of the first ones was made in 1997 net art generator<sup>4</sup>. It was at the beginning of the <https://anthology.rhizome.org/female-extension> net art. I don't know if you remember this, but there was this phase, and the people were working with networks and they were doing it by themselves. They did not need a curator. They were showing it among themselves, but at the same time, the museum really needed to be in with this, so one of the first exhibits of net art took place in Hamburg and the main museum in association with *Gegenwart*. Spiegel asked artists to contribute to an exhibit in which they

would send their work to the exhibition site so that it could be installed in a machine in the exhibition in the museum. And that is a problem, if I may say so, because a lot of works of net art works needed constant intervention and approval by the museum doesn't mean anything: they are, for the most part, interactive.

B<sup>3</sup>: That's one of the problems, which sometimes occurs with a museum when they take this type of work. They tend to freeze it at a specific time or stage and the interactivity is lost somehow.

Nathalie Magnan: Exactly so. The meaning of the work is kind of degraded and really the people who were doing this were doing it for the fun. They didn't know a thing about it and Cornelia Sollfrank knew basically what would happen because it was predictable: boys would get placed in the center and the women would be put off to one side. So what she did was to create 200 fake but working email addresses, that would answered, with a real street address. So she had this bank of addresses, and with a programmer, she made a robot that would go onto the website and keep fragments of the web site, so that there would be pictures of the websites. She would give key words, and she would take things and reassemble those fragments into an image. The things is: the robot was not very creative; once it had a way of doing things, it did repeated them, so the reader's role is to be able sense and determine the specificity of the art work and how an artist works with specific aesthetics. But the aesthetics are not born in mind by art, she sent through the same computer contributions of 200 women, images made by the robots, so the museum received all of them. And they would say, "oh this new thing is called the net art. It's beautiful because so many women are into it, so it is something so feminine it must be about the web..." They published a public release about this and everything.

B<sup>3</sup>: It strongly anticipates the *YesMen*?

Nathalie Magnan: Yes it's all in family; all the people know each other. So great that they said it's an art by women's, they totally essentialized it,

as if women were doing things different from men. I don't think there is a type of work made by women that is essentially different. I don't believe this. We have been socialized as different genders but, as we all know, things are much more complicated than that. They published this first with three boys as expected and then the next day Cordelia sent a press release to all the newspapers. "This was not 200 women. I did the work. I made the women's material. It's 200 fake women." This action was much more ambitious than if she had been walking in front of the museum with a sign, or if she would have blocked the entrance, or whatever.

This is the type of works one can find in cyberfeminism. But there are many many more artists involved. If you want to know more about it, take a look at <https://rhizome.org/art/artbase/artwork/functionfeminism/>

Transcription from a lecture given on the 25th of August 2011  
Cyberfeminismsss made by yann beauvais, with the permission of  
Nathalie Magnan estate.

## Sobre meus filmes

Chen Chieh-jen

*I Pirate My Own Work – Free Donation Project*, esse filme está relacionado à experiência em que meu irmão mais novo decide ser vendedor ambulante porque a indústria de Taiwan se mudou para o exterior. Este também foi o período em que parei de produzir arte por oito anos.

*I Pirate My Own Work – Free Donation Project* é baseado em um tipo informal de economia frequentemente visto em Taiwan: o vendedor de rua. Para essa ação artística, eu coloquei DVDs piratas das minhas videoartes fora de um local de exibição ou em qualquer espaço público. Os transeuntes podem pegar um DVD pirata depois de fazer doações voluntárias em qualquer quantia. O conteúdo e a qualidade dos DVDs são exatamente iguais aos vendidos em edições limitadas em galerias. A única diferença é que os DVDs de edição limitada são assinados por mim e vêm com um certificado de autenticidade. Todas as doações coletadas no local de venda são entregues a uma instituição de caridade local após a atividade.

Exceto *The Route*, todos os meus outros trabalhos estão relacionados às minhas experiências de vida. Com *The Route*, eu tomei como assunto a greve dos estivadores de Liverpool em 1995, o evento que desencadeou greves nos portos de todo o mundo. A história diz que, em 1997, um navio chamado “Netuno Jade” foi rejeitado por estivadores de todos os portos internacionais, todos unidos em solidariedade à privatização dos portos. Sem poder atracar em nenhum lugar, o barco acabou parando em um porto em Kaohsiung, no sul de Taiwan, porque os estivadores não tinham conhecimento do movimento de greve.

Para *Factory*, uma das razões para a escolha desse tópico de filmagem é que minha irmã mais velha foi operária em toda a sua vida. A exploração do trabalho começou tão cedo quanto a existência de



fábricas. Todos sabemos disso muito bem. E o que eu gostaria de destacar é o tipo de senso corporal. Para quem não viveu nesse período, seria difícil entender. No entanto, para pessoas da minha idade ou mais velhas, isso faz parte de nós. Há coisas positivas e negativas sobre as experiências. E como esse sentido corporal está sendo transmitido e representado?

Para o *Military Court and Prison* minha casa de infância ficava no lado contrário ao da localização do Tribunal Militar e da Prisão na vida real. Desde minhas primeiras lembranças, um tribunal militar e uma prisão da era das leis marciais de Taiwan ficavam em frente à minha casa. Quando eu era criança, brincava ao redor dos muros da prisão. Enquanto crescia, o tribunal militar e a prisão faziam parte da minha vida cotidiana, como um objeto natural.





Em 2004, o governo de Taiwan começou a fazer reformas no tribunal e na prisão militar, os preparando para convertê-los no Memorial dos Direitos Humanos de Taiwan.

Ainda não estava aberto ao público quando eu fiz o filme. O filme foi filmado em uma fábrica com configurações que construímos com resíduos estruturais.

Meu pensamento inicial para fazer *Lingchi-Echoes of Historical Photograph* não surgiu do meu entendimento do ponto de vista de Bataille. Vi uma foto tirada no período da colonização japonesa quando eu era criança (era a época do período das leis marciais em Taiwan). Na foto, se vê um dissidente de Taiwan que, contra o domínio colonial, foi torturado por um oficial japonês. Não vejo essa foto desde então e não consigo mais encontrá-la. No entanto, ainda me lembro do “sorriso” da vítima. É exatamente como o “sorriso” da vítima na foto *lingchi* [morte por mil cortes] que foi discutida por Bataille.

*Empire's Border II Western Enterprises, Inc.* meu irmão mais velho me disse que meu pai havia dito que aqueles soldados perdidos no mar eram filhos de pessoas pobres como ele. Na época, ser soldado era a única opção, e eles nem recebiam salário. Meu pai também disse que a autobiografia era falsa; era apenas para mostrar às autoridades. Embora as fotos que estão no álbum tenham sido queimadas por meu pai há muito tempo, lembro-me de vê-las quando criança. Havia muitas fotos do meu pai com outros soldados da NSA sendo treinados pelas empresas ocidentais.

Esse filme oferece uma oportunidade de re-imaginar memórias em uma sociedade sem registros e curar a si mesmo, voltando a atenção para o vazio criado pelas empresas ocidentais. Nessa jornada ao nosso passado recente, podemos nos reunir com aquelas vozes silenciadas para reconstruir nossa casa para o futuro.

História de *I Pirate My Own Work – Free Donation Project*

25 de agosto de 2007

Festival Internacional de Artes Performáticas de Taipei: Guling Street Theatre Avant-garde

Produto doado ao LoSheng Salvation Group, cujo trabalho é direcionado para salvar o LoSheng Sanatorium em Taiwan.

6 - 8 de setembro de 2007

Bienal de Istambul: İMÇ Building

Produto doado à instituição de caridade local de Istambul Baba Beni Okula Gönder (“Pai, mande-me para a escola”), organizada pela Associação de Apoio à Vida Contemporânea (Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği, CYDD).

30 de julho - 2 de agosto de 2009

Bienal de Artistas Mulheres de Incheon: Plataforma de arte de Incheon  
Receitas doadas à Linha Direta para Mulheres da Incheon, cuja missão é deter a violência doméstica.

21 de outubro de 2009

A caminho - Encontro Internacional de Arte com Performance ArTrend

2009: Daan Forest Park, Taipei, Taiwan

Produto doado à Associação de Casamento de Dois Lados da China, cujo trabalho promove os direitos dos cônjuges do Continente em Taiwan.

8 - 9 de setembro de 2010

Feira de Arte Contemporânea de Xangai: Shanghai Exhibition Centre  
Os recursos doados à Sociedade de Ajuda Mútua do Regresso a Casa de Xangai ajudam os aposentados de Xinjiang que voltaram para casa em Xangai e precisam de tratamento médico. A sociedade foi expressamente estabelecida para idosos originários de Xangai que foram transferidos para Xinjiang em sua juventude no início da década de 1960 para desenvolver a fronteira da China.





11-17 de setembro de 2011

Spa das Artes, Bcubico. Recife antigo

Receitas doadas à organização não governamental de direitos humanos, Centro Cultura Luiz Freire-Olinda, destinada ao projeto de uma comunidade da Terra Indígena Kapinawá, localizada no bioma da Caatinga, na realização de diagnósticos participativos focados em mapeamentos territoriais voltados para os Planos de Gestão Territorial e Ambiental (PGTA).

Tradução  
yann beauvais



# Vandez-vous

Edson Barrus

Na exposição de Keith Sanborn, preparamos todo o espaço com antecedência. A escada e o piso da galeria pintados de vermelho, instalamos os monitores sobre cubos brancos e projetores para as duas instalações; e o catálogo também estava pronto. Quando ele chegou em Bcubico, começou a desconectar os cabos e a especificar outros. Ele refutou todos os cabos existentes. Foi quando yann disse: Keith, o Recife é como a Rússia. Ele prontamente reconectou todos os cabos.

Na exposição de Paul Sharits, fizemos a refrigeração e penduramos no teto o raro e grande *Frozen Film Frame Declarative Mode II* feito de películas 16 mm e fomos para casa descansar. yann e eu, sem dizer nada um ao outro, passamos a noite sem dormir, preocupados se o teto teria cedido. No dia seguinte, quando chegamos à galeria e o quadro estava suspenso, foi um grande alívio. E confessamos um ao outro nossa apreensão.

Por ocasião da exposição de VALIE EXPORT, cogitou-se a possibilidade de que a *foto-performance Genital Panik* não chegasse a tempo da abertura da exposição. É fato que a artista faz montagens com essa imagem multiplicada. Pensando nessa estratégia de multiplicação e para impedir uma possível falta desse trabalho na mostra, decidimos que o lugar da foto seria no catálogo, na página central em forma de minipôster. Imprimimos quinhentas imagens da *performance* que até hoje circulam pelos mais diversos lugares e situações. A foto chegou a tempo.

De 2011 a 2015, eu e yann beauvais, e Cesar Barros no início do projeto, dedicamos-nos à criação, no Recife, do espaço Bcubico. Uma plataforma de reflexão e divulgação das Novas Mídias, atuando como curador de programação e montagem. Com o objetivo de fomentar o

conhecimento e o intercâmbio com artistas estrangeiros, desenvolvemos em 4 anos um conjunto significativo de atividades de ensino, pesquisa e extensão: exposições, debates, aulas, grupos de estudos e acompanhamento de processos de artistas. Nesse período, contribuímos, enquanto iniciativa autônoma, com o debate sobre arte, participando de conferências e realizando eventos em parcerias com instituições locais. Realizamos onze exposições individuais internacionais, possibilitando o encontro com trabalhos inéditos e de grande importância para a história da arte, como a escultura de luz *Line Describing a Cone 2.0* (1973-2010), do inglês Anthony McCall, e as instalações *Ping Pong* (1968), da austríaca VALIE EXPORT, e *Epileptic Seizure Comparison* (1976), do americano Paul Sharits. Trouxemos ao Recife a primeira exposição do austríaco Erwin Wurm no Brasil. Inscrevemos-nos, assim, na tradição das exposições curadas por artistas, que consideram a visão e o conhecimento na montagem. Imaginamos esquemas ampliados de visão que multiplicassem os pontos de vistas, criamos dinâmicas de elementos de modo que as exposições funcionassem como dispositivos em que o espaço e o usuário produziam, por si, seu campo de conhecimento. Privilegiar trabalhos de artistas estrangeiros permitiu novas trocas e conferiu ao projeto Bcubico uma dimensão pedagógica, sedimentada em farto material documental.



Inauguramos Bcubico na Rua Bom Jesus, com um concerto em *laptop* do artista multimídia alemão Thomas Köner, na cobertura do prédio. Na realidade, na sala e na varanda do apartamento de Cesar

Barros, expandindo o espaço ativo da galeria como prática desde o início, para além dos seus limites físicos; Köner, também, fez palestra na Funarte/NE/Minc.

Para cada exposição havia uma negociação distinta, e as duas propostas iniciais que fizemos a Köner e McCall não envolviam todo o espaço porque

mostramos com eles partes da coleção do Espace Gantner. Situado no leste da França, esse espaço equipado de biblioteca, midiateca, filмотeca e com uma coleção de obras entre instalações, *softwares* e *Net Art* dedica-se às artes eletrônicas, com forte tendência a pedagogia e acessibilidade do público às ferramentas digitais.

Quando dissemos a Köner que queríamos determinado número de obras e que podíamos fazer uma projeção, ele escolheu *La Barca* por ser uma instalação nova que queria apresentar em uma tela grande, enfatizando a perspectiva e a profundidade do trabalho. *La Barca* é um *travelling* do metrô em Tóquio, e a percepção do movimento é reforçada pela distância que o espectador tem da tela. Köner queria uma tela de, no mínimo, 3 m de base. E, para isso, precisávamos de uma sala grande o suficiente, com o projetor que tínhamos, para que a imagem aparecesse corretamente. Então, obstruímos uma varanda e construímos uma tela que era uma parede inteira, e escurecemos janelas, criando uma grande sala totalmente escura para a projeção. A tela de algodão com *chassi* de madeira de 12m foi tratada com base branca para receber a projeção, como se fosse para receber uma pintura.

Do mesmo artista também mostramos de 07 de abril a 15 de maio de 2011, outros trabalhos recentes, feitos a partir de seqüências roubadas de diferentes pessoas: na sala 2, em um monitor de tela plana, três filmes da série *Périphériques: Harar, Beograd e Buenos Aires*. Além das obras de Köner, projetamos no corredor (sala 1) a obra *InTime* de Pierre Alféri da Coleção Espace Gantner<sup>1</sup>. Na sala 4, em duas mesas de vidro com pés de metal, dispomos um *laptop*, um computador e um catálogo com as obras digitais interativas do Espaço Gantner, a maioria trabalhando com imagens e clichês sociais. Na sala 5, instalamos a administração e uma biblioteca digital em um computador. Com a Coleção Espaço Gantner iniciou-se a dimensão educativa de Bcubico e se estendeu para outras iniciativas como biblioteca, *site*, encontros temáticos / aulas.

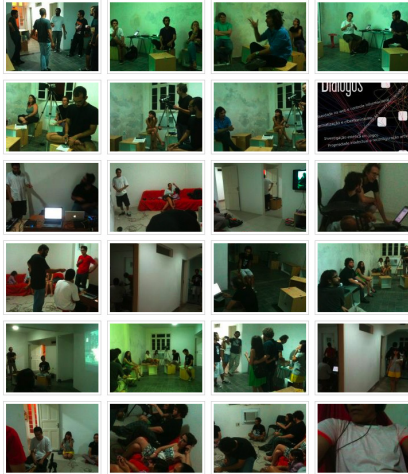
<sup>1</sup> Pierre Alféri *InTime*, 2003, 61'34"; Peter Luinig *pvq*, 2007; VALIE EXPORT *Bilder der Berührungen*, 1998; Joel Hubaut *The Rabbit Generation*, 1994 Elke Krystufek *Hollywooland*, 1999; Michael Mandiberg & Amy Satterthwarte *The Exchange Program*, 2002, 44'; Mouchette, *Squint*, 2002; Tony Oursler, Constance de Jong & Stephen Vitiello *Fantastics Prayers*, 2000; Erwin Redl *You and Me*, 1997; Suzanne Treister *No Others Symptoms Travelling with Rosalind Brodsky*, 1999.



Com Anthony McCall, a ideia inicialmente era mostrar *Line Describing a Cone*, mas, entre o momento em que propusemos fazer algo com ele e o momento da realização, uma galeria em São Paulo decidiu mostrar seu trabalho. Também, não podíamos receber seus trabalhos mais recentes com a luz, porque precisavam de cinco metros de altura, ou mais. Então, juntos decidimos mostrar *Landscape for Fire*, *Landscape for White Square* e *Earthwork*, trabalhos inéditos no Brasil, mais antigos e menos conhecidos, porém muito importantes para entender a transformação de sua obra até o trabalho com a luz. Queríamos evidenciar o percurso de um artista que trabalhasse de um determinado médium até o médium digital. Esses trabalhos de paisagens prefiguram os trabalhos que McCall faria sobre o espaço e uma temporalidade determinada pelo evento. Quando ele filmava suas *performances*, era mais um registro da ação, não havia uma adequação entre a *performance* e a duração do filme. Quando ele filmou a ação de fazer um buraco para colocar uma caixa e cobri-la com a terra que tirou ao fazer o buraco, o tempo da filmagem é condensado, não é igual ao tempo da ação. O mesmo acontece com as *Landscapes*, não há uma adequação temporal entre a duração do evento e sua representação. Em contrapartida, a linha que desenha o cone se constrói no tempo preciso de trinta minutos, que é exatamente a duração do evento fílmico.

De 19 de maio a 30 junho de 2011, quase toda a galeria foi destinada às obras de McCall. Usamos a estrutura de tela construída para *La Barca* e adquirimos um fazedor de fumaça para *Line Describing a Cone*. Para *Landscape for White Square*, em que vários lençóis brancos suspensos deslocam-se na paisagem, projetamos em um lençol suspenso e deixamos o corredor livre, criando um espaço profundo de visão, e ao entrar na galeria era-se imediatamente atraído para a *performance* projetada ao fundo, e depois podia-se dirigir às outras salas. À direita, uma cortina dava acesso a *Line Describing a Cone*, na grande sala; à

esquerda, era possível acessar a *Earthwork* em uma tela plana. Nessa mesma sala 4, concentramos as obras da segunda edição da Coleção Espace Gantner<sup>2</sup>. Na sala 5, encontrava-se *Landscape for Fire*.



Nosso trabalho atraiu a atenção de agentes da cena digital recifense, e acolhemos a proposta de Eurik Dimitri de produzir Diálogos<sup>3</sup>. Foram três encontros, com dois convidados cada encontro, em conversação com Dimitri, para debater temas voltados à cena digital pernambucana. Isso nos permitiu conviver com algumas pessoas da cena digital e sonora, como Mabuse, Ricardo Ruiz, Thelmo Cristovam, Ricardo Brasileiro e Jeraman, entre outros, dando início à possibilidade de contaminar domínios locais, mais ou menos separados, da imagem em movimento com o som e o digital. Com parceria da Banca, dispositivo expográfico modulável idealizado por Cristina Gouvêa constituído de cubos de madeira que se articulam de diversos modos; distribuímos esses cubos na grande sala para acomodar os parti-

cipantes, e por quatro dias de agosto de 2011, diversas pessoas se encontraram para conversar sobre arte, cultura, tecnologia e demais assuntos relacionados ao universo do digital. Dentro da programação Diálogos, realizamos duas conferências *on-line* com a ativista feminista francesa Nathalie Magnan tratando de cyberfeminismo e *softwares* livres. No quarto dia, encerramos com a apresentação do concerto sonoro de *Hrönrir* para fones de ouvidos de Thelmo Cristovam e Túlio Falcão. Para essa apresentação, improvisamos um sofá para acomodar as pessoas na sala 5.

Por ocasião do SPA das Artes, evento voltado para a *performance* e que se constituía em uma tradição recente do circuito de arte local, estabelecemos parceria com o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães-Mamam e remontamos no museu, *Line Describing a Cone* e

2

O arquivo Espace Multimedia Gantner II incluiu obras de: Du Zhenjun, Antoine Schmitt, Loïc Connanski, Tirtza Even, Graham Harwood, Gita Hashemi, Horit Herman Peled, Lynn Hershman Leeson, Felix Hubert e Philip Pocock, Technologies to the People (Daniel García Andújar), Aya and Gal Middle East, Kuljit Joj Chuhan, Martin LeChevalier, Georges Legrady, Nil Yalter.



*Landscape for White Square* e disponibilizamos impressos com a entrevista de Anthony McCall em português. No mesmo período, de 15 de setembro a 29 de outubro de 2011 montamos a exposição Chen Chieh-jen: On The Empire Border's em Bcubico e sua *performance I Pirate my Own Work – Free Donation Project*, no Mamam no Pátio, para vender versões piratas de seus próprios DVDs em um estande fora do local de exposição. A renda arrecadada foi doada para a ONG de direitos humanos Centro de Cultura Luiz Freire.

O taiwanês Chen Chieh-jen projeta seus filmes não em cinemas, mas no espaço de galerias, e interessava-nos mostrar *Lingchi-Echoes of A Historical Photograph* na versão de três telas, além de outros trabalhos do artista inéditos no Brasil até o momento. Escolhemos algumas obras recentes em que ele reativa a memória da representação do chinês pelo ocidente, mas também do uso da memória histórica de Taiwan. Definimos juntos por e-mail, mandamos uma lista de propostas, e Chieh-jen escolheu. Era uma troca.



Na sala 2, Ricardo Brasileiro instalou em meados de outubro o seu projeto de experimentação em Internet das coisas e net.art *Cotidiano Sensitivo, kits de hardwares-sensores low tech e softwares* livres de tempo-real, que coletavam informações locais como temperatura, humidade, vento, ondas de calor, gases poluentes, intensidade de luz, etc; e capturavam imagens no instante das variações ambientais para enviar esses dados a servidores em *cloud computing*.



Em razão da parceria com o Mamam, a exposição Chen Chieh-jen foi a mais sofisticada e, ao mesmo tempo, a mais tranquila de montar. Empréstamos projetor do museu, e sua eficiente equipe de montadores construiu o grande *plafond* para a tripla projeção de *Lingchi-Echoes of A Historical Photograph*. O plano de projeção tomou toda a parede lateral da grande sala, e redirecionamos o acesso a essa sala pelo lado direito do corredor de entrada. Nessa mesma exposição, apresentamos, em um monitor, *The Route* (sala 1), e mais duas videoprojeções que permanecem no espaço por longos períodos: *Military Court and Prison*, na sala 4; e *Empire Borders II*, na sala 5.

Depois de Chieh-jen, investimos em eRikm, um artista que conecta o trabalho digital e o trabalho analógico, em ressonância com a pesquisa digital e sonora presente nas conferências de Diálogos<sup>3</sup>. eRikm faz a junção da cena musical indo desde a improvisação ao trabalho de manipulação digital. E como músico ele aplica isso também na produção da imagem. Articulava-se, portanto, com as primeiras exposições da coleção do Espace Gantner, e também, com Köner, no tratamento dado por um músico às informações das imagens. Alguns de seus trabalhos articulam o artesanal com o digital, enfatizando a questão da gambiarra na produção do instrumento musical ou no instrumento de tratamento da imagem. E, pensamos que mostrar seu trabalho de imagem e dar a ouvir o som (dele) poderia ser interessante para a cena recifense.

De 17 de novembro de 2011 a 14 de janeiro de 2012, apresentamos cinco instalações de eRikm. Instalamos três redes coloridas com *headphones* para se imergir no mundo sonoro de *CDs Para Ouvir*: uma coleção de onze CDs que evidencia a diversidade e a amplitude do seu trabalho, desde *tan table* DJ, a música de pesquisa, música improvisada, até o trabalho como compositor e instrumentista de música erudita. O *display* remete a *Cosmococa CC5 Hendrix War* de Hélio Oiticica, sendo que ouvíamos nas redes o som com um *headphone*, enquanto que, na *Cosmococa*, o som era ambiente. A ativação era menos dirigista que a proposta de Oiticica. Nessa sala, durante a exposição, fizemos uma entrevista<sup>3</sup> por videoconferência com o artista que também poderia ser vista dentro dessas redes.

eRikm se apropria muito de imagem e/ou som e atua sobre eles. *Va@uum*, obra-título da exposição, é um trabalho no qual ele age sobre outra forma de apropriação da imagem. *Va@uum* é um retratamento de um filme clássico de ficção científica do qual ele tira todas as componentes narrativas e/ou figurativas clássicas, para dar um tratamento de código, transformando progressivamente a imagem e o som, fazendo dessa ficção científica uma ficção científica visual e sonora.

3

Em 10 de janeiro.

*Autoportrait* parte de uma foto adquirida na *web* que, transferida em ferramentas de código, transforma-se em uma série de números e que, ao

ser lida por uma voz digital, se transforma em um poema sonoro, que alimenta a produção da imagem que veremos depois. E essa imagem vai alimentar um som que não corresponde. O código era sempre transcrito e alterado. A exposição fazia ao mesmo tempo uma disjunção e reunião do entendimento da produção artística digital contemporânea. Lev Manovich diz que a arte digital é toda a mesma matéria, que se converte em som, em imagem, em escultura ou em instalação; é tratamento de dados que decidimos se torna-se um som, uma imagem, etc. E ali, tinha isso em ato. De certa maneira, eRikm ilustra essa afirmação.

Ampliando a discussão trazida pela exposição de eRikm, em 22 de dezembro de 2011, em parceria com a Banca, que proporcionou assento ao frequentadíssimo evento, sediamos um bate-papo com Mabuse, Haidée Lima e remanescentes do coletivo Re:combo sobre essa plataforma *on-line* de artistas, músicos, DJs, profissionais de vídeo. O trabalho de Re:combo, com a reapropriação de som e de música fazia sentido com o processo de recuperação e transformação que eRikm faz criando instrumentos para transcodificar e transformar o som. Quando eRikm, por exemplo, toca vinil com Christian Marclay fazendo novas colagens a partir de músicas existentes, isso se encontra em Re:combo. Re:combo era outro capítulo que emergia de Diálogos<sup>3</sup>, e fizemos esse evento em dezembro, reconectando com outro feito quatro meses antes. Era um diálogo entre duas gerações, dois países, duas culturas diferentes, que a partir da apropriação, questionavam a autoria.



Experimentar relações entre a obra e *display*. A arquitetura e as montagens em Bcubico, a cada exposição, acumulavam-se camadas de memória das antecedentes. Os elementos ativos da galeria jogando com as obras definidas conjuntamente com os artistas em um espaço ativo implicavam fisicamente e emocionalmente o visitante no processo de vivenciação da obra. Podemos ver o espaço expositivo de Bcubico como um percurso pelas diversas atividades nele realizadas e pelas

singularidades desses eventos.

A estrutura horizontal construída para *Lingchi* de Chen Chieh-jen foi providencial como superfície de projeção 16x9 de *Contre-jour* de Matthias Müller e Christoph Girardet.

Mesmo que realizem projetos separadamente, Müller e Girardet trabalham juntos há quase vinte anos. A ideia era mostrar essa produção conjunta. Matthias não queria mostrar o trabalho mais recente, que poderia concorrer em festivais, ou obras que já estavam no mercado de arte pelas galerias que eles têm em diferentes países. Negociamos quais obras poderíamos mostrar como projeção/instalação. Escolhemos cinco obras e *Beacon* como título da exposição.

De 02 de fevereiro a 30 de março de 2012, criamos um percurso que se poderia fazer por diferentes telas na galeria totalmente escurecida e fechada. Era um cinema no qual se podia se movimentar no espaço, desde o momento que se entrava. *Beacon* é o farol, um trabalho sobre a luz e o ponto de vista. Todos os filmes que mostramos na exposição apresentam a questão da produção da imagem, seja com o recurso do espelho, seja com o recurso da luz e do campo e contracampo. Em todos os filmes, há a questão do olhar, da troca de olhar e da focalização pela câmera ou pela luz. A focalização de um espaço força o espectador a ver um lugar ou uma pessoa, ou não ver, por causa da direção da câmera, da luz ou da reflexão com o espelho.

Logo na entrada, ao fim da escada e fora da galeria, dispusemos uma TV de tubo sobre uma coluna de madeira. Nessa TV, via-se *Hide*, em que a imagem digital é tratada com um efeito semelhante ao que acontece com o produto químico sobre a película. É um jogo sobre o desaparecer das marcas da pele e o desaparecimento da representação. Um jogo com as camadas de produtos que se colocam na maquiagem, na tentativa de se eliminarem defeitos ou traços da velhice, e a transformação da película. Ao entrar, à esquerda do corredor (sala 1), havia a projeção na parede de *Kristall*, filme em que as pessoas se olham no espelho, se veem e não se veem. Em seguida, a sala com *Beacon*. O farol mostrava, com a luz, um ponto de vista que se move. À direita,

uma luz que piscava fortemente contra o olhar do espectador. *Contre-jour* se constitui de planos que mostram uma luz que aparece e desaparece e *shots* de perto da íris do olho que se abre e se retrai, como manifestação do campo-contracampo, luz-olho-olho-luz. O espectador vê um efeito e sua correspondência no olho e tem a impressão de que o olho vê o que ele viu. Som de aplausos de *Play* na sala 5, da coletânea de palmas do cinema mostrada em uma tela plana. Havia, ainda, em *Hide e Play*, a produção de ponto de vista. Tinha também uma porta de fuga, que dava em uma sala clara com vista para a linha do horizonte do Atlântico, onde instalamos a recepção/administração.



Com um ano de funcionamento fizemos B<sup>3</sup> (1ANO) de 19 de abril a 19 de maio de 2012, exposição coletiva retrospectiva de artistas e eventos que tínhamos agenciado: Thomas Köner, Anthony McCall,

Chen Chieh-jen, Matthias Müller e Girardet, Diálogos<sup>3</sup>, Re:combo. Remontamos trabalhos como *Line Describing a Cone* e pedimos a Köner um trabalho inédito. Reapresentamos também, no interior da galeria, *I Pirate My Own Work*, de Chieh-jen, trabalho de rua que agenciamos para o SPA das Artes.

Retomamos o clima da exposição de Müller e Girardet e, ao fim da escada e fora da galeria, dispusemos na TV de tubo, sobre uma coluna de madeira os rostos de publicidade em decomposição de *Hide*. Dessa vez, a porta estava aberta, e, logo no corredor, a caixa de CDs pirateados dos filmes de Chieh-jen estava exposta junto a outra TV reproduzindo seus filmes, que o público poderia ver sentado em um banco de madeira. Logo à frente, na sala contígua ao corredor, três redes armadas para se deitar/sentar e ouvir os CDs de eRikm. Depois, se seguíssemos à direita, ultrapassando a cortina, imergiríamos em *Line Describing a Cone*. Se nos dirigíssemos à esquerda, teríamos os registros de Diálogos<sup>3</sup> e Re:combo na sala 4, e a vídeo-instalação *Bahnhofplatz*, de Thomas Köner, na sala 5.

Desde o SPA das Artes, em palestra que aconteceu na Fundaj, quando o curador da 29ª Bienal de São Paulo Agnaldo Farias comentou que



havia predominância de vídeos, apesar de não ser o desejo inicial da curadoria, mas devido à evidência de que a produção artística mais potente era aquela feita em vídeo e que “tá todo mundo fazendo vídeo”, eu fiquei pensando... “quando será que ouviremos esse argumento, para uma bienal ou Documenta, de que a produção mais intensa feita pelos os artistas é no computador?”. De, sem necessariamente reivindicar *status* de Arte, um novo fazer evidenciar-se naturalmente como hábito consolidado na produção dos artistas?

Quando, por ocasião de IANO, Filipe Calegário e Rodrigo Medeiros nos propuseram fazer um laboratório, imediatamente concordamos. E, daí, a ajuntar essa produção recifense no contexto de uma exposição, foi um desdobramento natural e dinâmico. Organizamos, então, a exposição coletiva *Vazão* (29 de maio a 1<sup>o</sup> de junho de 2012), para dar visibilidade à produção tecnopoética local. Realizamos nessa ocasião, debates e a publicação de um número especial da revista *Nós Contemporâneos*<sup>4</sup> contendo práticas e discursos da cultura

digital recifense situados na fronteira entre arte, tecnologia, ciência e ativismo, com textos e imagens de Henrique Foresti, Lula Pinto, João Paulo Cerquinho, Mabuse, Paulo Faltay, Jeraman, Ricardo Brasileiro, Ricardo Ruiz, Jarbas Jácome, Yann Beauvais, entre outros. *Vazão* funcionou como uma espécie de *artTrainee* em torno do digital; um laboratório que remetia ao que tínhamos realizado em *Diálogos*<sup>3</sup>, e *Rikm* e *Re:combo*.

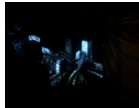
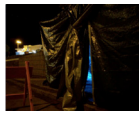
Dividimos a grande sala em duas e criamos uma barreira de 15m<sup>2</sup> com uma cortina laranja com brilho de um lado e branca fosca do outro. Do lado laranja ficou a instalação *Crepúsculo dos ídolos*, de Jarbas Jácome, em que uma grande fogueira acendia-se com fósforos.



4 barrusMÀIMPRESSÃOeditora, Recife, 2012.

Do lado branco das cortinas, esquecíamos totalmente o lado laranja imersivo. Nesse lado, que dava para a varanda e com vista para o mar e a rua, estava o trabalho sonoro de Thelmo, o qual se ouvia através de *headphones* e sentado em uma aconchegante poltrona de couro preta. Nessa mesma sala havia o luminoso dispositivo Manoel da Fonte. Eram muitos participantes. Todos os espaços foram ocupados, com dispositivos que iam do musical a um braço robótico desenvolvido em RobôLivre. Projetamos em uma parede a plataforma *on-line Manifestons!*<sup>5</sup> e o bate-papo Re:combo. Os registros de encontros por ocasião dos Diálogos<sup>3</sup> estavam em uma TV. Para Diálogos<sup>3</sup> e Vazão, a parceria com a Banca foi fundamental. Os muitos cubos vazados permitiram as mais diversas utilizações.

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/user/ed-sonbarrus/videos>



Fizemos tantas coisas que a cronologia dos eventos e as pessoas se confundem na memória. Vale notar a nossa participação, em julho de 2012, no Festival de Inverno Garanhuns. Fizemos uma Estação Bcubico, uma Grande Sala mambembe de 8 m x 3 m x 3 m, construída em lona vinílica, para mostrar na rua, entre outros, trabalhos como *Line Describing a Cone*, *Lingchi*, *La Barca*, *Beacon*, *Still Life*. Era para nós uma oportunidade de permitir a um público passante, que normalmente não acessa espaços de arte, ver obras e artistas normalmente vistos em cubos brancos de grandes metrópoles.

Em 3 de agosto, acolhemos o lançamento da revista, *Tatuí* n°13, coordenada por Clarissa Diniz. Com uma projeção, ilustrava-se esse número da revista e, em outra sala, uma seleção de filmes experimentais. Em 24 de outubro, no Atelier de Marcelo Silveira, promovemos o encontro entre artistas locais com dois curadores do Wexner Art Center: Jennifer Lange e Chris Stults.





Ao mesmo tempo, que ganhávamos visibilidade pela nossa atuação na cena cultural, achávamos relevante nossa presença em eventos sociais, como a Parada da Diversidade LGBTQIA+, Marcha da Maconha, Ocupe Estelita, Caminhada dos Terreiros, Marcha das Vadias, Marcha da Liberdade, entre outras.

Na Semana da Consciência Negra, misturamos públicos diversos em um evento que remetia à Quarentena de Arte Açúcar Invertido<sup>6</sup>. A convite da Fundarpe, realizamos Cozinha, no Museu de Arte Contemporânea de Olinda, conjuntamente com o Centro Cultural Coko de Umbigada e 3Ecologias. Com participações de Jeraman, RobôLivre, Ricardo Brasileiro, Ricardo Ruiz, Thelmo Cristovam, Mãe Lúcia de Oyá, Beth de Oxum, Arthur Leandro, Lady Selma, André Araripe, Julia Coelho e tantos outros, ocupamos o museu e seu entorno por uma semana com oficinas, *shows*, conversas, exposições, laboratórios, e muita comida de matriz africana no espaço físico do museu; e muita cozinha caseira feita em conexão virtual pelos participantes da plataforma do *Facebook* Rés do Chão On-Live, na qual divulgávamos e ampliávamos o evento para o mundo. Também instalamos no quintal do Mac-Olinda e projetamos filmes na Estação Bcubico, que tínhamos apresentado por ocasião do Festival de Inverno de Garanhuns. É relevante marcar a participação de Julia Coelho, na realização desses eventos. Julia e Cristina Gouvêa construíram juntas o projeto que nos permitiria a próxima etapa da galeria em outro endereço.

“Inicialmente, o B<sup>3</sup> foi totalmente financiado por Barrus e beaavais<sup>7</sup>, e em 2012, foram feitas parcerias com instituições para a realização de exposições e palestras sobre cinema experimental e videoarte. O espaço possui uma biblioteca constantemente atualizada, em conformidade com as exposições que estão em cartaz. Um dos diferenciais de B<sup>3</sup> é a acessibilidade a um tipo de arte que tem pouca circulação no Brasil, sobretudo fora dos grandes centros.

6 Quarentenas Açúcar Invertido: convivências experimentais que capitanei em quatro instituições, aglomerando um grande número de artistas: Fundação Nacional de Arte – FUNARTE-RJ (2002), The America's Society-NY (2003/4), Universidade Federal do Amapá (2004) e Galerie Faux Mouvement-Metz (2005).

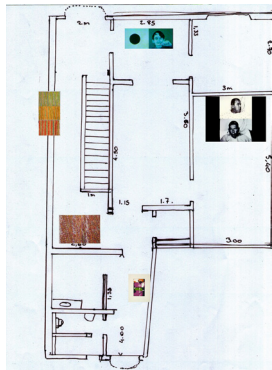
7 Cesar Barros nos cedeu gratuitamente o espaço da galeria.

Os dois artistas costumam fazer visitas guiadas com o público, explicando o processo de constituição das obras e também da exposição. De acordo com beauvais: ‘B<sup>3</sup> não se limita a um espaço de exposição, mas é também um lugar de pensamento’.” (in: Nunes, Kamilla; *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013).

Na Marquês de Herval, Paul Sharits foi nosso primeiro evento. Nos jornais, “a volta de Bcubico”, “B<sup>3</sup> de volta”, evidenciavam nossa relevância recente na cena recifense. Forramos o teto de gesso, derrubamos uma parede e fizemos de dois quartos uma grande sala; abrimos buracos no alto da parede para circulação do ar. Expusemos doze desenhos<sup>8</sup> e nove filmes, e três *Frozen Films Frames*, incluindo *Declarative Mode II*<sup>9</sup> de 1m x1,20m, que exigiu para a sua exibição, uma baixa temperatura permanente. O ar-condicionado deveria estar ligado durante as vinte e quatro horas do dia. Isolamos com cortinas de frigorífico transparentes, compradas e trazidas de São Paulo, todas as portas da galeria para manutenção da temperatura exigida. Criamos um ambiente refrigerado para toda a exposição. Sem gerador de energia próprio, corremos o risco de faltar luz e danificar a obra pendurada por cabos de aço, nas placas de gesso do teto da sala de entrada. Placas de gesso também foram usadas para tapar a janela de cobogós dessa sala, e escurecê-la.

8  
*Laps, Oscillating Strips Mapped*  
*, Transcription 7: Chopin etudes,*  
*Study for Score for Declarative*  
*Mode II, Frozen Film Frame Study:*  
*Declarative Mode II, Guadalajara,*  
*Pacific Coast-San Francisco, Ansia*  
*V, Ansia VI, Ansia VII, The End*  
*of Buffalo-Yougoslavia Anxiety,*  
*Untitled.*

9  
*Declarative Mode II, Antioch Test,*  
*Untitled*



Nessa exposição, queríamos compartilhar um trabalho difícil e sedutor ao mesmo tempo. Achamos importante mostrar como Sharits pensava a ideia do cinema para além da projeção em uma tela como no cinema, com *Frozen Filmes Frames*, partituras e instalação. Achamos que era pertinente em relação à cena cinematográfica pernambucana, que fala, mas não trabalha necessariamente a mesma noção de experimentação.



De 23 de fevereiro a 30 de março de 2013, a porta da entrada da galeria foi bloqueada, e o acesso se dava pelo corredor. Subia-se à escada e chegava-se à varanda, de onde se via *S:S:S:S:S* ou *Razor Blades*, ou *Piece Mandala/ End War*, ou *Apparent Motion*, projetados bem alto no fim do corredor, atraindo o visitante a imergir na exposição. Chegava-se a um *hall* onde, à esquerda, uma cortina transparente dava acesso ao espaço refrigerado contendo desenhos emoldurados, nas paredes brancas da sala e, ao fundo, *Declarative Mode II*. Na pequena sala, à direita dos frozens, um monitor de TV na parede mostrava entrevistas com Sharits realizadas por Steina Vasulka e Gerry O'Grady e a partitura colorida *Mazurca*, de Chopin.

Para *Epileptic Seizure Comparison*, obra de 1976 que está instalada permanentemente em *ZKM*, construímos tapumes pintados de prata e que davam forma a um ângulo agudo côncavo. As placas de madeira verticais, do solo ao teto, produziam uma sensação sufocante. Essa sensação física era enfatizada pela projeção da passagem de ondas alfas a theta captadas pelo encefalograma durante a convulsão de epilepsia.

O outro percurso levava à cozinha, onde se viam os filmes *T.O.U.C.H.I.N.G.*, *3rd Degree*, *Wintercourse*, *Word Movie* e *Colour Sound Frames*. Na parede/corredor da cozinha que dava para a varanda dos fundos, uma significativa bibliografia do artista estava exposta em um móvel próprio: que adaptamos em parte para ser mostruário de livros e revistas originais, em uma altura que protegia a fragilidade de alguns exemplares. Ao todo, a mostra se constituiu de dois longos programas de filmes, entrevistas, instalação e desenhos que demandavam do público interessado, uma longa permanência na galeria.

O piso do “vandê vu” foi um grande atrativo na exposição de Sharits. *Vandez-vous*, não existe no francês; é uma forma errada de dizer *rendez-vous*, referindo-se a uma casa de prostituição; pode significar também



uma esculhambação, *vu* era como Dona de carros e ex-tra-bordel da Marquês ao local no qual infinitas vezes, tinha-ex-frequêntadores mudado de atividade.



uma festa. *Vandê-Socorro*, guardadora balhadora do antigo de Herval, referia-se talamos Bcubico, e, mos que dizer aos que o espaço tinha

Todos comentavam a beleza do mosaico composto de cerâmicas de diversas padronagens e momentos. Daí a ideia de pintar o chão, para que as obras fossem vistas em um espaço preparado para elas. E a pintura do chão já começa na exposição seguinte, *VALIE EXPORT*. Para essa exposição, eliminamos as cortinas, e as portas estavam todas abertas. Pintamos o piso de uma sala de preto.

A escolha dos filmes de *EXPORT* foi negociada com ela, que, após a definição da obra, autorizava a exibição pela Sixpackfilm, cooperativa que gerencia seus filmes e vídeos na Áustria, que os disponibilizou para nós. Para a instalação interativa *Ping-Pong: um filme para jogar*, ela aceitou mostrá-la, mas precisamos de permissão da Generali Foundation de Viena, que é proprietária da obra e concordou que mostrássemos a primeira versão “monitor sobre birô”, que não foi mostrada muitas vezes e era mais rara que a versão projeção. Em uma sala, sobre o piso preto, apresentamos o jogo-dispositivo: uma TV sobre um birô com raquete e bola de pingue-pongue.

Além de *Ping Pong*, montamos a videoinstalação em seis monitores *O poder da linguagem*, projetamos *Touch Cinema* e *Adjunct Dislocation* e mostramos um programa de vídeos<sup>10</sup> em um monitor, além de várias fotografias, impressas em Paris a partir do arquivo enviado por *EXPORT*, em paredes da galeria. Dispusemos alguns livros de sua bibliografia e na cozinha, as fotos de *Adjunct Dislocation*. A *foto-performance Genital Panic*, que a artista realizou num cinema pornô, ocupou sozinha o *hall* entres as salas e o corredor que dava acesso ao exterior e que foi bastante valorizado com fotografias *Syntagma* e textos fragmentados na parede. Na sala de entra-

10  
*Body Tape; Visual Text: Finger poem; Breath Text: Love Poem; Body politics; Space-Seeing e Space-Hearing; I turn over the pictures of my voice in my head.*

da, outro conjunto de fotos *Syntagma* ocupava uma parede e, num cantinho a *foto-performance Tapp und Tastkino*.

Para EXPORT, se as mulheres não investem no campo das novas mídias, elas deveriam se submeter às imagens produzidas pelos homens. Todas as obras escolhidas mostravam a tomada de posse, a possibilidade de usar apropriadamente uma nova mídia. Ela investiu na produção em vídeo da relação dessincronizada entre o som e a imagem. O espectador percebe uma coisa e ouve outra, ao mesmo tempo. Como *Adjunct Dislocation*, em que ela acopla duas câmeras Super 8, uma no peito e outra nas costas, e mostra simultaneamente a ação em pontos de vista opostos. Ela faz isso, em cada mídia. A ressonância da exposição foi forte no Recife, atraindo de 13 de abril a 31 de maio de 2013, um público de mulheres, que não era familiar até aquele momento.

A priori, EXPORT viria ao Recife para uma conferência na Fundaj, nossa parceira e responsável pela passagem. Os meandros burocráticos para a liberação da passagem foram demasiado complicados. Ela, uma mulher de oitenta anos que toma remédios controlados, não teve tempo hábil para liberação da medicação, e desistiu da viagem. Porém, com Le Grice, nossa parceria com a Fundaj funcionou muito bem. A palestra realizou-se com sucesso no auditório do Derby. Não somente a palestra, mas também a exposição de Le Grice, tiveram grande repercussão na mídia e público.

Definimos conjuntamente com Le Grice os filmes da exposição *Figura do Tempo*. Queríamos evidenciar o itinerário de seu trabalho com a imagem em movimento desde as formas cinematográficas até o digital. Le Grice é conhecido pelo seu trabalho de *Expanded Cinema* e do cinema materialista, mas tende-se a deixar de lado a sua produção digital desde os anos 1970, e também, sua produção videográfica. Le Grice deixou o uso do computador nos anos 1970, quando percebeu que não era suficientemente rápido e flexível naquele momento. Mas voltou a utilizá-lo, no fim dos anos 1980 início dos 1990, quando o computador lhe permitia gerar uma intervenção sobre

Videomaker realiza hoje palestra na Fundaj, às 19h

## IMAGENS que ficam pelo CAMINHO

Le Grice, o vídeo e o cinema. Um encontro com o artista brasileiro em um momento de sua trajetória. O encontro será realizado na Fundaj, às 19h, no auditório do Derby. O encontro será moderado por Edson Barrus. O encontro será gratuito e aberto ao público.

**■ FELA artista e seu trabalho**  
Le Grice é um artista brasileiro que trabalha com vídeo e cinema. Seu trabalho é conhecido por sua abordagem experimental e sua exploração de novas mídias. Ele é considerado um dos pioneiros do vídeo artístico no Brasil.

**Saiba mais**  
O encontro será realizado na Fundaj, às 19h, no auditório do Derby. O encontro será moderado por Edson Barrus. O encontro será gratuito e aberto ao público.

**WANGRICA** - Novidade digital: Mariana Le Grice. O vídeo e o cinema. Um encontro com o artista brasileiro em um momento de sua trajetória. O encontro será realizado na Fundaj, às 19h, no auditório do Derby. O encontro será moderado por Edson Barrus. O encontro será gratuito e aberto ao público.

**DE WANGRICA** - Um encontro com o artista brasileiro em um momento de sua trajetória. O encontro será realizado na Fundaj, às 19h, no auditório do Derby. O encontro será moderado por Edson Barrus. O encontro será gratuito e aberto ao público.

**LEGADO** - Um encontro com o artista brasileiro em um momento de sua trajetória. O encontro será realizado na Fundaj, às 19h, no auditório do Derby. O encontro será moderado por Edson Barrus. O encontro será gratuito e aberto ao público.

**Participação**  
O encontro será realizado na Fundaj, às 19h, no auditório do Derby. O encontro será moderado por Edson Barrus. O encontro será gratuito e aberto ao público.

a imagem que se relacionava ao trabalho materialista que ele produzia com a imagem cinematográfica.

A intenção era mostrar a diferença dos recursos usados por ele para pesquisar as especificidades do filme em película, a sua continuação com o vídeo e o computador. As relações que a criação da imagem em movimento com o digital têm com o que ele fez na pesquisa do cinema. E como tudo isso se relaciona, também, com sua noção de cinema expandido.

Para a exposição *Figura do Tempo*, alugamos projetores e expandimos o piso preto para toda a galeria. A escada não foi pintada. A porta de entrada foi fechada para criar uma sala escura, e entrava-se na exposição pelo corredor. Então, subia-se dois lances de escadas de concreto e, no topo, imergia-se em um imenso plano preto com diversas projeções. Havia, como em Müller e Girardet, a sensação de apreensão do cinema caminhando no espaço com as telas piscando.

*Figura do Tempo*, 15 de junho a 30 de julho de 2013, constituía-se de vinte e dois trabalhos divididos em cinco programas. Era importante, diante da quantidade de trabalhos que ele fez, mostrarmos a continuidade e o desenvolvimento de uma pesquisa. Cada sala continha um grupo de filmes:

Na Sala 1: projeção na parede de registros em vídeo e edição com computador de uma série de retratos de pessoas ou encontros com pessoas e seus *environnements*: *Critical Moment*, *For the Benefit of Mr K*, *Absinthe*, *H2O* e *Jonas*.

Na Sala 2: projeção na parede direita dos primeiros trabalhos feitos com computador, nos anos 1970, que se ligam a alguns trabalhos psicodélicos e a alguns trabalhos abstratos dos anos 1980: *Berlin Horse*, *Little Dog for Roger* e *China Tea*.

Na Sala 3: obras em *double screen*, em que Le Grice trabalha a ideia do cinema multitelas, e como pensou a relação entre uma tela e outra, e não somente a imagem sucessiva: *Digital Still Life*, *Your Lips* e *Digital Aberration*.

Na grande sala: projetamos na parede o desenvolvimento de seus filmes mais recentes, em que ele parece deixar a produção mais analítica para afirmar uma dimensão mais lírica: *Cherry, Even a Cyclops Pays the Ferryman, A Denisined – Sinedenis, Wier, Water Lilies - After Monet, Traveling With Mark e Threshold*.

No *hall*, exibimos *After Manet*, filme em quatro telas, que resume seus trabalhos de *Expanded Cinema* e a construção de uma narrativa fragmentada em diferentes pontos de vista sobre o mesmo evento.

Decidimos fazer uma mostra dos vídeos de Erwin Wurm<sup>11</sup>, por ser um trabalho menos conhecido dele e pelo interesse em estabelecer relações de *performance* e escultura com uma mídia que privilegiávamos. Wurm foi bem favorável à nossa proposta e facilmente nos autorizou, reconhecendo ter sido a primeira vez que se pediu para fazer uma mostra somente desses trabalhos. De 24 de agosto a 05 de outubro de 2013, mostramos quase todos os seus vídeos, menos um grupo sobre os jardins. Priorizamos os vídeos que enfatizam o gesto como escultura. E acrescentamos duas obras de nossa coleção particular: um disco com capa do carro inflável e uma fotografia *polaroid* autografada pelo artista para essa exposição, realizada 10 anos depois do autógrafo.

11

59 *Positions*, 1992; *Fabio Getting Dressed*, 1992; *One Minute Sculptures*; *Flight Simulator*; *Heating*; *Quetsch & Wumm*; *I Love my Time, I Don't Like My Time*; *Am I A House*; *Tell*

Expor vídeos como se fossem esculturas em movimento. Para enfatizar o conceito escultural dos vídeos de Erwin Wurm, concebemos uma cenografia diferente de todas as outras. Anulamos todos os detalhes da sala, para ter somente imagens surgindo em um espaço onde se podia circular. Pintamos de preto do chão ao teto, escurecemos todo o espaço e as referências arquitetônicas foram anuladas. Uma verdadeira caixa preta com um aglomerado de seis monitores pretos no centro da sala, que desapareceram no espaço escuro, dirigidos para diversos ângulos, funcionando como um farol, circulando e criando um espaço que nos revelava um homem desequilibrando-se em uma cadeira e inclinando-se para um lado e para o outro, uma moça lambendo um radiador, um homem que veste lentamente todo o seu guarda-roupa, um carro gordo falando, uma casa refletindo sobre a sua condição de objeto de arte. Da parede, salta um casal. Em um monitor colocado no chão, o artista

sempre caindo ao tentar cruzar um espaço andando sobre bolas de tênis. As *vídeoações* sobressaíam-se em diversas direções, eram excêntricas e mostravam-se aos presentes em todos os ângulos de visão ao deslocar-se pelo espaço. Nessa configuração espacial aberta, o espectador estava descentralizado, estava sempre em posição de desequilíbrio, como na escultura de Wurm.

Com seus vídeos, a escultura toma uma dimensão performativa, que é a realização de instruções de cada peça. O vídeo revela a escultura em ação. A experiência minimalista de “perceber em deslocamento” foi a estratégia usada para a mostração das *performances*, todas ao mesmo tempo, *en boucle*. Na passagem, os livros de Wurm também flutuaram no escuro sobre uma prateleira preta. Nessa exposição, ficou mais evidente essa forma de trabalho em que todas as paredes, o deslocamento dos corpos e olhares dos usuários são tratados como uma composição escultural, relação espaço/volumes... os ângulos, chão e teto, mobiliário.

A exposição de Wurm não estava na programação inicial. A necessidade do cumprimento de uma agenda internacional rigorosa, com uma agenda de liberação de recursos imprevisível, levou-nos a fazer exposições que não foram validadas pelo financiador, porque o recuso não tinha sido liberado.

Fizemos a Mostra arTTrainee 2013, de 3 a 8 de novembro, com o objetivo de dar visibilidade ao trabalho de dezesseis artistas-estudantes (sólo e duplas) que foram mediados por mim na reflexão de seus processos criadores. Como a galeria iria ser reconfigurada para a exposição seguinte, os artistas experimentaram o espaço em total liberdade, usando teto, chão e paredes para escrever, arranhar e furar... A diversidade da mostra evidenciou o processo *arTTrainee* aberto a uma demanda de artistas-estudantes interessados em discutir as suas produções e dar vazão a inquietudes que se refletem na motivação produtiva. O *arTTrainee* são petelecos em corpos-máquinas de idades e trabalhos muito distintos. É esquizoanálise para artistas dispostos a falar de seus trabalhos, trocar ideias, mostrar o que estão fazendo.



Em 2001, Rubens Pileggi escreveu na coluna Alfabeta Visual, da Folha de Londrina: “Treinar, *trainee*, fazer aparecer, realizar. Arte também depende de treinamento, e mostrar o trabalho faz parte do exercício. Como uma espécie de aula, em que cada um aprende o que quer e tira de si o que sabe. E poderia também se chamar Programa de desbloqueio. Ou Terapia para obras de artistas. Ou Consultoria técnica do sensível. Assim, o *arTTrainee* pode ser pensado como uma referência para se discutir arte, potencializando-se à medida em que vai se transformando a cada edição”.

No sistema da criação, o *arTTrainee* trabalha as linhas de fuga possíveis para desengessar processos e noções da produção. Seu aspecto clínico parte da vontade de desmanche de alguns “redemoinhos” do fluxo-criativo-poético. A exposição foi concebida como um laboratório, como um momento de exercício e continuidade do programa. Diferentemente de uma exposição de resultados, essa mostra também serviu de momento de aceleração e cristalização dessa reflexão. Uma situação em que a virtualidade dos processos trabalhados se sedimenta e se apresenta no espaço expositivo, e relacionando-se entre si. As ferramentas de pesquisa da internet, de livros, revistas, textos de historiadores e críticos, bem como imagens de obras de artistas, permitem-nos mapeamentos das operações plásticas e conceituais de cada um.

O *arTTrainee* constituiu-se de três turmas e ocorreu de 2013 a 2014. Foi oferecido gratuitamente como contrapartida pedagógica ao financiamento do FUNCULTURA 2012, disponível para qualquer pessoa em processo de produção no entorno da arte, atendeu artistas do Recife e de outras cidades e regiões também, que agendavam horário para discutir o próprio trabalho, desenvolvimento de linguagem, dúvidas quanto à apresentação de sua obra. Voltavam de acordo com suas necessidades processuais. Participaram da mostra: Linda DeMorriir, Roberto Traplev, Marie Carangi, Marcela Camelo, Hassan Santos, Carla Lombardo, Tales Maniçoba, Kelly Saura, Pamella Araújo, Charles Martins, Luiz Henrique, Bianca Bernardo, Carol Merlo



e Camila Storck, Kaloan e Pilantropov. Alguns escreviam Dissertações de Mestrado e Trabalhos de Conclusão de Curso. Com esses, mantendo seus respectivos campos de interesses, conversamos sobre a escrita, os conceitos abordados, as estruturas de texto, as propriedades das ideias, as relações com outros autores. Pollux Freire, Letícia Barros, Ellielton, Camila Alves, Will Leal, dentre outros, não estavam na mostra, mas integraram o *arTTrainee* em diferentes etapas.

Completando essa linha de atuação no Fomento à Pesquisa em Arte, desenvolvemos o ciclo Tempo das Imagens e um panorama de contextualizações da obra de cada artista exposto, denominado Em Contexto. Promovemos também o ciclo de debates Diálogos<sup>3</sup> com convidados da cena digital do Recife, proposto por Eurick Dimitri; realizamos duas teleconferências e publicamos em por-inédita com Anthony Paul Supérieure des Beaux Também concedemos cas” a artistas para suas pesquisas e público.



de Nathalie Magnan tiguês uma entrevista McCall. Acolhemos Blanc<sup>12</sup>, da École Arts d’Angers. “Cartas bran-  
apresentarem  
cuti-las com o

<sup>12</sup>  
15/10/2011 – 15/01/2012

Em Contexto e Tempo das Imagens eram atividades pedagógicas em que convidávamos as pessoas a assistir e aprofundar alguns temas. Fizemos essas atividades para agilizar a dimensão educativa de Bcubico compartilhando conhecimentos e possibilitar contextualizações e, principalmente Em Contexto, a descoberta de trabalhos em relação com a exposição apresentada. Por exemplo, quando contextualizamos o trabalho de Wurm, tentamos evidenciar as fortes afinidades que sua obra partilha com Franz Erhard Walther, artista alemão que, de forma similar, descreve uma obra de arte como um evento interligado entre um corpo humano, um ato e um objeto. Também evidenciamos parentescos que o seu trabalho mantém com algumas obras de Bas Jan Ader, Joseph Beuys, John Baldessari, Ana Mendieta, Yoko Ono, Bruce Nauman, Gilbert & George, Joseph Kosuth, Charles Ray e Dennis Oppenheim. Dando a ver como a ênfase de Wurm no processo em

detrimento do resultado explora, na atualidade, questões semelhantes às da Arte Conceitual ou *Body Art* em obras que apenas vivem na documentação.

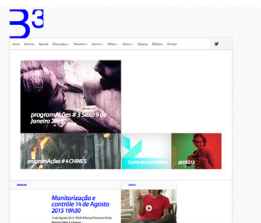
A maneira que contextualizamos a obra de Wurm, conectando-a com a *performance*, escultura e arte conceitual, despertou muito interesse para algumas pessoas. Além disso, quando contextualizamos a obra de EXPORT, com a produção de outras mulheres nos anos 1950/1960, isso motivou bastante e trouxe relações com o que algumas pessoas estavam fazendo.

Tempo das Imagens eram palestras sobre diversos temas que o cinema e o vídeo abordavam. Foi inicialmente desenvolvido com a Fundaj e deriva do que fazíamos desde o nosso início, de mostrar filmes como uma aula. Era, portanto, a continuação desse tipo de aula, em que yann, a partir de pesquisas realizadas em universidades ou para artigos, propõe visões sobre um tema: música-filme, *found footage*, aids, etc.; para mostrar como cineastas e videastas trabalhavam com esse tema; e também para apresentar obras desconhecidas de José Agrippino de Paula, Ryan Trecartin... Então, O Tempo das Imagens que era a cada três semanas, depois da Fundaj, tornou-se atividade regular desenvolvida na galeria em alternância com Em Contexto, que, diferentemente de Tempo das Imagens, era sempre relacionado com as exposições. Mas, às vezes, algumas perguntas do público no Em Contexto sugeriam outro tópico em Tempo das Imagens. E isto, aplica-se também ao Cineclub: dez sessões de mostra de filmes e vídeos experimentais seguidos de debate coordenadas 2014 a janeiro de 2015, FUNCULTURA. Em sempre havia algo para tinha-se sempre a pos- acessar coisas que não Tempo das Imagens foi muito importante Quando fizemos Tempo mos que muitos filmes não eram compreendi- e para permitir o acesso então, fizemos muitas



por ✖, de setembro de também financiado pelo cada um desses eventos, beslicar e bebericar, e sibilidade de falar, de eram tão disponíveis. com Ryan Trecartin, para algumas pessoas. das Imagens, percebe- mostrados em inglês dos por algumas pessoas a alguns filmes e textos, traduções e legendas de

filmes para Tempo das Imagens, Em Contexto e o Cineclube Imagem-Pensamento. Também traduzimos textos para acompanhar algumas exposições. Legendamos os filmes para a instalação de VALIE EXPORT. Traduzimos para o português textos de Paul Sharits, Le Grice, VALIE EXPORT, e muitos textos dos artistas mostrados ou das palestras. Também legendamos os filmes que precisavam para o Cineclube, que é posterior a Em Contexto e Tempo das Imagens. Legendamos filmes de Keith Sanborn, Su Friedrich, Peggy Ahwesh, etc. Todas as traduções e legendas que fizemos estão disponibilizadas no *site* <http://bcubico.com/> para as pessoas acessassem e para reforçar ainda mais as comunicações.



O *site*<sup>13</sup>, foi também financiado pelo FUNCULTURA 2012. Ainda on-line, é um Bcubico estendido e funciona como uma fonte de dados, em que as pessoas podem saber sobre os acontecimentos e beneficiar-se nessa plataforma-arquivo do que produzimos para cada exposição, Cineclube / Tempo das Imagens / Em Contexto. Isso também vale para as nossas páginas no Facebook, YouTube e Twitter. É um veículo de divulgação do espaço e que permite a qualquer pessoa interessada acessar, para pesquisa e fruição, os filmes mostrados, textos das palestras, vídeos, imagens das exposições e referências bibliográficas. Nossa biblioteca física atualizada de livros e revistas era acessível na galeria, e a digital se constituía de um conjunto de PDFs de livros e textos no computador que enviávamos quando alguém pedia.

13

O *site* a princípio seria concebido pela Editora-Aplicação e programado por 3Ecologias; no entanto, maneiras de pensar conflituosas entre programador e *designer*, fiizeram surgir a necessidade de encaminhar e a sua realização para uma terceira pessoa.



Em uma aula de O Tempo das Imagens na Fundaj, em um dos encontros sobre Aids, um jovem interveio dizendo “Por quê você está tocando nesse assunto? Não precisamos mais falar sobre Aids”. Refletimos sobre essa intervenção e decidimos, enquanto casal *gay*, que era importante não deixar cair no esquecimento o combate a Aids. Pintamos o chão de vermelho e Bcubico, nesse 1º de dezembro de 2013 transformou-se num espaço de pedagogia, onde ao mesmo tempo, se podia ver, compartilhar e aprender.

1 Dia Sem Arte foi uma atividade política que concentrou em um dia nossas iniciativas pedagógicas em uma programação especial e inédita para marcar a importância do Dia Mundial de Combate à Aids, e que nos forçou a pesquisar, em nossa biblioteca livros e documentos. Dispusemos sobre uma mesa, no meio da sala central, 236 títulos entre livros e periódicos sobre Aids. Projetamos *Flaming Creatures*, de Jack Smith, na pequena sala e *United in Anger*, filme que Jim Hubbard havia terminado recentemente sobre a história do *Act Up*, na grande sala. Marion Scemama nos permitiu mostrar o *Last Night I took a Man*, que ela fez com David Wojnarowicz e que legendamos para o português e exibimos em monitor. Em outro monitor, o filme *Tu Sempre #11*, de Yann Beauvais, que investiga as representações produzidas pela Aids na sociedade.

Sobre cubos vermelhos que emergiam do piso, também vermelho, da galeria, em dois *tablets* com *headphones*, instalamos *Diva TV*, com documentos e testemunhos produzidos pelo grupo ativista *Aids Coalition To Unleash Power*, reconhecido como re-energizador das táticas de desobediência civil nos Estados Unidos por sua ação direta contra a negligência burocrática e a especulação da empresa farmacêutica na crise da Aids. Também mostramos uma *Moeda de Sangue*, arte postal do artista francês Michel Journiac. Fizemos algo contemporâneo e que, ao mesmo tempo, mantinha uma relação histórica com os *Day Without Art*, criado nos anos 1980, em Nova York. Nesse dia, galerias e outros espaços de arte, abriam para mostrar e vender obras que os artistas doavam para combater o descaso do Estado com a Aids.

Colocar películas, janelas, tapar paredes, construir refrigerar o espaço. Windows incommóveis, vasculhar sitivos de exposimuseus e amigos, ofertas de mercado



las para escurecer bongós, derrubar planos, pintar piso, Sistemas Mac/patíveis, adaptar e emprestar disposição em reservas de abastecer-se de restritas, recursos

limitados e mão de obra não especializada, pois a especializada é



caríssima e/ou está locada em equipamentos do *establishment* cultural. Às vezes, existia no mercado o que queríamos, mas a um preço desproporcional ao nosso orçamento, então tínhamos de providenciar alternativas. Nesse cenário de acordos que declinam, mão de obra, materiais e recursos limitados, pensar uma exposição a cada dois meses era um desafio estimulante. Trabalhar com o que se tem, com o disponível. Usamos móveis do escritório de Cesar, como poltronas de couro, bancos de madeira, mesas de vidro. Emprestamos do Mamam projetor, caixa de som, mesas e cubos expositores. A cada evento, o espaço e o mobiliário eram providenciados dentro dessa dinâmica. Então, lançar



mão de mobiliário próprio, emprestar móveis vasculhados na reserva técnica de museu, foram atividades estruturais para oferecermos ao público eventos inéditos e de qualidade.

Desde o início, na Rua Bom Jesus, potencializar o lugar foi nosso exercício vital, produzindo exposições no mesmo espaço, trabalhando-o

para que um evento não remetesse a outro já acontecido. Fazer de Bcubico um espaço experimental, em constante processo de mutação, instável e estimulante ao mesmo tempo. Radicalizamos na imersão com Wurm, quando pintamos de preto paredes e escadas do corredor de acesso. Na exposição de Sanborn e de beauvais, a pintura da escada e do piso, reafirmava o espaço imersivo como um desvio que começava antes de se chegar propriamente às salas expositivas da galeria do 2º andar.

As duas instalações de Keith Sanborn (15 de março a 30 de abril de 2014) eram recentes. Em *Energia da Delusão*, ele condensa em 1 minuto, sessenta filmes da história do cinema, incluindo filmes experimentais, filmes clássicos, documentários, etc., para criar um museu do cinema extremamente comprimido, como diz o artista. Ele já havia mostrado esse trabalho

*in-progress* em alguns lugares e, para Bcubico, ele aumentou para sessenta filmes e distribuiu aleatoriamente em seis monitores sobre cubos brancos o mesmo pacote de filmes mostrado em conformação idealizada, por ele, ao espaço.

O dispositivo de *Energia da Delusão* nos colocava na rede da história do cinema sem nos permitir escapar. O espectador estava no centro. A distribuição dos monitores e uma única projeção na sala central faziam o espectador caminhar pela instalação que ocupou três cômodos, desde as duas entradas da galeria: a primeira sala e o *hall* que acessa o corredor. Isso proporcionava um deslocamento aberto e ao mesmo tempo de 360°; a experiência era circular com as telas dispostas de maneira convergente.

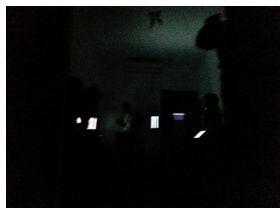
Para Keith, “o cinema é uma invenção sem história” e centra o seu trabalho em histórias possíveis de filmes. Na grande sala, a instalação *Trilogia Gillian Hills*, que ele interveio em três filmes com a intenção de expor as estratégias dos seus diretores e dar visibilidade ao trabalho de uma atriz de talento e desconhecida. Essa proposta enfatizou o gosto do artista pelo *détournement* em seu trabalho alimentado de saques e desvios de filmes icônicos, bem como de apropriações de sequências nas quais normalmente não prestamos atenção. A *Trilogia* restitui vida a atriz Gillian Hills, evidenciando camadas esquecidas ou deliberadamente descartadas da história do cinema. Acentuando essa relação do artista com a cultura situacionista, Keith proferiu a palestra *Todos os cavalos do rei e todos os homens do rei (...)*, publicada neste livro.

Peggy Ahwesh trabalha sobre a estética do cinema de vanguarda americano investigando a identidade cultural e os modos de subjetividade feminina em diversas abordagens formais. O programa de vídeos O Terceiro Corpo<sup>14</sup> apresentado pela cineasta “*bricoleuse*” em 19 de março de 2014, constituiu-se de seis curtos vídeos experimentais, com retrabalho de sobras de filmes, vídeos de turismo, de *video-game* e filmes caseiros. Peggy é professora em Bard College e compartilhou no mundo inteiro a sua paixão e gosto por fazer filme. Foi um especial desvio, a sua participação em Bcubico. Como ela estava vindo para o Recife com Keith, solicitamos

<sup>14</sup> Bethlehem, 2009; *Beirut Outtakes*, 2008; *Collections*, 2014; *The Scary Movie*, 1993; *She Puppet*, 2001; *The Third Body*, 2010.

a ela mostrar sua habilidade em atravessar todos os tipos de cinematografia. Ahwesh e Sanborn têm trabalhos diversos, mesmo que tenham feito filmes e publicado alguns livros juntos. O período foi bem rico com a presença de dois professores produzindo encontros e partilhando saber-fazer.

Agir em movimento, aproveitando a oportunidade de fazer coisas com quem estava de passagem pelo Recife. Peggy apresentou um programa de seus filmes, Fabiane Borges mostrou vídeos e conversou sobre Tecnoxamanismos em 12 de abril de 2014 a sua pesquisa de doutorado convergindo tecnologia e magia, e Giuliano Obici nos reconectou com o que havíamos feito no primeiro ano, que foi a focalização na ferramenta digital, na apropriação e na transformação criativa do *aparatus*. Era nossa concepção estarmos abertos para a surpresa de um encontro imprevisto. Abríamos a galeria fora do horário definido para possibilitar visitas e descobertas por artistas, críticos, cineastas, estudantes...



É muito forte no Recife o interesse pela música e a gambiarra com computador. Recentemente chegado da Alemanha, onde concluiu doutorado, Giuliano Obici articulou isso teoricamente em um *workshop*, pois tem conhecimento de música e do uso de dispositivos já integrados em computadores. Em sua estadia, ele fez três atividades: apresentou sua pesquisa de doutorado, *Gambiarra e Experimentalismo Sonoro*; fez o *workshop*<sup>15</sup> de manipulação de áudio e vídeo em tempo real e de interação em rede com os computadores; e como resultado do curso, apresentou *Laptop Choral, performance* audiovisual para *laptops* baseada em uma rede local (LAN), que nos remete ao Concerto em laptop que Köner realizou na nossa inauguração. Foram três dias bem intensos, trabalhando seis horas por dia. A sua intervenção motivou bastante os alunos, a trabalhar com ele e realizar a sua proposta de explorar o Computador Pessoal como um instrumento de metamídia e também como um simulacro *performer*. A estadia de Obici foi bastante produtiva para os participantes do curso. Ele trabalhou com um público jovem da música e do computador,

15  
28/05/2014: apresentação de pesquisa de doutorado/USP “*Gambiarra e experimentalismo sonoro*” e realização do *workshop: Meta-instrumento áudio-visual para Live Performance* (de 29 a 31 de maio de 2014).

diferente do público de Vazão, que também tinha a pegada música e computador, porém mediado pela plataforma de prototipagem *open-source* Arduino. Uma geração pós Re:combo, que estava mais representada em Vazão, com Brasileiro, Jácome e Jeramam, que inclusive, nos foram apresentados por Obici quando estávamos vindo para o Recife.



Apropriamos o espaço com seus limites e suas possibilidades como território artístico, colocando em jogo a exposição como formato, criação de um espaço comum, oferecendo ao espectador a possibilidade de encontrar em um mesmo território, diferentes modalidades de recepção estética. Uma experiência de duração, periódica, *site-specific* em processo



espaçotemporal com cristalizações instalativas a cada evento. Para a exposição yb150213, abordando os quarenta anos de atividades de yann beauvais no cinema experimental e videoarte, convidamos Jean-Michel Bouhours para ser curador, e o seu texto nesse livro revela quais operações usou para sintetizar obra tão vasta. Além dos três filmes escolhidos, a mostra constituía-se de uma grande produção de impressos, livros, revistas, documentos e cartazes que expusemos em diversas mesas e cubos que emprestamos do Mamam, criando, sobre o fundo azul do piso, um *display* horizontal de livros, e revistas que ocupava as duas salas centrais. Além da exposição na galeria de 22 de novembro de 2014 a 22 de fevereiro de 2015, desenvolvemos um programa de extensão de reapresentação no Mamam por sete semanas, de ProgrAmações já realizadas por yann beauvais em diferentes épocas e instituições, e terminamos nossas atividades dentro do espírito de colaboração com o circuito de arte que sempre nos permeou.

A escolha do vinho para cada abertura de exposição. Quantas vezes descemos as escadas para abrir o portão, a cada *vernissage*? Na Rua Marquês de Herval, era mais fácil, mas nos dois endereços tinham portões e escadas, para acessar a galeria. Imergir em Bcubico significava esperar abrir e atravessar portões, subir escadas, passar ou não por cortinas, tomar um copo de água fresca. Vivenciar a produção de informações e conteúdos em um espaço aconchegante, recepção calorosa, talvez folhear livros e tomar um cafezinho feito à máquina. As visitas à Bcubico na



na Bom Jesus sempre davam em uma conversa na varanda com vista para o mar. Na Marquês de Herval, também, na varanda vendo o movimento da rua. Os acontecimentos culturais da cidade sempre interferiam na frequência de Bcubico. Desde o festival de cinema Janela, aos feriados santos. Abrimos a exposição de eRikm no dia da celebração de Nossa Senhora do Carmo, sem considerar que isso nos impactaria. Além de o som da celebração impedir de se ouvir o som das instalações, a multidão concentrada na praça Marco Zero, impedia as pessoas de acessar a Rua do Bom Jesus, onde ficávamos. A primeira tentativa de Yann de fazer aula mostrando filmes foi numa sexta-feira da Paixão de Cristo. Mesmo sendo alertado que no Brasil as datas religiosas interferem no funcionamento da sociedade ele, por costume de viver em uma nação laica, não deu importância e manteve a aula programada. Não apareceu ninguém.

Também recebíamos pessoas que estavam de passagem pelo Recife.

B<sup>3</sup> inscreve-se nas práticas de inserção, pelos artistas, no sistema estabelecido para, de dentro desse interstício, propor formas de atuação e relação com o usuário. Mamam, Funarte, Fundação



Joaquim Nabuco, com o circuito de arte em diversas ocasiões, Köner na Funarte até temáticas de cinema O Tempo das Im-realizou na Fundaj, 2013, como contra-financiamento pelo a convite da Fundarpe, Mac-Olinda, e a Grande



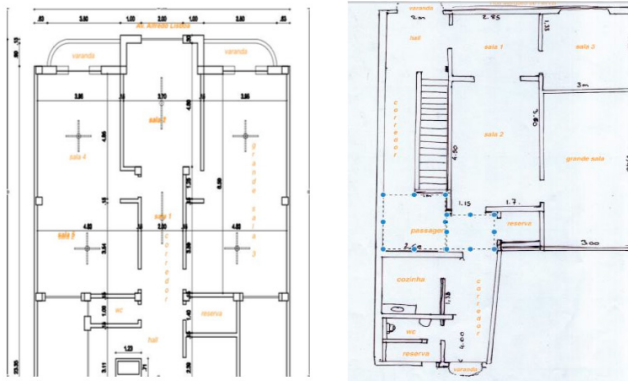
Fundarpe: a interação pernambucano se deu desde a apresentação de o ciclo de doze sessões e vídeo experimental, gens, que Yann Beauvais entre abril e agosto de partida pedagógica ao FUNCULTURA 2012. realizamos Cozinha no Sala no Festival de



Inverno de Garanhuns. Colaboramos com Porto Digital, Espaço Fonte (Extra-SPA), Sesc-Casa Amarela (Festival Único), Revista Tatuí, Atelier Marcelo Silveira, PPGAV-UFPB (Rose Lowder). Com o Mamam, realizamos traduções da entrevista com Anthony McCall e de texto para livro *yb150213*, remontamos duas obras da exposição de McCall, montamos a exposição de Chen Chieh-jen juntamente com o SPA das Artes, e o ciclo de Programações de Yann Beauvais, nosso último evento.



O Edifício Bom Jesus, situa-se no nº172 de uma pequena rua turística cheia de edifícios antigos e coloridos, no Bairro do Recife. Um prédio da década de 50, estilo *Art Déco*, de cinco andares com dez salas em cada andar, cinco voltadas para a Rua Bom Jesus, antiga Rua dos Judeus, e cinco salas voltadas para o mar. Nele funcionaram um cassino e várias associações e sindicatos de atividades portuárias. Originalmente, o espaço ocupava um dos lados do Escritório de Arquitetura Cesar Barros. No início, Cesar era nosso sócio, porém depois ele se desligou. A galeria compunha-se de um corredor que emendava em uma sala sem paredes e três salas laterais, uma grande sala à direita (feita de duas salas) e duas à esquerda. Como fechamos a porta de entrada, o corredor se transformou em uma sala dupla, totalizando cinco cômodos. Além disso, um banheiro e uma pequena reserva técnica e duas pequenas varandas com vista para o mar.



Na Marquês do Herval nº 202, tínhamos quatro salas, uma varanda, um corredor e um pequeno *hall* que unia as salas ao corredor, a reserva técnica, a cozinha / administração e banheiro. As duas salas centrais eram o local dos encontros de formação, que, de acordo com o tema, poderiam ter frequência maior ou menor. O mesmo espírito de público variável e interessado em temáticas específicas teve continuidade no Cineclub. Escritório de arquitetura e puteiro. As enchentes sempre nos surpreenderam, pois os dois espaços ficavam em andares altos. No quinto andar na Bom Jesus, e o segundo na Marquês do Herval. Sempre uma grande chuva que tanto derrubou parte do teto da sala grande na Marquês do Herval, como produzia infiltração da canalização na Rua Bom Jesus. Precisava-se de um dia inteiro para secar o chão, e bem mais tempo para as paredes. Toda vez a água devia escoar pelas escadas. No caso da Rua Bom Jesus, era mais problemático, por causa de lojas e moradores.

Problemas estruturais do prédio, a negligência do locador e a possibilidade de queda da varanda foram alguns dos motivos para darmos um basta ao projeto.

A finitude de Bcubico sempre foi um dado com o qual trabalhávamos. Em 2014, eu escrevi um texto para publicar no catálogo Circuito da Desdobra/RJ e que depois foi republicado na plataforma Fórum Permanente, no qual eu afirmo que a maioria desses espaços morre antes dos dez anos. “Cheiros, temperaturas, hormônios delimitando o território... Lugares de agregação, de convívio, de reflexão e de trocas e cruzamentos de toda ordem, os espaços geridos por artistas quando surgem já compreendem a sua morte. Essa finitude é uma força que faz com que esses espaços só existam na disparidade dos seus modos de produção, estabelecendo redes e conexões que mobilizam um grande número de artistas, críticos e produtores culturais, mas que dependem de forças mutantes e normalmente precárias. A dimensão dos intercâmbios entre artistas e processos que os Projetos Especulativos de Gestão promovem e o fomento à cultura correspondem ou superam, em escala, desempenhos de universidades e programas governamentais de intercâmbio, evidenciando a importância desses espaços dentro da cadeia produtiva da cultura, merecendo da sociedade e do setor público reconhecimento pelo trabalho que desenvolvemos. Estamos, sim, dina-

mizando a sociedade, interferindo diretamente nessas trocas, promovendo contaminações críticas e novas hibridações criativas, (...) estamos gerando um mercado”.

“Esses espaços têm a virtualidade de se transformar permanentemente, são espaços em movimento, interagindo/renovando/atualizando-se a cada programação. É imperativo ver o espaço como uma virtualidade poética – somente assim escapamos da formatação que a necessidade de recursos para a manutenção do funcionamento dos mesmos não nos reduza ao melancólico exercício de, “realizar eventos” para nos adequar e honrar compromissos com editais. Temos de resistir a esse destino burocratizante nos Projetos Especulativos de Gestão, propondo espaços-devir, sem área pré-definida, esses organismos frágeis livres de qualquer noção *a priori*, dirigidos com subjetividades-bicho que se dobram/redobram/desdobram em /artista/propositor/escritor/professor/crítico/pesquisador/curador/ativista/gestor de espaços”.<sup>16</sup>

A diferença de equipamentos, quando se trabalha com artistas de outras localidades. A importância da refrigeração nas salas para preservação de obras. Relações de tempo, transporte das obras e prazos de abertura. A relação da obra com o tamanho ou o dimensionamento das salas, a importância e o quanto o ambiente que vai ser exposto interfere na obra de maneira recíproca. Como que a obra adapta o local. A frequentação do público da cena digital e como esse público nos ofereceu parcerias locais. Este texto, de várias lembranças, conecta momentos importantes a serem pontuados. Cheio de retoques, de rejuntes de partes lado a lado, foi construído como o piso de mosaicos de *vandez-vous*. É uma escrita-ensemble de reminiscências, uma tentativa de transportar o leitor para os ambientes de montagem e ansiedades para que a execução saísse como planejada e no tempo previsto, e também para os momentos de encontros.

16

BARRUS, Edson, em Fórum Permanente. São Paulo, 2014. Ver em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-5/textos/projetos-especulativos-de-gestao>  
Acesso em: 04/12/2020.

## Video Works

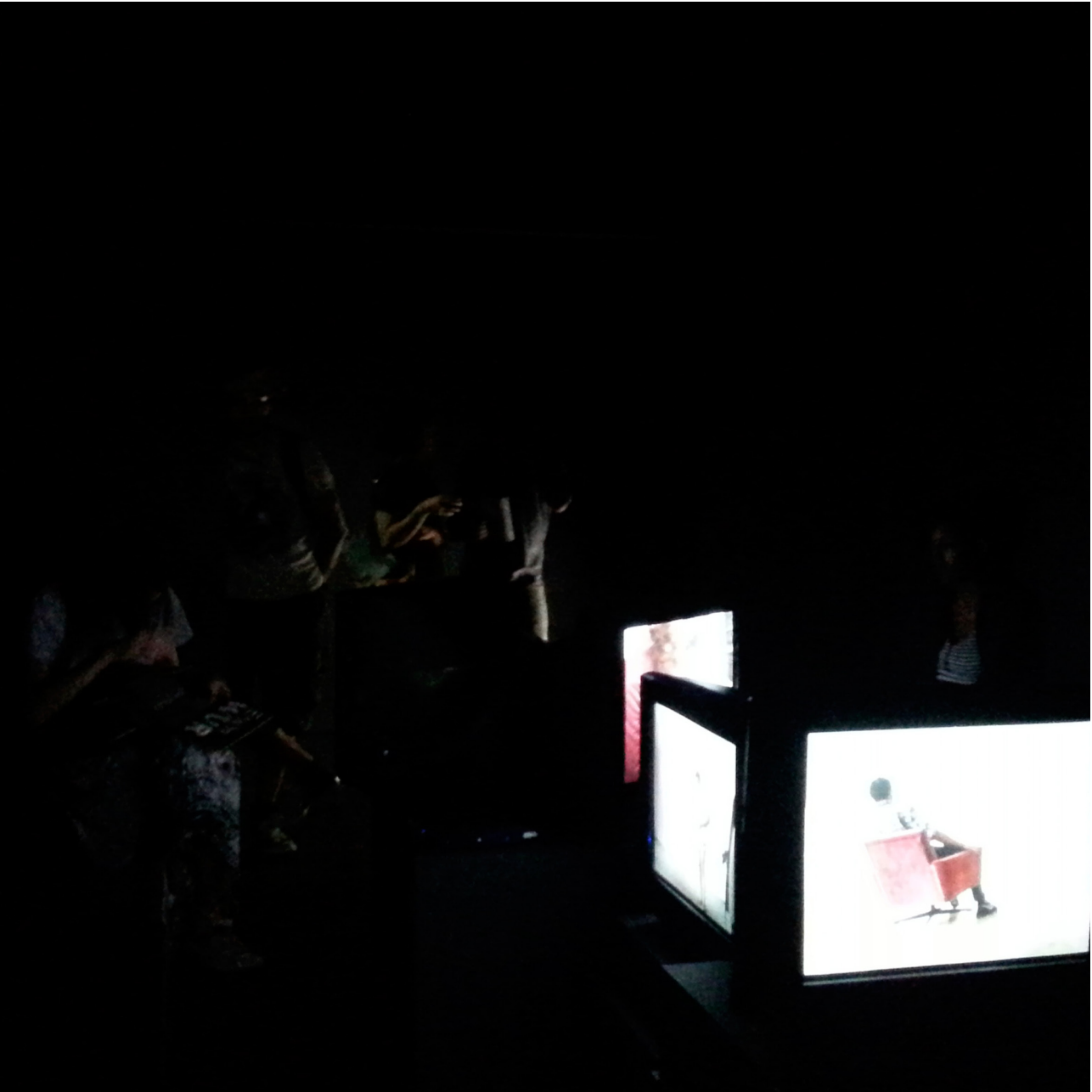


I love my time, I don't like my time  
Bidner/Mantreck feat. Erwin Wurun



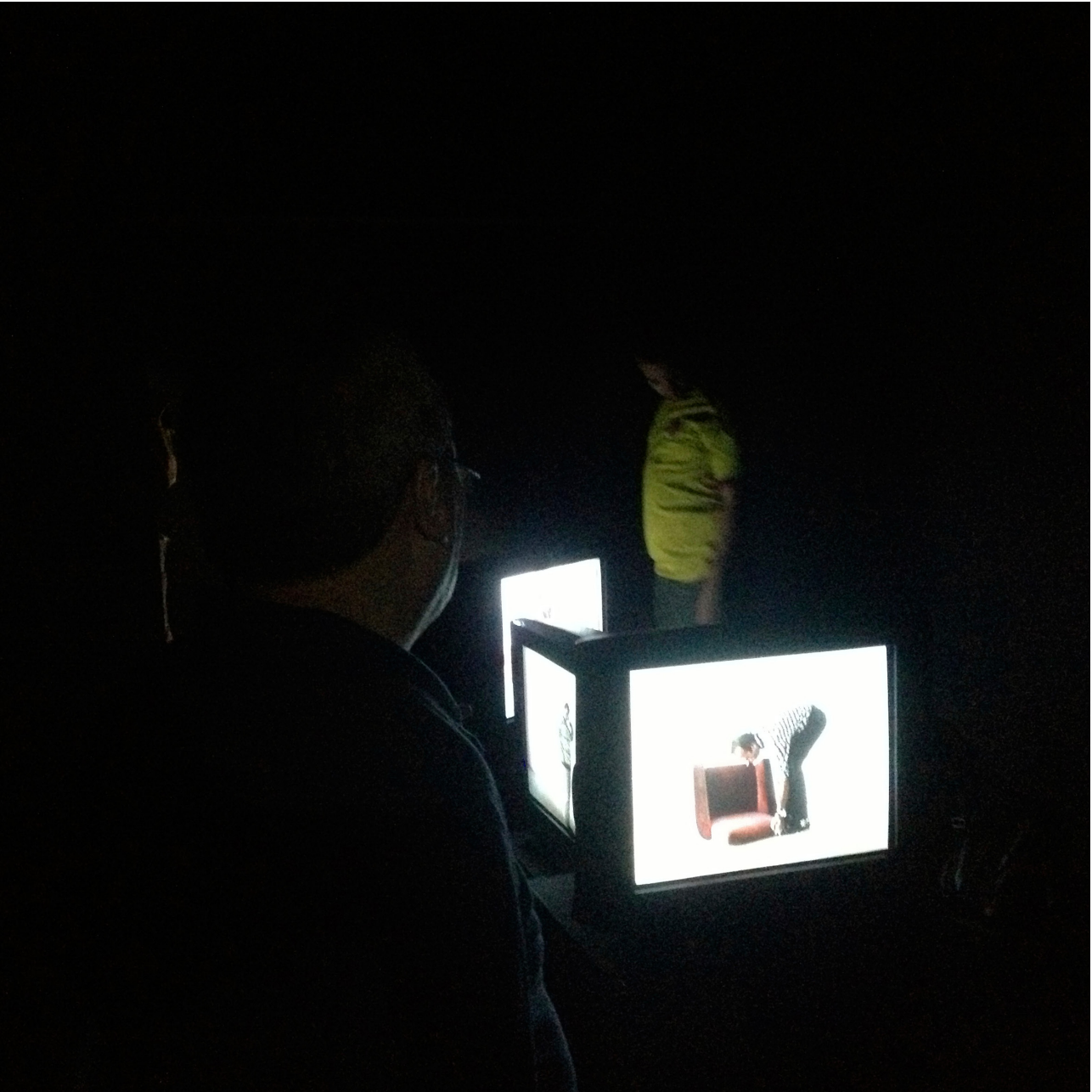




























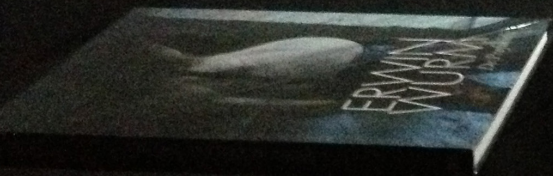


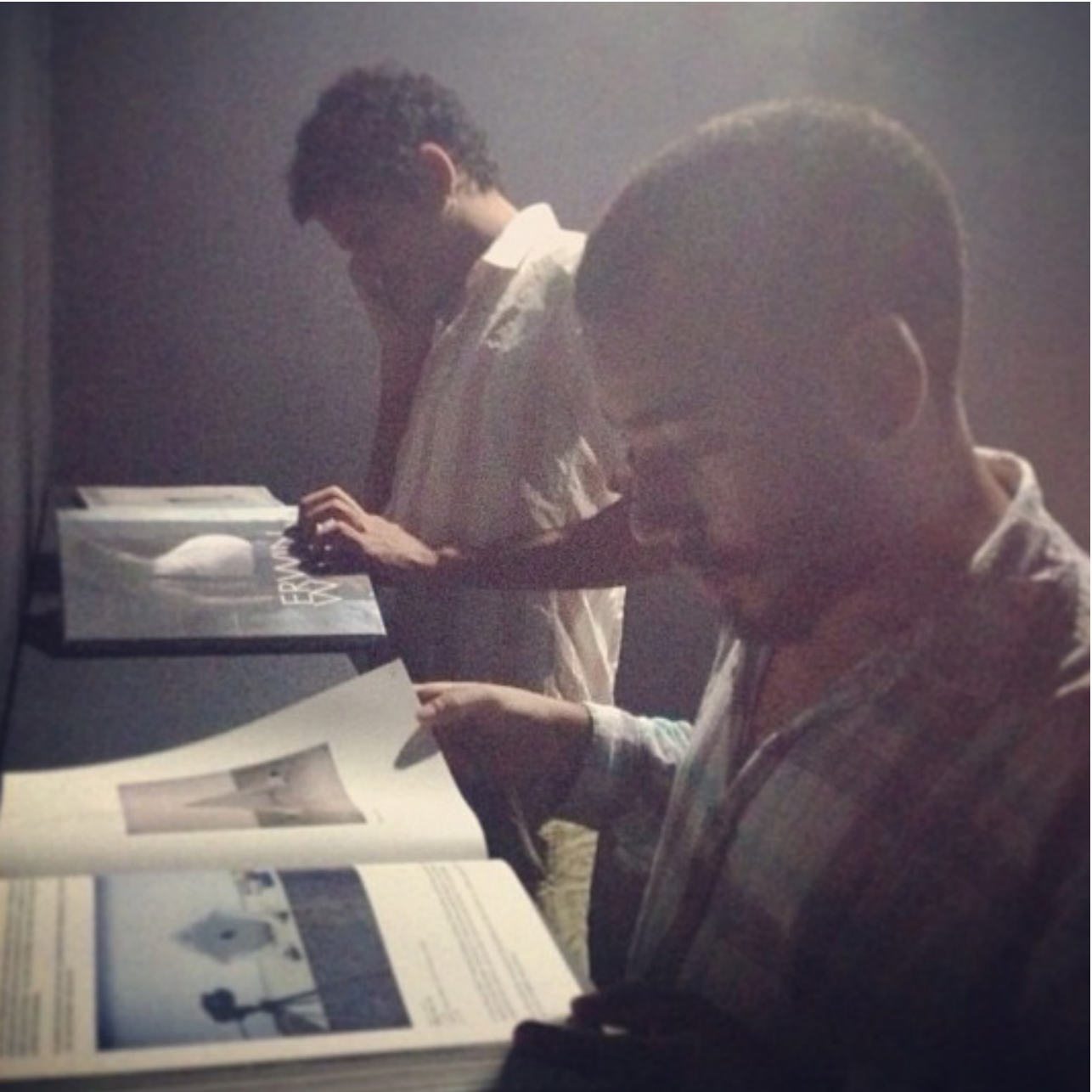
























Acredito em coisas que não conheço.





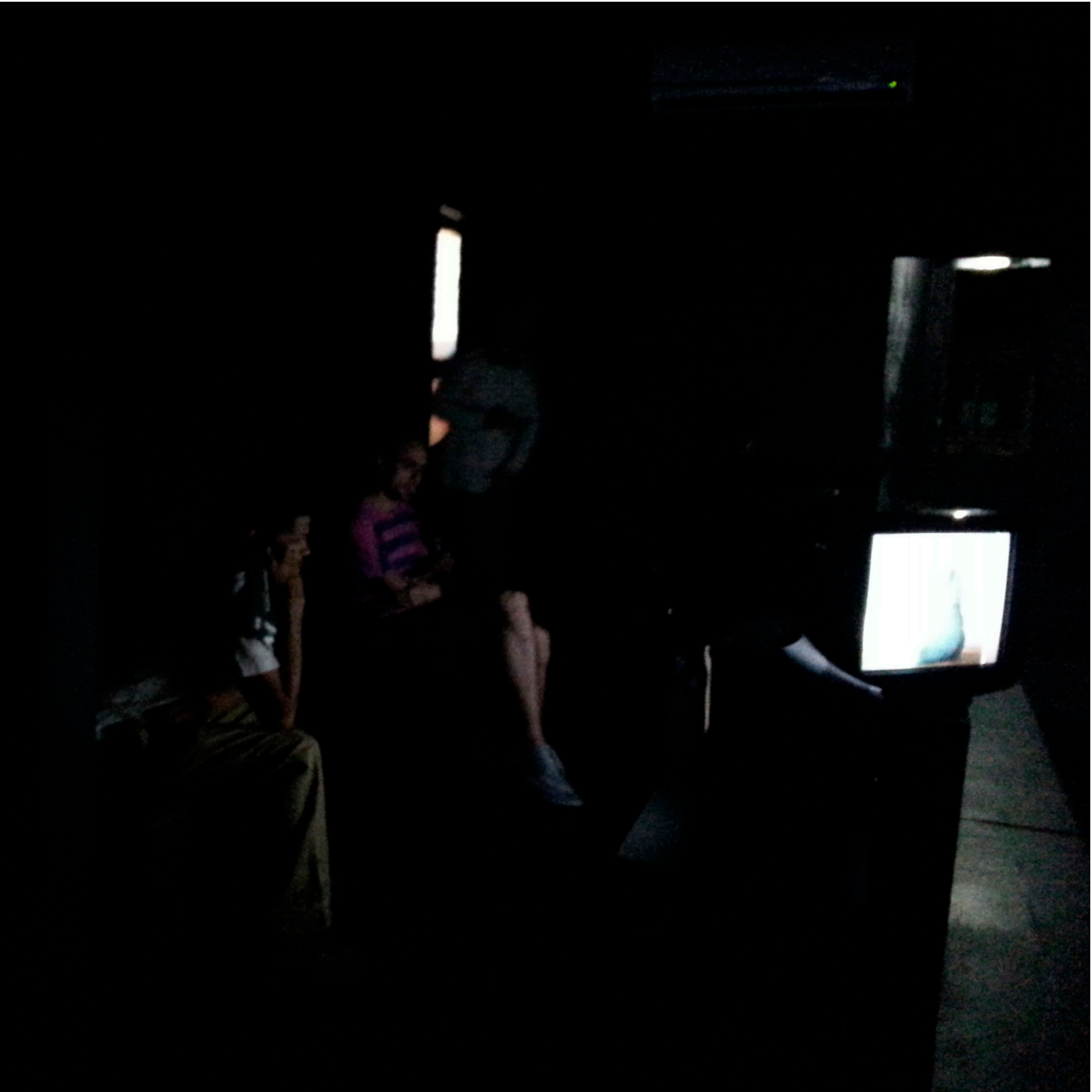






















# Saudade

Keith Sanborn

Fiquei triste ao saber da morte de bcubico, depois de tantos anos. Tanta energia, tanto amor, tanto empenho para torná-lo o que era: acolhedor, atencioso, imaginativo, rigoroso, surpreendente. Na época dos obituários perpétuos, no caso de bcubico, ainda me lembro de um amigo que perdi. Nesse caso, imagino, a um promotor imobiliário, e não um aspirante militarista de cabelos loiros avermelhados, que ameaça devolver o Brasil à sua antiga grandeza. A pessoa a que me refiro tem cabelos escuros e, se não me engano, efetivamente completou o serviço militar e gostaria de trazer o Brasil de volta à “grandeza” do regime militar.

A exposição que yann e Edson me possibilitaram apresentar em bcubico serviu para introduzir-me no sublime nordeste do Brasil e como oportunidade de sintetizar duas relações: uma, para o filme e vídeo, como trabalho de canal único e como instalação; a outra, para a Internacional Situationista. As duas, para mim, estão interligadas. Eu me inspirei muito na International Situationista para meu próprio trabalho, e depois, pude retribuir o favor fazendo as primeiras versões legendadas em inglês dos filmes de Guy Debord e René Viénet.

Em bcubico, pude apresentar duas instalações: *Energy of Delusion* (*Energia da Delusão*) e *The Gillian Hills Trilogy* (*A Trilogia de Gillian Hills*).

*A Trilogia de Gillian Hills* deveria realmente ter sido chamada de tríptico, e não de trilogia – já que é apresentada em três telas, como os painéis de um tríptico devocional–, mas de alguma forma isso não soava da mesma maneira. Além disso, são três histórias memoráveis de Gillian Hills, que quase se cruzam, mas ecoam uma na outra de maneiras inesperadas. O projeto pode ser descrito como uma investigação sobre uma atriz britânica pouco conhecida que forma o elo entre a adaptação



de Antonioni de um conto de Julio Cortázar (*Blow-up*) e a adaptação de Kubrick de um romance distópico de Anthony Burgess (*Laranja Mecânica*). Em sua carreira, e na instalação, ela ocupa o centro da atenção na recontagem simultânea em pseudoanálogo do lançamento europeu original e no lançamento americano mais curto da extraordinária conquista de exploração de Edmond T. Gréville, *Beat Girl*.

*Energy of Delusion* era uma espécie de tentativa de apresentar a história do filme, ainda que subjetiva, em que todos os filmes que eu havia escolhido e compactado até um minuto de duração podiam ser vistos a qualquer momento, em ordem aleatória. E, como Yann e Edson me chamaram a atenção, ela continha menos subjetividade e mais ideias recebidas do que eu imaginava. Consegui corrigir esse defeito pelo menos parcialmente em uma versão subsequente, que passou de 27 elementos no Recife para 102 elementos em sua última e provável iteração final.

Em búbico, fui confrontado por duas formas diferentes de apresentação no espaço. *Energy of Delusion* foi mostrada em duas fileiras de monitores, cada uma com um DVD programado para reprodução aleatória. Cada monitor, com um DVD *player* embutido, instanciava uma apresentação na forma de mercadoria. A sala podia ser apenas parcialmente escurecida, e o som vinha de cada um dos monitores, criando uma cacofonia de ruídos agudos. Essa configuração poderia muito bem ter servido em uma loja de departamentos para uma exibição de mercadoria em oferta. A *Trilogia de Gillian Hills* teve uma referência mais substancial ao cinema, pois a imagem central foi projetada, e as duas imagens de acompanhamento foram apresentadas em monitores quase do mesmo tamanho do painel central com o som, com maior alcance de tom e volume dos alto-falantes pendurados nas paredes e vindos dos monitores. Esse trabalho mais imersivo foi apresentado em uma sala escura, com uma cortina na entrada, e os que entravam na sala recebiam os óculos 3D (análogos) necessários para experimentar sua cacofonia totalmente espacializada. Uma atmosfera de reverência desiludida ou talvez fetichismo. O que une os dois é, em última análise,



o poder inespecífico e, finalmente, erótico da imagem em movimento. Entendia-se tanto como uma enciclopédia quanto como um retábulo.

Durante a mostra no Recife, tive o privilégio de ser tema de uma palestra de Yann Beauvais, seguida de uma conversa pública sobre o meu trabalho. Também me foi permitido apresentar uma palestra bastante extensa e complexa sobre o *détournement* (desvio) na obra de Guy Debord e na de René Viénet. Isso teve um significado especial para mim, não apenas porque lutei para ler a palestra, que havia sido traduzida para mim em português, mas porque acredito que foi o Yann quem primeiro mencionou o trabalho de Viénet para mim quando ele incluiu *Pode a dialética quebrar tijolos?*, de Viénet, em sua exposição de *Mot: dites, image*, em Paris (1988). Mais tarde, eu traduzi para o inglês este filme e outro de Viénet, além de vários filmes de Debord. Lembro-me de uma pessoa sempre generosa e sempre correta, durante os últimos estágios da palestra, tentando desesperadamente fazer com que eu embrulhasse as coisas, pois havia excedido amplamente meu tempo previsto. Lembro-me também de que o grupo de ouvintes reunidos apoiou minhas tentativas de falar português e estava bem-humorado com a apresentação interminável de trabalhos pelos quais muitos deles já tinham um grande interesse. Um interesse que, se não aprofundado pela palestra, pelo menos não foi assassinado por ela.

O desvio, ou “a reutilização de elementos pré-fabricados em uma construção superior do meio”, está no coração do projeto situacionista, e minha compreensão desse processo está no coração do meu próprio trabalho, embora exista uma semelhança distante entre meus trabalhos e os de Debord e Viénet.

Por último, mas não menos importante, devo mencionar que minha visita a Cubic foi a única vez em que fui documentado ao usar um traje de banho fora das proximidades de uma praia ou piscina. Eu negaria categoricamente, mas a evidência fotográfica é irrefutável, mesmo em uma época de trapaça digital.







# Exposition yb150213

Jean-Michel Bouhours

Nous nous sommes rencontrés avec Yann sur les bancs de l'université Paris VIII-Vincennes, au département cinéma au cours de l'année 1975. Construite en préfabriqués dans le bois de Vincennes à l'est de Paris, cette université avait été créée à la suite des révoltes étudiantes de Mai 1968, comme un lieu d'expérimentations pédagogiques, répondant à un certain nombre de revendications des étudiants et enseignants grévistes: la fin du mandarinat, l'absence de sélection à l'entrée, la gratuité, le refus des contrôles continus. J'étais arrivé là de province, après des études scientifiques que j'avais écourtées pour tenter le concours d'entrée à l'École nationale de cinéma Louis Lumière. Admissible au concours d'entrée, j'avais échoué à l'épreuve d'oral, et ce n'est pas sans regrets ni amertume que j'étais arrivé dans une des rares universités dispensant une formation en cinéma. Après une année de recherches vaines d'une véritable formation aux métiers du cinéma telle que je l'envisageais à l'époque, et empreint d'une certaine désillusion, mes propres codages changeaient progressivement, comprenant qu'au sein de cette école particulière qui ne décernerait aucun diplôme reconnu par la profession, un autre horizon pouvait s'ouvrir, auquel je n'avais pas pensé : celui, hypothétique et aléatoire, d'artistes utilisant le médium « film ». C'est ainsi que je me retrouvai dans les cours de Claudine Eizykman et Guy Filman qui avaient comme intitulé: Energétiques cinématographiques. L'université était un lieu unique de pratiques et de modes de pensées alternatives et, dans le champ du cinéma, les possibilités qui s'offraient à l'étudiant allaient du cinéma politique et militant, à la vidéo dite « légère » comme médium émergent ou encore le cinéma « expérimental », une alternative radicale au cinéma industriel, tant dans l'écriture que dans l'économie. Dans ces cours du mardi, on parlait autant de pratiques artistiques que de philosophie, de théorie des médias, d'esthétique... C'est là que je devais croiser Yann Beauvais, étudiant en philosophie à Nanterre, autre pôle universitaire contestataire, comme d'autres personnalités fortes qui allaient ensuite incarner un puissant mouvement de cinéastes en France: Patrick Delabre, Pierre Rovere, Patrick de Haas, Giovanni Martedi, Alain Bonnamy, etc.



C'est l'époque de nos premiers films respectifs: *R, Rythmes 76* ou *Chantilly* avaient en commun le recours au modèle musical, la composition d'un film à partir d'unités de base répondant à une écriture, que ce soit celle de Bach ou de Steve Reich. C'est également l'époque de la revue *Melba*, dirigée par Claudine Eizykman à laquelle nous participions. Pourtant, l'un et l'autre, – yann plus rapidement que moi – , nous allions prendre nos distances avec ce groupe, pour des motivations différentes.

Nos chemins se recroiseront toujours. yann et Miles McKane créaient en 1982 une nouvelle coopérative de cinéastes, Light Cone. Entre-temps, la Paris Films Coop, dont j'avais été pendant plusieurs années membre du Conseil d'administration, devait fusionner avec une structure annexe Cinédoc, annonçant une mutation du projet coopératif d'origine et enclenchant un processus de fermeture suicidaire qui ne devait jamais se démentir. J'en retirais mes propres films dans les années 1980 pour en confier la distribution à Light Cone.

Je dois à yann de m'avoir souvent encouragé, et en premier à écrire, ce qui n'allait pas de soi pour moi. Quand au sein de Scratch, autre association créée avec Miles McKane, il publie des catalogues, il me sollicite pour des articles à écrire dans les ouvrages collectifs qu'ils dirigent *Mot: dites, image* (1988), puis *Musique/film* (1986). Nous avons ensuite réalisé et publié ensemble plusieurs ouvrages, à l'occasion de cycles cinéma pour le Centre Pompidou: *Le Je filmé* (1995) explorant l'autobiographie et l'intimité au cinéma, puis *Monter/sampler: l'échantillonnage généralisé* (2000) sur ce que génériquement l'on dénomme le *found footage* ou images détournées.

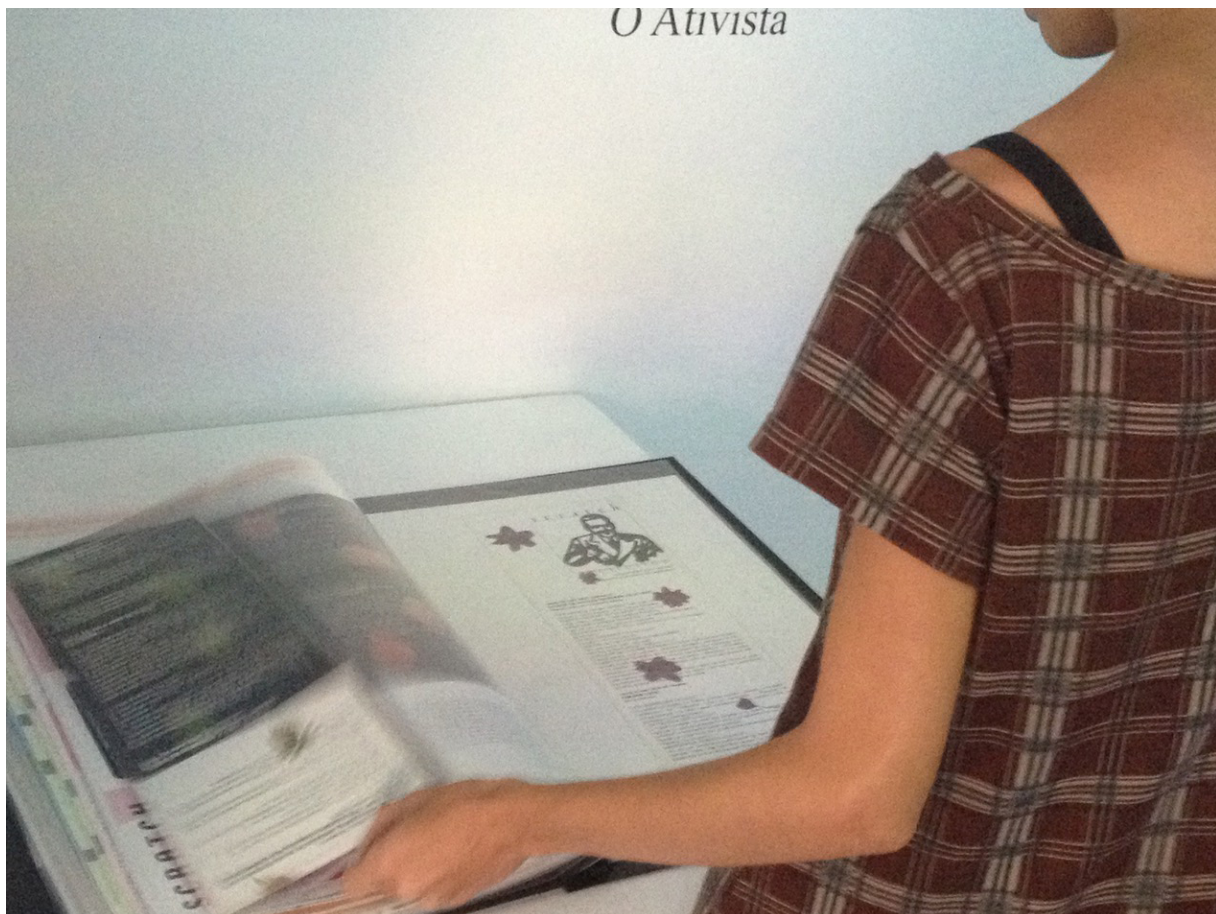
J'ai écrit un premier texte sur le travail cinématographique de yann: *Nœuds d'images* à l'occasion d'une présentation de ses films à Taipei en 1999. Un juste retour de ma part pour celui qui m'avait encouragé à écrire.

En 2003, je quittais mes fonctions de conservateur cinéma au Centre Pompidou pour la direction d'un projet de musée à Monaco, dans le





*O Ativista*



sud de la France. Pendant cette période, 2003-2008, mes activités s'écartèrent du cinéma, à l'exception d'une exposition *Lumière, transparence, opacité* et nos relations furent plus distendues. Pour autant, en 2007, Yann et Jean-Damien Collin proposèrent à Xavier Douroux, directeur des Presses du réel, d'éditer dans la collection *Documents-Documents sur l'art* l'ensemble des textes que j'avais écrits sur le cinéma expérimental au cours des années 1990 et 2000<sup>1</sup>. J'y voyais à l'époque une sorte de conclusion d'une époque; c'était en fait le renforcement d'un lien distendu, une corde de rappel.

De 2008 à 2016, de retour à Paris, je réintégrai le Centre Pompidou en qualité de conservateur en chef au département «Art moderne». Dans ce cadre, l'institution me chargeait de projets d'expositions: *Arman* en 2010, *Dalí* en 2012, *Anselm Kiefer* en 2015 mais aussi de nombreux projets dits « hors les murs » : *Modigliani, Portraits, Pure Colors*. Yann déménagea à Recife pendant cette période, et créa en 2011 avec Edson Barrus le projet BCubico, B3.

Deux ans plus tard et alors qu'ils ont organisé dans cet espace des expositions consacrées à Malcolm Le Grice, Keith Sanborn, Rose Lowder, Thomas Köner, Edson me propose d'être le commissaire d'une exposition pour l'automne 2014 sur le travail de Yann.

L'idée me séduit d'emblée. Pour au moins trois raisons: la fidélité à une relation d'amitié complice, l'attrait d'un voyage dans cette partie du Brésil, le Pernambuco, que je ne connais pas, mais aussi une attirance pour les « opérations extérieures » comme disent les militaires, une expérience hors normes.

La même année, guidé par cette même impulsion, j'avais accepté de faire une exposition « improbable », une manifestation hors les murs pour le Centre Pompidou, à Dharhan (Arabie Saoudite) sur les bords du golfe persique: *Pure Colors*. Vingt œuvres d'art moderne ou contemporain sur le thème des couleurs du spectre visible, appartenant aux collections permanentes du Centre Pompidou et présentées sous une tente, dans la partie la plus traditionaliste d'un pays soumis à la loi islamique de la charia, où femmes et hommes ne devaient pas se

<sup>1</sup> *Quel cinéma*, ed. JP Ringier/ Presses du réel, Dijon, 2010

croiser dans les lieux publics, où le mot « culture » était de fait d'emblée suspect. Le pays interdisait autant le cinéma que la musique ou les musées et cette micro-exposition se voulait un ballon d'essai, un test sur une ouverture possible du pays à la culture. L'expérience s'était révélée complexe et difficile : se confronter avec une autre culture, s'adapter à des conditions de travail pénibles, à des contraintes inédites, mais pour autant toutes ces difficultés avaient été effacées par des situations absolument inoubliables. Deux souvenirs restent très présents : faire accepter par les autorités que la couleur sacrée de l'islam serait représentée dans l'exposition par une salade tenue entre deux morceaux de marbre, une sculpture de Giovanni Anselmo de 1968 qui montrait la fragilité du vivant (l'organique) face au minéral. Ce ne fut pas facile à faire passer auprès des docteurs en théologie ! Le second souvenir est celui de la présentation à un groupe de femmes (intégralement voilées bien entendu) qui devait ensuite assurer la médiation de l'exposition, de la pièce d'Anthony McCall *Line Describing a Cone*. Tout d'abord, dans un pays où toute mixité était proscrite par la police religieuse qui se permettait quotidiennement de passer voir ce qui se passait, il n'est pas évident de se retrouver dans une salle noire emplie de fumée, seul mâle quasi « clandestin » avec ce groupe de femmes voilées et protégées de la tête aux pieds des regards : une promiscuité insensée qui m'aurait peut-être valu une fatwa si l'affaire avait été démasquée. C'est à ce moment que l'une d'entre elle, qui avait étudié à New York, évoqua sans qu'elle y vit une quelconque forfaiture salace, le ready-made de Duchamp *Fountain* (1917) : la pissotière de Marcel ! C'est dans ce moment professionnel qu'arriva la proposition engageante d'Edson.

BCubico, c'était un espace d'exposition de 80 m<sup>2</sup> en tout et pour tout ; bien loin des espaces d'exposition du Centre Pompidou d'une capacité respective de 1000 ou 2000 m<sup>2</sup>. Autre échelle, autre contexte également, car à BCubico, il y aurait peu de moyens financiers mais surtout du « système d » comme on dit en français. L'équipe devait se limiter à Edson, Yann et moi. Je me souviens de mon arrivée sur place : le quartier historique de Recife près du port, la rue et ses maisons de couleurs délabrées, le bâtiment et son petit balcon qui menaçait

de s'écrouler, l'escalier qu'il fallait monter. Une fois la porte poussée, je découvrai le premier jour un espace presque irréel au milieu de ce quartier en ruines : les murs blanchis, le sol peint d'un bleu électrique inspiraient la quiétude minimaliste d'un village grec ; ici et là des vitres attendaient leur destination finale. Edson et Yann avaient fait tout ce travail préparatoire. La scénographie se jouerait entre le blanc et le bleu, sur les murs, entre lumière et ombres projetées. Cela s'avérait suffisant pour un projet fondé sur l'essentiel.

Qu'est-ce qui avait motivé mon envie de cette exposition ? Assurément, une de ces dérives hors du système institutionnel qu'un conservateur normal aurait considéré comme préjudiciable à un bon plan de carrière. Mais précisément je n'en avais jamais eu.

Sortir du contexte des industries culturelles et créatives qui représentent aujourd'hui 11% du PIB d'un pays comme la France, était un luxe que je m'offrais. Des institutions comme le Centre Pompidou incarnent cette industrie culturelle : cette mutation des musées dans les 40 dernières années a été radicale : les modèles économiques et de management du modèle industriel se sont progressivement imposés comme des nécessités et des évidences. Les machines sont passées aux mains des grands commis de l'Etat, énarques pour la plupart, qui préféreraient aux corps plus austères de l'administration les fantaisies du monde de la culture. Pour autant, c'est un véritable « noyautage » qui s'est produit ; une (re)prise en main justifiée par les autorités politiques, au nom de l'efficacité, de la rentabilité, des réalités économiques auxquelles le monde de l'art et des artistes devait se soumettre. Dans la période où j'étais en charge du département Cinéma, j'avais échappé en partie à ce mouvement général, au prix d'une position marginale au sein de l'institution, qui rendait souvent l'action difficile. Mais quand je suis revenu au Centre Pompidou en 2008, je me retrouvais cette fois-ci au cœur de la machine – les collections modernes étant le nerf de la guerre – et ne pouvait plus échapper à ces contraintes. Faire une exposition dans une institution, c'est orchestrer une grosse machine, un orchestre à multiples voix dont on est l'épicentre et il faut avouer qu'il est grisant de se sentir chef d'un orchestre !





Pour autant mon parcours personnel atypique me réservait une part critique vis-à-vis de cette culture officielle oscillant entre contrôle culturel et lois de l'économie libérale. Mon propre engagement comme celui de Yann dans le cinéma expérimental répondait d'un autre paradigme, le paradigme contre-culturel des années 70 qui envisageait la culture comme « hérétique » au sens donné par Herbert Marcuse; c'était la part réalisable de l'utopie<sup>2</sup>. Le cinéma dit expérimental était une de ces fissures dans l'ordre esthétique établi et qu'évoquait

Cf Herbert Marcuse, *La fin de l'utopie*. Neuchâtel, 1968, Ed Delachaux & Niestlé/Seuil, coll Combats.

<sup>2</sup> Marcuse, qui remettait en cause la société du spectacle. Comme conservateur et curateur d'expositions institutionnelles, j'ai pu constater l'appauvrissement progressif de la dynamique culturelle sur des projets innovants, la courbe descendante des moyens consacrés à la recherche, au profit d'expositions monographiques vite ficelées de grands noms de l'art du XXe siècle, susceptibles d'équilibrer les budgets ; ce n'est pas « faire de l'argent » certes, mais le résultat est le même. La liste des artistes exposables est étonnamment circonscrite à quelques noms qui reviennent régulièrement dans les programmations. Je reste persuadé que ce phénomène s'accroît jusqu'à l'absurde et la caricature, finira par s'autodétruire ; mais n'est-ce pas un relent d'utopie ? Je me suis vu ainsi refuser un projet sur l'art et l'argent, sans doute jugé trop gênant vis-à-vis de l'état de l'art contemporain, mais aussi des monographies sur Auguste Herbin ou encore Juan Gris, dont la notoriété était jugée insuffisante auprès du grand public pour espérer la fréquentation souhaitée. C'est dire l'indigence de la *wishlist* que se disputent les grandes institutions culturelles aujourd'hui et dont la profusion de projets sous le nom de Picasso ces dernières années a été le symptôme jusqu'à la caricature. Alors, devant ce qui me semblait l'épuisement (et peut-être la fin annoncée) d'un système – car tout système avant de disparaître s'amplifie à l'excès comme les espèces vivantes – toute expérience d'un autre contexte était une bouffée d'air.

Six mois plus tôt peut-être, Edson qui passait à Paris m'avait déposé le matériel documentaire pour travailler sur le projet ; des DVD des films et un « pavé » de papier, un véritable parallélépipède de feuilles au format A4 sur une épaisseur d'une vingtaine de centimètres ; des

photocopies de documents reliés entre eux. Toute la carrière de Yann était là : programmations, textes sur ses films, images, coupures de presse, etc. J'ai voulu compter les pages de ce pavé qui me sidérait, tant le projet me semblait soudain insensé entre la masse du travail réalisé dont il fallait rendre compte au regard de l'espace d'exposition qui était à disposition. Finalement je n'ai pas compté le nombre de pages, faute de patience ; mais en mettant au regard de ce pavé une « ramette » de 500 feuilles vierges de 80g, j'estimais le pavé à 3 ramettes de papier, soit 1500 feuilles. Alors et de manière parfaitement arbitraire, j'avais convenu qu'il y aurait 1502 feuilles (le 2 pour ne pas faire un chiffre trop rond !) et que le titre de l'exposition serait un nom de code : yb1502 yb étant les initiales de l'artiste qui se refuse aux majuscules. Chose étonnante que je découvrais : ses propres initiales étaient symétriques au bout de la règle de l'alphabet, seconde et pénultième lettres, pas loin et à rebours du A à Z traditionnel. Le projet qui consisterait à montrer le travail de Yann Beauvais de A à Z aurait été parfaitement impossible au regard de l'espace de B3 ; en revanche en prenant le raccourci du Z au A ou pour se donner un peu plus de matière, du y au b, on disposait d'une méthode théorique : *1502yb* serait le nom de code du défi à relever et le mode opératoire.

Disposer d'espace à souhait encourage parfois la paresse ou la lâché à ne pas faire des choix. La contrainte inverse en dicte la nécessité. Les artistes y ont déjà réfléchi et proposé des solutions radicales, envisageant l'œuvre comme « vitale », au point de la « porter sur soi » : Marcel Duchamp et sa boîte en valise, Robert Filliou et la « Galerie Légitime » dans sa casquette : un dispositif efficace pour une création permanente. Généralement, on répond à un manque d'espace d'exposition par soustraction; on fait un tri, on choisit un thème qui sectorise dans une œuvre, une période, un thème : les « Œuvres graphiques de M. X », ou « Les œuvres avant la date de », etc.

Le choix finalement a été inverse : ne pas soustraire, mais croiser l'œuvre, les œuvres avec les autres activités de l'artiste qui se nourrissent les unes avec l'autre. Chercher les œuvres, les images, les sons, les musiques, les documents, comme des caractères-témoins de l'œuvre, dégager le génotype de l'artiste à partir d'un ensemble dépassant les œuvres

proprement dites (films et installations) et incluant livres, programmes, liens d'amitiés, etc.

Dès lors que l'espace était composé de trois salles, il pouvait y avoir trois thématiques et en réfléchissant à toute son activité, – le sous-titre plus explicite de « 40 anos de cinemativismo » avait été proposé par Edson – je voyais trois axes possibles qui à la fois dévoileraient les grands traits de sa personnalité et de ses activités et qui, toujours, croiseraient le cinéaste: - 1. le cinéaste formel - 2. Le thème du film de *found footage* souvent mis en avant par le programmeur et curateur de manifestations cinématographiques - 3. le « militant » pour la cause homosexuelle et sa traduction dans le champ du film. On avait là trois volets de cette carrière bien remplie, qui avaient au moins le mérite sinon d'en être une bonne photographie, du moins une esquisse, synthétique, un schéma de ce que le « pavé 1502 » révélait.

Chaque espace fut conçu autour d'un film choisi. Pour le premier, il s'agissait de *R* (1976) : le film par lequel tout avait commencé : un film en noir et blanc, muet, tatoué du voile « bolex »<sup>3</sup>. De ce film, je proposais de montrer deux développements: une version quatre écrans ultérieure intitulée *Quatr'un* et la version *Frozen Film* de la pellicule originale 16mm, présentée entre deux plaques de *plexiglass* suspendues dans l'espace de projection. Cette introduction au langage formel chez yb convoquait d'emblée un autre cinéaste, Paul Sharits, avec lequel il entretenait une relation de grande amitié. Leur rencontre s'était produite à l'occasion d'une présentation des films de Sharits au Festival d'Hyères en 1980, mais peut-être était-ce même plus tôt car Sharits était venu en 1977 présenter ses films au Centre Pompidou. C'était après le « choc esthétique intense »<sup>4</sup> qu'avait produit sur yann, comme sur moi, la découverte des films à la manifestation *Une Histoire du cinéma* en 1976. Ce que nous avions découvert à ce moment-là, c'étaient les films « flickers » du cinéma analytique de Sharits, *T,O,U,C,H,I,N,G*, *N : O : T : H : I : N : G* notamment, et une porte vers le champ de la musique, pour envisager de composer un film à l'unité près, sur la base d'une partition écrite.

3

La caméra bolex, l'appareillage idoïne du cinéaste expérimental, avait un défaut d'étanchéité à la lumière au niveau de la partie amovible du corps de la caméra qu'il fallait corriger avec un adhésif opaque.

4

Cf yann beauvais. *Hommage à Paul Sharits*, in revue *L'armateur* n° 8, ed. PPT, Paris, Automne 1983.

Pour notre génération, Sharits était un maître à partir duquel nous allions songer à faire notre propre œuvre. Le film *R*, comme *Rythmes 76*, a une dette vis-à-vis de Paul Sharits. *R* revendique la structure de l'invention chez Bach. Pythagore, selon la légende, avait découvert les lois de l'harmonie en passant devant l'atelier d'un forgeron : il en déduisit un rapport arithmétique de la masse des marteaux sur l'enclume. Dans ce film, Yann a découpé un panoramique en autant d'unités assemblées ensuite selon les lois musicales d'harmonies et de hauteurs de tons établies par Bach et transposées en une nouvelle écriture. Comme chez Pythagore, la notion d'harmonie émerge d'un chaos originel.

La présence du *Frozen Film* de *R* dans la première salle de l'exposition était un fort indice de la présence de l'univers de Sharits dans le propre travail de Yann. Dans le champ des arts, la perception cinématographique s'apparente à celle de la musique ou du théâtre : la dimension du temps fait que l'on n'a de l'expérience qu'un souvenir ; rien de tangible contrairement à une peinture ou un objet qui demeurent toujours présents même après l'expérience que l'on en a, et qui permettent de confronter à loisir l'expérience passée et l'expérience présente. C'est le lot de toutes les disciplines artistiques « temporelles ». Le *Frozen Film* confronte également l'expérience et l'objet mais à la différence près que, durant la projection, phénomène parfaitement évanescent, il n'y a pas d'objet de la perception. Héraclite comparait le monde « toute choses » à un fleuve : la projection cinématographique en est un paradigme. Et pour reprendre un terme des apories de Zénon d'Elée, le *Frozen Film* est un objet en repos, définitif, par lequel a été produit du mouvement. Dans un texte qui rend hommage à Paul Sharits au moment de sa disparition, Yann évoque une « mise à l'écart du déroulement » avec l'objet *Frozen film*<sup>5</sup>.

L'hybridation entre le langage formel et dimension autobiographique et émotionnelle est également vraisemblablement un autre enseignement de Sharits chez Yann. Enfin, les *Locational Film Pieces* du premier, notamment à partir des films *Ray Gun Virus* et *Razor Blades* (double écrans) ont inspiré Yann au moment où celui-ci concevait des dispositifs doubles écrans pour ses films *Sans titre 84* (1984), *RR* (1985), ou encore *VO/ID* (1986), sans oublier *Quatr'un* (1993).

5

Cf Yann Beauvais. *Paul Sharits*, op.cit.

La seconde salle était consacrée au cinéma de *found footage*, que Yann a largement célébré dans ses activités de programmateur au travers de personnalités comme Bruce Conner, Len Lye, etc. permettant au public français de découvrir des personnalités inconnues jusqu'alors comme Raphael Montañez Ortiz, Keith Sanborn ou encore Martin Arnold. Une étape significative de ce travail sur le *found footage* a été la manifestation *Monter / Sampler, l'échantillonnage généralisé*, que nous avons monté ensemble au Centre Pompidou en 2000, et qui posait à la fois la perspective historique de ce genre cinématographique et la problématique de la nature de la création à l'heure d'une reproductibilité généralisée. Son propre film *Couvre-feu*, réalisé après les guerillas urbaines dans la banlieue de Paris à l'automne 2006 est à la fois un film de grande maturité acquise par l'intermédiaire du programmateur, et à mon sens sa plus importante contribution à ce genre de cinéma. Yann y abordait un sujet politique, celui des banlieues et des conditions de vie de jeunes français issus de l'immigration, en choisissant de travailler à partir de la représentation qu'en donnaient les médias officiels. De ce matériel, Yann fit son miel, en usant de figures de rhétoriques cinématographiques, comme la « discrétion » entre l'image et le son, la répétition, le slam des images et des sons.

La troisième salle était consacrée à la thématique de la militance pour la cause homosexuelle : une sensibilité qui valut à Yann parfois des ostracismes, qui motiva vraisemblablement en partie son départ de la Paris Films Coop dont j'ai parlé au début, mais qui suscita aussi chez lui des engagements pour la redécouverte en France du cinéma de Jack Smith présenté à l'American Center, des amitiés fortes avec d'autres cinéastes comme Barbara Hammer ou Mike Hoolboom, et des expériences professionnelles comme la direction du festival du film gay et lesbien pendant plusieurs années. Son propre film *Luchando* réalisé en 2009 était au cœur de cette thématique : à la fois un film de voyage, un genre que Yann a pratiqué dans le passé avec *Amoroso* (1983-86) ou *Spetsai* (1989), mais aussi un film de montage comportant de nombreuses séquences *found footage* tournées à Cuba, enfin un film-texte, un ciné-tract sur la répression castriste contre les homosexuels mais aussi sur sa propre ambivalence en venant visiter l'île caribéenne avec ses arrière-pensées érotiques.







Dans l'exposition, comme si nous ne savions plus quoi faire de tant d'espace imparti !, une tribu de cinéastes avaient été convoquée : la tribu de yb. Sharits avec l'affiche de l'American Center, Jonas Mekas également mais aussi Len Lye et Laszlo Moholy-Nagy, deux cinéastes dont yann dans sa position au sein de Light Cone et ses programmations avait largement contribué à la reconnaissance en France. L'exposition de Len Lye que j'ai faite en 2000 au Centre Pompidou puis qui a été présentée ensuite au Fresnoy (école de cinéma de Tourcoing) et au Musée d'art contemporain de Strasbourg lui devait beaucoup: c'est Miles McKane et lui qui avaient favorisé les premiers contacts avec la fondation Len Lye en Nouvelle Zélande.

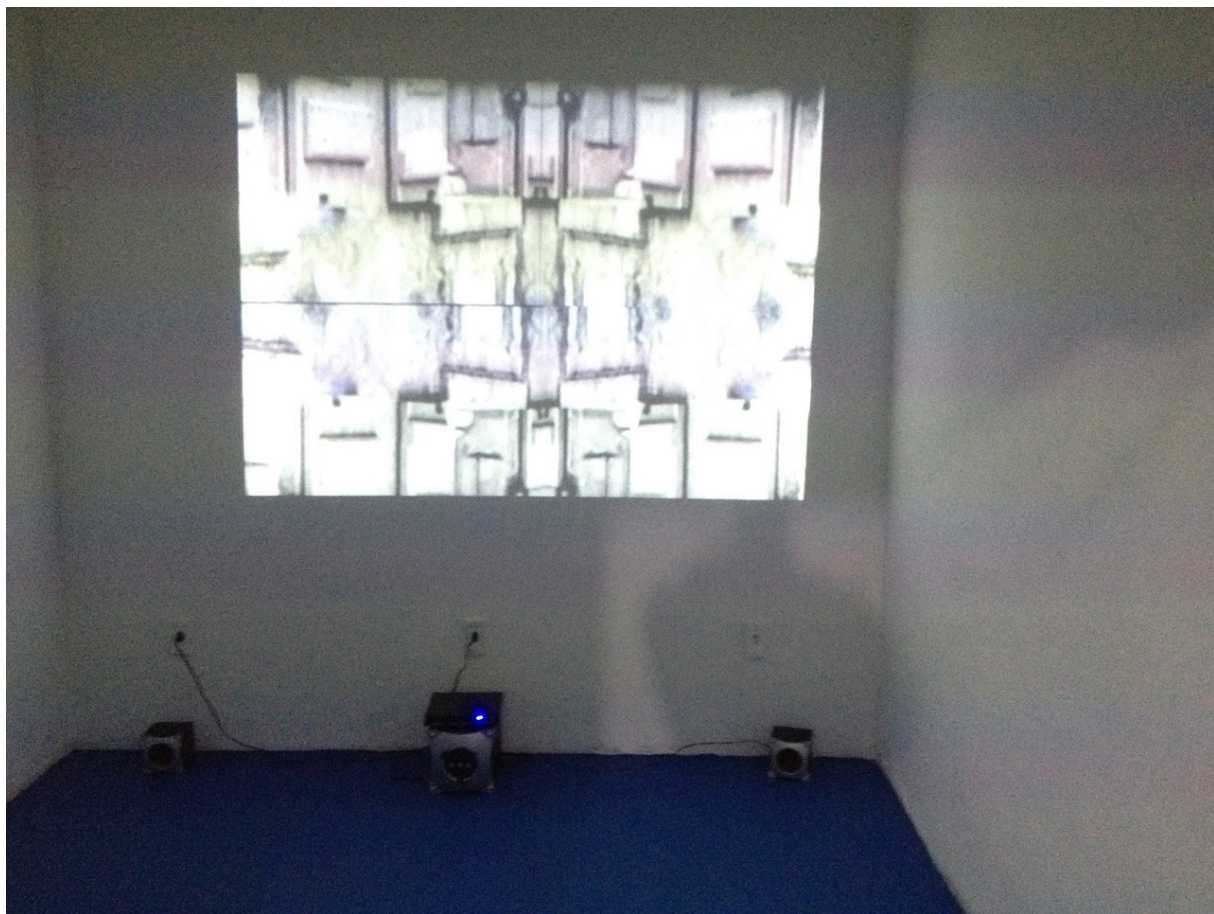
Cette tribu d'artistes associés était complétée par des potlatchs sollicités spécialement auprès de cinéastes dont yann se sentait particulièrement proches : Cécile Fontaine, Mike Hoolboom, Thomas Köner, Rose Lowder, Malcolm Le Grice, Barbara Hammer ou encore Matthias Müller, des cinéastes choisis par yann, avec lesquels il avait une grande complicité et qui ont accepté de jouer le jeu en envoyant une œuvre dédiée: un film, une photo, un collage. Tous ces dons au sens de Marcel Mauss étaient présentés en enfilade dans le petit couloir, comme le fil d'un destin.

Edson m'avait demandé un texte pour le catalogue. Dans un premier temps, et pour marquer la distance qui nous séparait entre Paris et Recife, je proposai à yann un dialogue un peu particulier qui me servirait de base pour écrire. Cela devait se passer par skype et chacun devait parler dans une langue d'adoption : lui le portugais et moi l'espagnol. L'approximation aurait produit – peut-être –, une sorte de « portuñol » et les quiproquos ouvriraient la discussion vers des horizons imprévus. Cela ne s'est pas fait et finalement c'est un déjeuner à Paris dont je retrouvais un enregistrement vidéo, par hasard, récemment. Un plan fixe à hauteur de la table: on ne voit que les verres, les assiettes; le son est très peu audible du fait de la distance du micro et de l'ambiance sonore du lieu. C'était en octobre, un mois et demi avant l'inauguration de l'exposition. Une incertitude plane encore sur la faisabilité du catalogue; les financeurs privés viennent de se défausser. yann parle longuement de Mike Hoolboom, de sa relation d'amitié dans laquelle la part d'identification n'est pas négligeable: lui aussi cinéaste mais aussi

théoricien et activiste homosexuel auprès de la cause des LGBT. Yann m'explique que Mike Hoolboom a connu des revers dans sa carrière, qu'il fut ostracisé au sein du mouvement expérimental canadien alors qu'il était atteint du VIH. Sa création avait alors pris en compte l'angoisse et la peur de la mort, une condamnation à mort qu'il devait surmonter, et qui pouvait aussi suggérer à Yann des moments similaires de sa vie.

Au cours de ce déjeuner, Yann aborde mon travail personnel, s'enquiert de ce qu'il devient, déplore que mes films soient peu vus. Il me fait voir la ruine de cette partie de moi-même. Mon propre travail s'est pratiquement arrêté depuis le début des années 1990, par manque de disponibilité. De plus, je n'ai pas passé le cap de la fin de l'argentique aux médias numériques. Yann allait m'y aider à Recife pendant l'installation de son exposition, en me faisant le montage sur un logiciel d'images tournées à Minorque deux ou trois ans plus tôt avec un téléphone portable et qui allaient devenir le film *Jaleo* : un jeu maussien entre nous, de don et contre-don.











# Four questions

Matthias Müller

B<sup>3</sup>: Is *Phoenix Tapes* your first collaboration with Christoph Girardet and why did it occur? For which reasons did you decide to work together, inaugurating an intensive artistic partnership?

Matthias Müller: *Phoenix Tapes* (1999) was initially meant to be our one and only joint project. Now it turns out to have been the starting point of an artistic collaboration of some 22 years. It was commissioned by the Oxford Museum of Modern Art for the group show *Notorious – Alfred Hitchcock and Contemporary Art* (1999). Taking Hitchcock's extensive body of work and this project's tight deadline into consideration, it goes without saying that this task could hardly have been performed by one artist alone. We wanted this work to have an encyclopedic character and decided to use forty of Hitchcock's movies starting with *The Lodger* (1927) and ending with *Family Plot* (1976). While you can find brief Hitchcock moments in my found footage film *Home Stories* (1990), this director's imagery had seemed too iconic, too emblematic for Christoph Girardet to work with. Being invited to exclusively address Hitchcock in *Phoenix Tapes* made a difference and was an outstanding privilege for both of us. Christoph and I had met a decade before when we studied together in the film class of the Braunschweig Art Academy with its focus on experimental film and artistic video. There was a revival of found footage filmmaking then, a boom almost, and we were part of that trend initiated by a younger generation of film artists that tried to dig deep into film history and to question the artifacts left to us. It was less about iconoclastic attacks than about a refined, reflexive and critical approach towards our finds. At the same time, we tried to make use of the remains of the dramatic, emotional charge to be found in those scattered bits and pieces of appropriated clips lifted from feature films that formed our archive. In our individual bodies of work, we had engaged in different strategies of working with appropriated material; *Phoenix Tapes* with its given subject matter helped our individual

styles to converge into one. The work was very well received both in the art world and the festival circuit and it quite quickly lead to another commission.

B<sup>3</sup>: For both of you the use of found footage has been relevant to your own practices, it seems that the work you have made together has multi-faceted aspects dealing with compilation, the collection of gestures, mechanical or physical, smiling, opening an eye, etc. Are you commenting on how cinema represents us conveying trouble by compiling similar shots of an action, a gesture, etc.? Suspending our behavior in the blink of an eye. A flash of suspended time?

The gaze is an important issue in your film, it is also what united all the different sources of some of the works, but it is also a play with the history of cinema. How do you work these different meanings levels in your film? Play, poetry, chance?





Matthias Müller: There are different reasons for our use of chains of similar clips in some of our works. First of all, this method invites the viewer to a challenging, sometimes overwhelming game of both figuring out the resemblance of certain cinematic moments and their multiple, yet sometimes hardly noticeable variations: it's about the simultaneity of repetition and difference, the individual and the collective. Clusters of similar representations give evidence of the fact that feature film is an industrial product that spreads the ideologies embedded in it mostly by means of monotonous repetition. It has the strong potential to not only mirror social norms, but to reinforce and perpetuate them. We cast a critical eye over cinema's multiform abuse of this, but we do so in a non-didactic way. In this sense, we prefer the ambiguities of poetic transformation to any targeted, purposeful approach. While analysis and critique are crucial elements of our practice, we never strive for delivering a stringent academic argument. This leaves room to digression, ambiguity, the clash of disparate source material, as it allows the use of gaps, blind spots, the simultaneity of comical, enigmatic and uncanny elements that provoke and stimulate the viewer's individual conversation with our works. No matter how dense and rapid many of our montages are, how much pictorial and auditive information they offer, there is an openness about them that triggers interaction between the work and its audience. *Play* (2003), a study of spectatorship, holds up a virtual mirror to its audience: movie actors playing members of an audience challenge the illusion of authenticity on and off screen. In *Contre-jour* (2009), the eyes of the protagonists break the forth wall when they meet those of the spectators – and create brief, but uncanny moments of communion in doing so. The topos of the gaze – direct or indirect, clear, impaired or blocked – not only connects many of our works with one another, it also bridges the gap between avant-garde and mainstream cinema.

B<sup>3</sup>: You have separately and together worked on the image of *éblouissement*, which means glare, dazzle, amaze. But we know that with *éblouissement* come the loosening of landmarks, disorientation, a short blindness often thought as *la petite mort*! You have succeeded



conveying all this meaning within different projects, but it is mostly *Contre-jour* that is dealing with the act of seeing and losing sight in reference to the vision understood as the means of film. Could you speak about your use of this means *éblouissement* within your work?

Matthias Müller: *Contre-jour* not only deals with the act of seeing and its impairment by blindness motif-wise, but expects its viewer to put up with a painful eye test. Its stroboscope montages disintegrate reality but never create some abstract flicker film as known from the history of avant-garde filmmaking. However, there are aggressive moments of glare. This is when all narrative continuity and visual representation come to a sudden stop: the screen is blank and can no longer carry an image. Such moments correspond with others in our work that refuse any imagery: the black phases in *Rutland* (1999) and *Maybe Siam* (2009), for example, or the empty screen in *Screen* (2018). *Contre-jour's* blind spots gape between self-perception and the perception of others. Tell me what you see, we hear a person say, and I wish you could see what I see: expressions of the longing for proximity, for communion, through the means of visual communication. However, this desired communication about visual perception depends on the translation into spoken words. Things get lost in this translation, and the romantic desire stays unfulfilled. In *Contre-jour*, the emotional pain caused by this is replaced by the physical pain caused by the destabilizing, disquieting way this film represents the visual world. As much as the film revolves around the glance of its male and female protagonists, it also deals with the mechanic eye of the movie camera and its view of the human figure. Its an observing, penetrating view, enhanced by the invisible camera's juxtaposition with optical instruments. It is invisible, but omnipresent, and it is the *en face* representation of the film's figures that stresses upon this. Reminiscent of the iconic composite face of Bergman's actresses in *Persona* (1966), the male and the female face temporarily fuse at the end of *Contre-jour*. The film leaves it to its viewer to either read this as an ephemeral moment of deliverance from the visual manifestations of the material world – or as just another example of cinema's tricks, effects and artifice.

B<sup>3</sup>: Working for the theater, and the art gallery induces other ways to score time. Do you adapt your work for the gallery, or do you want people to adapt themselves to your work?

Matthias Müller: There are many works of ours in different media that correspond with our films and videos and that are exclusively meant to be exhibited in art spaces. A film's subject may migrate into a photo work, a light box, a slide projection, an installation. While such works do stand on their own, they also translate and extend ideas of our films into other media presented in specific spatial situations. Besides, there are minimalistic, non-narrative loops that go with our more complex video works. However, we have never offered simplified versions of any of our videos for an easier viewing in art spaces. The fact that the viewer's accidental confrontation with time-based works in the museum or the gallery sabotages the construction of time as intended by the artist is compensated by the fact that in this situation the viewer has the option to watch the work twice, numerous times even.



# Minha pintura (& filme) para Galeria A

Paul Sharits

Eu deveria tentar esclarecer quais relações existem entre meu trabalho em filme e em pintura/escultura.

Pintar e filmar era-me familiar quando eu era criança. Eu desenhava muito e ficava fascinado pelas pinturas do meu tio Philip Romeo; por quase oito anos estudei trompete clássico com ele, e as estruturas musicais que se embrenharam na minha consciência foram, e provavelmente continuam sendo, importantes na realização dos meus filmes. Meu tio e padrinho, Angelo Romeo, era o cronista em 16 mm da família, me presenteou com minha primeira filmadora e muitas películas vencidas. Com elas realizei meus primeiros filmes “psicodramáticos”, filmes que lidavam amplamente com temas sexuais, solidão, ansiedade, medo. Sempre fui atraído para duas direções supostamente diferentes: para o mundo da abstração formal (musical) e para o mundo da figuração psicológica/emocional; em alguns trabalhos os dois polos coexistem, mas em outros eu conscientemente tentei destruir / negar um ou outro. Tradicionalmente, o artista deveria basicamente trabalhar com uma mídia e se alinhar com um conjunto de conceitos/técnicas, e desenvolver um corpo de trabalho coeso; no entanto, minha inclinação tem sido de lidar com formas espaciais e temporais, impulsos emocionais e formais, duas e três dimensões, sentimentos prazerosos (leves) e brutos (pesados). Eu me sinto igualmente atraído pela arte abstrata, surrealista, futurista, expressionista, dadaísta e neo-dadaísta. Mas é sempre com alguma luta – geralmente com grande ansiedade – que me permito transitar pelas múltiplas contradições que compõem o campo do “meu mundo”; na verdade, soa bastante melodramático: “dor e alegria”, “risos e lágrimas”, etc., todavia me sinto compelido a ao menos tentar realizar obras que venham dessa recorrente selva perplexa de medo, ambiguidade, estruturas racionais e irracionais, desespero, humor, etc. Devo apontar que o que a maioria das pessoas considera meus filmes como severamente “abstratos”, a mim parecem repletos de humor, e, em minhas presumíveis pinturas “abstratas”, eu acredito ter codificado



camadas de ansiedade – de fato acho muito difícil desenhar as linhas definitivas (se posso zombar um pouco) em torno de qualquer coisa.

A um delinquente juvenil que abandonou o ensino médio, pintar de uma forma rebelde, tentando ser desleixado – homem/mulher – Pollock (na época muito ingênuo, pois eu não tinha conhecimento da história da arte, desinteressado no abstrato: Tio Philip era contra, assim como ele era contra eu tocar *jazz*). Comprei meu primeiro livro de arte de verdade, El Greco. Eu estava interessado no surrealismo e no realismo mágico, e não na “arte do passado”, mas alguma coisa na obra de El Greco realmente me pegou (eu ainda tenho o livro e continuo amando a obra). Totalmente fanático pela arte, pelo mundo da arte, em ser artista (algo que poucos anos antes eu rejeitava por ser para velhos caretas, heteros, intelectuais e bichas. Mas lá estava eu, minha vida totalmente transformada pela pintura (já estava fazendo pequenos filmes em 8mm, “psicodramas” com meu amigo Dicky Lucero, usando a câmera caseira da mãe dele. Dicky atuava e eu filmava: ele sempre interpretava um homem solitário e sexualmente frustrado, e havia algumas cenas “esquisitas”, “sonhadoras” e “símbolos estranhos” e assim por diante, e Dicky sempre reclamava que eu cortava muito rapidamente – nós decidimos nos tornar “beatniks” e começamos a frequentar cafeterias (incluindo a que iniciou a carreira de Judy Collins). E tudo isso parecia ser “maneiro”, “descolado”, enquanto pintar se mantinha ignorado (exceto quando eu tentava, em óleo, copiar as cenas de montanha do meu tio Phil, as naturezas-mortas, sempre tendo dificuldades com água, céus, vidros e em como lidar com os fundos – não faço ideia se algum desses trabalhos naïve ainda existem). Minha ideia, contrária à ideia dos meus pais de que eu deveria me tornar um dentista, era fugir do tédio da escola e dirigir caminhões (caminhões transportando dinamite atravessando a Divisória Continental dos EUA durante o inverno me parecia a possibilidade mais macho possível). Mas de repente me vejo como um aluno esforçado, estudando pintura e escultura na Universidade de Denver. (Dei um jeito de me formar no ensino médio, fazendo somente aulas de artes no meu último semestre, e fui introduzido em um mundo completamente novo nas aulas noturnas, no curso de verão da universidade; o pintor Jack Canepa abriu as portas para a arte abstrata;





depois o “expressionismo abstrato” se tornou algo grande, e, enquanto não me importava muito com o Pollock – uma ironia, já que mais tarde passei a considerá-lo o melhor –, eu anava De Kooning e tentava copiar suas pinceladas e as estruturas de suas composições).

Estudei todos os “ismos” do século XX e imitei direções, se não estilos diretos, de Mondrian, Malevich – a série inteira de relevos construtivistas, texturas, colagens.

Obcecado por mudar as formas e as cores em diferentes pontos de vista, texturas usando *sprays* metálicos e respingando-os com tinta a óleo e esmaltados comerciais. Escultura abstrata, mas sempre atraído pela pintura, cor, cor, cor, primeiros experimentos em filmes abstratos, usando luzes coloridas e depois interpondo “sólidos vazios” com imagem – possivelmente outras histórias: ainda assim, escrevendo principalmente com narrativas “estruturais”, comecei a assistir regularmente a Bergman, Antonioni e assim por diante, então assisti ao primeiro filme surreal de Buñuel, *Um Cão Andaluz*, e aprendi sobre “filmes *underground*” e criei a Denver Experimental Film Society para poder assistir a essas “estranhezas” e clássicos da coleção do Museu de Arte Moderna.

Então vi a motocicleta de Christo e pensei que nunca chegaria a esse nível de “tenacidade concisa” e decidi largar a pintura e ajudar a “salvar o mundo” me tornando um Induina Uni-designer<sup>1</sup> (mas quase imediatamente comecei a produzir um *design* gráfico mais sinuoso). Pinte pequenas edições de livros, de alguma maneira ligados a “poesia concreta”. Os cursos do Doutor Elbert Elsen em história da arte contemporânea me foram estimulantes e me levaram de volta à pintura.

Na metade do curso de pós-graduação e com uma enorme crise emocional, talvez ligada ao suicídio de minha mãe, com as novas pressões em me tornar pai, precisando encarar um futuro incerto (o que eu iria fazer?? Eu desistira de ser pintor e *designer*, e eu estava de fato interessado em uma produção de filmes estranha - muito cara e financeiramente nada recompensadora), parei de trabalhar em *Illumination*, *Accident*, e comecei *Ray Gun Virus* e desenhos gráficos.

<sup>1</sup> Um *designer* gráfico da Universidade de Indiana

## Inserção A

Foi nesses anos na Universidade de Denver que vi pela primeira vez e imediatamente reconheci a importância do trabalho de Stan Brakhage. Fui nocauteado e provavelmente influenciado por *Dog Star Man*. Uma vez escrevi para ele e disse que ele era o Cézanne do cinema, e ainda acredito nisso. *Do espiritual na Arte* de Kandinsky se tornou uma bíblia, e estudei sua obra profundamente. E também as obras de Johns e particularmente Rauschenberg. Estudei filosofia, inclusive me formei no seminário, e um teólogo me disse que eu deveria entrar nesse campo. Mas havia acabado de decidir que eu não era mais católico e por um curto período frequentei a Igreja Unitária, onde realizei a primeira sessão da Denver Experimental Film Society: projetamos *Inauguration of The Pleasure Dome* de Kenneth Anger em uma capela! Então “fiquei” zen.

Nas aulas do Dr. Elsen, comecei a adorar uma infinidade de artistas do final do século XIX e do XX: Matisse naturalmente, mas mais influenciado imediatamente por Duchamp. Muito tocado por Munch, Van Gogh, Ensor e alguns expressionistas alemães como Kirchner. Fiz uma análise extensa de Gauguin e uma comparação longa do trabalho de De Chirico em relação ao filme de Resnais/Robbe-Grillet, *O ano passado em Marienbad*, e li todos os romances de Robbe-Grillet (li também muitos dos livros de William Burroughs e Wittgenstein).

Considereei cometer suicídio, mas decidi que, se eu fingisse que “eu” já estava morto, então poderia fazer o que desejasse nos filmes. Deixei de lado *Accident*, que se tornou tão complexo que eu não conseguia me lembrar sobre o que supostamente “seria” (tinha a ver com o término de um casal relacionado de modos variados a acidentes de carros e fluxos de pensamentos provenientes de leituras de Burroughs e Robbe-Grillet).

O fotógrafo Henri Holmes Smith, que me permitiu realizar filmes em suas aulas de fotografia e que me ajudou a reunir meu artigo sobre os dois primeiros filmes em cor (e cor-estruturado) de Godard (publicado em seguida na *Film Quarterly*), nunca irá me perdoar por ter abandonado esse trabalho – ele acreditava no material, nas ideias; ele me deu dinheiro para que pudesse continuar a trabalhar nele; ele e o

Kinsey Institute me ajudaram a recuperar um material “erótico” que um laboratório havia confiscado; mas, para mim, a coisa ficou desanimadora e se tornou um fardo. Eu precisava abrir mão do projeto (posteriormente queimei o material em minha lareira, junto com outros trabalhos quase-narrativos que eu havia realizado). E então fiquei livre para realizar um filme sem atores, sem nenhuma imagem – e no entanto eu tinha um tema (uma espécie de movimento consciente através e em direção de um “suicídio mental” para um renascimento), e esse tema era a base para a sua estrutura de cor (que é “tudo” o que há para ver – à parte a algum interesse no grão da emulsão do filme, emendas evidentes e outras imagens “auto-referentes”) *Ray Gun Virus* (um título obviamente influenciado por Burroughs) foi minha morte/nascimento; é o primeiro dos meus trabalhos maduros em filme e uma base na qual eu continuamente retorno, de várias maneiras – de fato minha obra em processo, uma “narrativa (de cor pura) abstrata”, *Pass On*, mais ou menos retoma onde *Ray Gun Virus* “termina” – novamente o fluxo de pensamentos (meus) por meio de experiências cronológicas – sua forma é totalmente aberta, e não há final.

### **Inserções B**

Os desenhos “gráficos”. Um breve retorno ao mundo da pintura. Assim que eu (o novo “eu”) havia decidido que os fotogramas poderiam ser o tema dos filmes, da mesma maneira pensei que as linhas gráficas no papel quadriculado poderiam ser seu próprio tema – essa série começou de maneira a enfatizar o grafismo do papel quadriculado (e a realidade modular do quadrado no papel quadriculado está relacionada aos retângulos modulares da tira dos filmes – depois, a maioria dos meus filmes era planejada/pontuada com nanquim e codificada sobre papel quadriculado). No entanto, quando vi as primeiras pinturas de Agnes Martin em uma exposição na Galeria da Universidade de Indiana, eu fiquei muito chocado. Lembrou-me da “crise de Cristo”, e, depois de tentar “grafar” vários elementos, como cabelo, purpurina, lantejoulas, giletes, etc., desisti dessa série e me concentrei apenas na produção cinematográfica.







2  
Graphing

A descoberta do Fluxus (*The Avant-garde Institute of Hinduism*). De certa maneira relacionado ao humor que envolvia representar “graficamente”<sup>2</sup> cabelo *et al.* – e aos livros e grafismo experimental/ jogo de palavras que eu estava fazendo. Comecei a fazer itens Fluxus e um filme Fluxus, *Word Movie (Fluxfilm 29)*. Finalmente, uma saída (“forma”/“contêiner”) para o meu tipo de humor! Por vezes um humor ácido ou autodepreciativo, e com frequência descubro que os outros não entendem as coisas que considero engraçadas em meus filmes – duas grandes exceções são Brakhage e Hollis Frampton, pois aparentemente entendem todas.

Meu mundo é o Mundo Visual/nova preocupação com a pintura dos olhos, olhos danificados-doentes (embora, logo antes da minha passagem para pintura abstrata em 1960, eu me lembre de trabalhar em uma pintura em óleo “surrealista” cafona apresentando um olho proeminente em um ambiente “estranho”). Curioso que Freud, que desenvolveu teorias interessantes acerca do simbolismo do olho, tenha tido problemas de visão; curioso terem pensado que eu tenha ficado cego (por um tratamento muito duro dado pelos médicos do exército, que me tiraram a força do ventre de minha mãe): por várias semanas após o meu nascimento, meus olhos pretos e azuis estavam inchados e fechados (pequenas cicatrizes permanecem em ambos os olhos). Toda vez que eu vejo uma pessoa cega, sinto muito medo, fico apavorado.

### “Sobre pintura”

Eu queria manter a minha carreira em pintura separada da do cinema, por razões estéticas e também para diminuir a inevitável comparação entre meus filmes e pinturas, individualmente ou como conjunto de obras. São dois meios diferentes, completamente opostos (embora admita ter pensado o filme amplamente em termos da problemática atual da pintura *versus* minha existência no cinema, mesmo em cinema de vanguarda, e tenha realizado filmes que aspiram a algumas das condições pictóricas de visualização da pintura e apresentado fotogramas congelados como obras que remetem à pintura). Em contrapartida, me sinto atraído



a fazer pinturas que desafiam a estagnação física pelo uso de materiais reflexivos, em que a pintura de fato muda a partir de ângulos diferentes e sob condições de luz diversas). Mas minhas intenções/potência se originam de estratégias com diferentes motivações.

O cinema deu as costas a todas as tradições a certa altura, desafiador e muito conscientemente, buscou território completamente seu (assim eu pensava na época), e eu desenvolvi novas formas e percepções sobre o que o cinema poderia ser. Pintar simplesmente o desejo de se fazer um bom trabalho, o suficiente de si mesmo para ser pessoalmente desafiador e não para definir novos territórios.

No entanto, em ambos, começa “não figurativo” e depois admite a figura e então tende a oscilar entre os dois. Mesmo assim, a mente, enquanto “segmentadora”, é uma unidade, mais ou menos, e é inevitável que o que um pensa/faz tem conexões.

O caminho para a pintura, que foi longo e assustador, exigiu extrema modéstia e atenção à tradição recente. Porque eu tanto idolatro a pintura – a mais elevada – e que progredi a partir do cinema, colocando as formas em partitura. Simbolismo codificado por cores – também considerado como desenho (atenção à forma da imagem *versus* o código temporal puramente funcional) – marcações lineares – desenhos – linhas enfáticas, decorador de bolos na tela.

Em *Stripes*, eu quis desafiar certos aspectos da pintura formalista – aplicação da pintura totalmente plana, seu aspecto sério (como meu uso de pasta de dente ondulando a cada 3 linhas que, repetidas, aludem a planos e formas vagas). Mas primeiro aderi à não figuração, com ênfase na opacidade/colorismo (por oposição às preocupações da escultura), composições não relacionais e efeito geral *all-over*, mesmo enquanto animações tridimensionais de pigmento a “imagem” permanece muito plana.

Insistir no óbvio, simplesmente para indicar o nível de diferença mais fundamental. A arte da forma do filme normalmente deve ser mantida



em nossas mentes através da memória, ou em uma nova visualização (uma passagem maravilhosa, onde as imagens se sucedem, construindo-se no tempo e produzindo um sentido gestáltico (montagem); um movimento de câmera terrivelmente delicioso que conecta um segmento de espaço ou uma imagem a outra imagem, um modelo temporal, apontando relações em mudanças. Mas a pintura dá a ver todos os seus elementos de uma só vez, permitindo comparações imediatas e uma avaliação sempre mais profunda. E, quando uma composição pictórica de uma cena de filme é particularmente admirável, nós pensamos nela, de forma apreciativa ou não, como “altamente fotográfica”, “muito pictórica”. É claro que tem uma história legítima, até mesmo uma tradição contínua, de seriedade implícita na composição de enquadramentos individuais de um filme, mas geralmente não é onde localizamos a qualidade estética da obra.

Tradução  
Pedro Palhares





# Foi Bcubico

✂

## Capitalismo artista e um espaço cultural mantido por artistas

Começar um texto sobre a experiência de criação do Cineclubes Imagem-Pensamento no Bcubico dando alguns contornos do capitalismo e de seu complexo global de estetização e modelização de todas as esferas da vida hoje é justamente por considerar-se que o agenciamento de forças e relações (institucionais, afetivas e políticas) ali produzidas foi um gesto de qualidade outra.

Na caracterização feita por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, a atual etapa do capitalismo está marcada pela estetização de todas as esferas da vida. Um modo de produção em grande escala de bens e serviços com fins comerciais, mas “com um componente estético-emocional que utiliza criatividade artística”.<sup>1</sup>

Atentos a essa e a outras caracterizações do processo capitalista e do lugar ocupado pelas operações artísticas na sua reprodução, “o movimento criativo provê força de trabalho ao semiocapitalismo”<sup>2</sup>, as relações no espaço tentavam ser autoconscientes desse automatismo e instaurar um modo de mútua afetação e apoio.

Longe de reduzir a caracterização do capitalismo nos dias atuais aos modos do sistema que organiza e regula o mercado da arte – estando ele obviamente contemplado por tal definição-, a ideia de capitalismo artista trata de requalificar e atualizar

<sup>1</sup>  
LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *La Estetización del Mundo – Vivir en la época del capitalismo artístico*. Buenos Aires: Anagrama, 2015.

<sup>2</sup>  
BIFO, Franco Berardi. *Generación Post-Alfa – Patologías e imaginários en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2010.

os complexos artifícios estéticos e semióticos assimilados pela totalidade dos processos e das relações no modo de vida capitalista.

É um truísmo que as operações no campo “específico” da arte, principalmente na assim chamada arte contemporânea<sup>3</sup>, operem nessa chave.

O que os autores pretendem ao definir o atual capitalismo como criativo ou transestético é justamente notar os efeitos desse *modus operandi* quando estendido a um conjunto de caráter multiforme e multipolar de instituições, espaços e relações manifestos numa multidão de setores e ramos de produção. O modo estético como operação teria, na etapa atual desse processo, avançado sobre domínios mais ou menos heterogêneos, que englobam produtos e imagens, integrando a dimensão do gosto, do prazer e do entretenimento.

Nas palavras de Lipovetsky e Serroy (2015):

“um novo ciclo [do capitalismo] marcado por uma relativa desdiferenciação das esferas econômicas e estéticas, pela desregulamentação das distinções entre o econômico e o estético, a indústria e o estilo, a moda e a arte, o divertimento e o cultural, o comercial e o criativo, a cultura de massa e a alta cultura: doravante nas economias da hipermodernidade, essas esferas se hibridizam, se misturam, se curto-circuitam, se interpenetram.”

O Bcubico definido por seus criadores/mantenedores, Yann Beauvais e Edson Barrus, como “uma plataforma para germinação, reflexão e difusão de experiências artísticas que utilizam o digital como meio ou que se aproximam conceitualmente desse universo e de seus modos de agir”<sup>4</sup> instaura-se e herda modos próprios da cultura digital. A escolha de trabalhar com a ecologia dos meios digitais e com as práticas culturais desse contexto (desvios, hackeamentos e curtos circuitos) já elabora de partida, para e com o espaço, uma sugestão prática ao “competitivo e desigual mundo da arte”<sup>5</sup>.

3

A arte contemporânea se define por um novo contexto social global no qual indivíduos ricos sem voz nem voto (que abdicaram de seus postos como gerentes industriais ou comerciais em favor da burocracia dos CEOs) buscam certa identidade cívica por meio da filantropia estética. Nessa moda interatua com uma nova economia social de serviços desempenhados por artistas, críticos e curadores - serviços com um capital simbólico que descansa na capacidade de comercializar com uma aparência de “contemporâneo”. A arte contemporânea se converte, assim, na estrutura social definida pela dialética entre um novo *jet set* privado e um *jet proletariat* Cuauhtémoc Medina em *What is Contemporary Art?* New York: Stenberg Press, 2010.

4

NUNES, Kamilla. Espaços Autônomos de Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013

5

Entrevista de Raphael Cuir a Pierre-Michel Menger disponível em francês em: <https://www.artpress.com/2013/10/24/entretien-avec-pierre-michel-menger-par-raphael-cuir/> (acesso em 20/08/2020) a entrevista foi traduzida por Edson Barrus e publicada na revista *Entrenós Contemporâneos*, barrusMÀIMPRESSÃO editora, Recife, 2014.

O compartilhamento, o código aberto, o *potlatch* e, no limite a gratuidade se encontram nas práticas apresentadas em Bcubico e contra-arrestam o universo simbólico da economia da escassez (re)produzida no mal chamado “mundo da arte”.

Esse conjunto de elementos, somados às experiências progressas dos fundadores do espaço – o Espaço Experimental Rés do Chão e as Quarentenas Açúcar Invertido no caso de Edson, e de Yann ter participado do movimento de *squats* na Europa, ser ativista da causa *gay* e co-fundador da distribuidora Light Cone e da sessão Scratch, em Paris - atesta, dá vazão e *consequentiza* (Hélio Oiticica) as condições de possibilidade para a instauração de um projeto com essas características. Os entendimentos e os serviços prestados por ambos em instituições do campo da cultura em geral e da arte em específico, bem como o reconhecimento dos limites dos contornos institucionais pré-definidos e na maioria das vezes fixos, colaboraram para essa estruturação (movente) do projeto. Bcubico não foi um museu, claro. Pensando no museu como aquele “espaço de fetichização orientado à elevação espiritual do público democrático... revestido de ritos, de solenidades, de certo clima sacro (silêncio, recolhimento, contemplação) em que se impõe como tempo laico da arte” (LIPOVETSKY e SERROY 2015, p.55, em nota). Tam pouco foi uma galeria, entendida como uma instituição partícipe do complexo ecossistema das artes cujos pares laterais são as casas de leilão, as feiras de arte e os colecionadores. Uma entremeada teia na qual o artista ocupa a posição central, ainda que não privilegiada. Também

não foi uma galeria, porque é em seu ambiente que se produz, reproduz e amplia, na maioria das vezes, as táticas e as estratégias de circulação de mercadorias (materiais e imateriais) e de sensações singulares igualmente escasseadas.

A galeria é agente partícipe desse mercado e opera equilibrando forças – a depender da sua influência<sup>6</sup>, acúmulos de poder, prestígio e capital – nesse ecossistema de produção de valor.

É nela também que ocorre a operação de legitimação de certa produção artística a partir de valores e critérios (autenticidade, procedência, materiais, raridade, origem, etc.) atribuídos pelo mercado. A atuação política da galeria, portanto, é não só realizar

6 Em *Sobre el arte contemporáneo*, Francisco Ali-Brouchoud diz algo interessante sobre as galerias: “Neste contexto, no mercado internacional de arte, as pequenas galerias atuam como currais de artistas jovens suscetíveis de se converterem em marcas, que logo serão tomadas pelos donos das grandes ligas (Gagosian, Saatchi, etc.), quem farão subir ou baixar o valor de suas obras à vontade de acordo com o ritmo dos negócios globais.”



a relação exposição>venda>valor, mas também oferecer as condições de possibilidade e o lócus onde se *performa* uma série de demandas e disciplinamentos estruturados por rígidas bases calcadas, e recalçadas, nos privilégios de origem interseccional (classe e questão racial) cujas bases reproduzem as relações competitivas, meritocráticas<sup>7</sup>, hierárquicas, elitizadas e especializadas do sistema arte como um todo.

Aspectos esses centrais para a reprodução do campo artístico, como bem colocou a artista Andrea Fraser (2013):

“Essa primeira demanda para suprir a reprodução do campo é condicionada pelo próximo nível de demanda: aquele investido com interesses relacionados a disputas competitivas entre artistas, curadores, críticos, galeristas, etc. Disputas para se manter e melhorar suas posições, seus *status* profissionais em comparação com seus pares; para impor o princípio de *status*, ou seja, sua legitimação e o critério de valor pelo qual a posição dos outros será definida - essas disputas são a dinâmica pela qual o campo se reproduz”.<sup>8</sup>

Em Bcubico diferentemente, o que se tentou foi a adoção de táticas, comportamentos e códigos da ética *hacker* herdada das práticas ligadas à cultura digital, na qual ao contrário da orientação para a produção de mercadorias e sua circulação, o que se produz é conhecimento, e o objetivo é sua partilha. Nesse ponto residiu a diferenciação mais radical em relação às galerias.

Tal *posicionalidade* em relação ao ecossistema das artes foi em parte possibilitada pela independência estrutural e operacional do Bcubico em relação ao *status quo* do sistema arte, que, como se sabe, opera num *loop* autocentrado e fechado. A necessidade de autoreprodução do campo chocava com os propósitos do espaço. Na adoção dessas táticas se expunham, simultaneamente, a fragilidade e a potência da ação. Dali igualmente advinham suas dependências (Estado, investimento privado) e brotavam suas interdependências (solidariedade de artistas, acesso à arquivos e instituições).

7

A meritocracia é o sistema pelo qual certas pessoas emergem como líderes e vozes dominantes pela acumulação de seu mérito. É um sistema de governo e liderança que tem como premissa a ideia de que a habilidade natural é o melhor meio para avaliar e recompensar sucesso – e é a habilidade natural, ignorando as condições pelas quais qualquer subjetividade é produzida, que deve ser encorajada e recompensada. PHILLIPS, Andrea. *Notas de uma Europa decadente: mérito, invenção e igualdade nas artes* em *Jornal Nossa Voz*, n. 1018, 2018, São Paulo.

8

FRASER, Andrea. *Como prover um serviço artístico: uma introdução*. *Revista Carbono*, 2013. Disponível em: <http://www.revistacarbono.com/wp-content/uploads/2013/09/Como-prover-um-servi%C3%A7o-art%C3%ADstico-uma-introdu%C3%A7%C3%A3o-Andrea-Fraser.pdf>



Não foi museu nem foi galeria; o espaço, simplesmente, foi Bcubico.<sup>9</sup>

### Do Cabo ao cúbico

O contato inicial com o espaço físico do Bcubico na rua Marquês de Herval, no centro do Recife, foi pura casualidade. Aquela rua ficava no caminho da barraca de coco verde gelado, na frente da Casa da Cultura. Perambulando pelo acalorado centro da cidade, eu e Carla buscávamos sombra e água fresca. Um adesivo, ou algo assim, colado na parede, ao lado de uma grade semiaberta e a escada, chamou nossa atenção....

A escada, que poderia levar a uma loja de conserto de celulares, um cabaré, bar, ou coisa qualquer, nos convidou a subir.

Recém-chegados a Pernambuco, e já vivendo no Cabo de Santo Agostinho, vínhamos de uma estadia de um ano num vilarejo em Oaxaca, México. Ali nos situamos, graças a uma bolsa do Ministério da Cultura, para realizar nossas teses (práticas) de conclusão do mestrado na Universidad de las Artes (Argentina). *Revém Natura – CLINE (Cinema Natural Expandido)* – a tentativa de produção de um cinema bio-centrado, bio-ritmado, em contato com o não humano. Uma experiência prática de incorporação do perspectivismo ameríndio no sistema-cinema. A experiência de situar esse sistema – desde a película super8 (jogada e recuperada do mar) e seus dispositivos (tela, projetores) – numa *simpoiésis* (fazer com) com o sistema vivo, com a água, o mar, o “ambiente”. Uma singela tentativa de demolição da falsa cisão natureza/cultura, uma sugestão de cinema antropofágico, “antropofagia: deglutir o ambiente” (H. Oiticica).

A chegada ao Bcubico surpreendeu...

VALIE EXPORT, no Recife?!

9

Referência ao texto de Edson Barus *Foi Performance*, publicado no Dossiê Arthur Leandro, na revista *Arte& Ensaio* 38, em homenagem ao artista-ativista e pai de santo. Conheci Arthur ainda em 2008 e participei de uma ação pública da Rede [Aparelho] em Belém do Pará, e foi uma bela surpresa saber em Bcubico da relação de amizade entre Edson e Arthur.

A surpresa advinha da percepção – ainda que recém-chegado à cidade – de que no contexto local, era ainda escassa<sup>10</sup> a inserção e o entendimento do filme como prática artística. A produção de filmes na cidade operava principalmente sobre a ideia de indústria em sua escala e *modus operandi*. Já a distribuição usava o crivo da falsa dicotomia comercial/cinema de arte, sendo a esse último dedicados os cinemas de rua existentes na cidade e financiados pelo Estado, espaços “alternativos” ou sessões nos horários diferenciados nas salas de cinema, em sua maioria localizadas em *shopping-centers* e também nos cineclubes.<sup>11</sup>

No plano ético-estético-político os trabalhos locais, em sua imensa maioria, redundavam na “forma-cinema”.<sup>12</sup> Os filmes da produção local, quando chegavam a ser distribuídos em circuito, eram escoados por esse *mainstream* “alternativo” supracitado.

A distribuição, via de regra, começava pela legitimação desses filmes com a presença, e por vezes premiação, nos festivais do centro da Europa (Cannes, Veneza, Berlim, Locarno, etc.). Logo, da valorização/reconhecimento nesses espaços passava ao escoamento/consumo local e mundial.

O processo se encadeava (em *loop* fechado) com o financiamento da mesma produção por um sistema de fomento do setor audiovisual (garantido pela lei 15.307/2014), que com orçamento e regulação própria se diferenciava das demais artes. Em suma, na existência de uma exposição de VALIE EXPORT na cidade, realizava-se uma importante ruptura na monocultura da produção/consumo local – de forte traço hegemônico e patriarcal –, que se via simultaneamente colocado em relação com uma prática do cinema expandido criado sob uma perspectiva feminista e estética minimalista.<sup>13</sup>

Ao se entrar em Bcubico, via-se numa TV sobre uma mesa de escritório *Ping Pong* de EXPORT...

10

A publicação da edição 13 da Revista Tatuí, em 2011, que versa justamente sobre os cruzamentos do cinema e das artes visuais, é um esforço que vale ser ressaltado. Nela inclusive consta um texto de Yann sobre VALIE EXPORT. A produção de Paulo Brusky, Daniel Santiago, Jomar Muniz de Brito são também três antecedentes considerados aqui. O espanto se referia principalmente à minha recente volta ao Brasil depois de anos de autoexílio entre Argentina e México. Logo depois da chegada ao Recife, conheci alguns cineastas e artistas locais com cruzamentos entre cinema e arte e com alguns deles participei da refundação do Co.Lab (<https://colibriolaboratorio.wordpress.com/>) dedicado à autonomização do trabalho em celuloide.

11

A questão dos microcinemas, cineclubes e espaços “alternativos” será tratada num tópico específico.

12

O cinema convencional, que doravante chamaremos de “forma cinema”, é apenas a forma particular de cinema hegemônica, vale dizer, um modelo estético determinado histórica, econômica e socialmente. Trata-se de um modelo de representação: “forma-narrativa-representativa-industrial” (M.R.I., termo cunhado por Claudine Eizykman), modelo representativo-institucional (M.R.I., empregado por Noel Burch) ou “estética da transparência” (utilizado por Ismail Xavier). André Parente. *A Forma cinema. Variações e*

Atravessando a exposição e chegando à cozinha, no fundo do espaço, tomamos água, que foi, afinal, o que nos trouxe até aqui. Daquele dia em diante, fizemos muitas vezes o percurso de quatro horas em transporte público, do Cabo ao Bcubico.

### Pensamento-cinema: Cineclube imagem-pensamento

A história do cineclubismo em Pernambuco é larga e remonta aos anos 1940, quando “Pedro Salgado Filho promovia, em sua casa, exibições de filmes nacionais e estrangeiros. Esta iniciativa era conhecida como Cine Siri”. Depois dessa iniciativa, foram muitas as ações que seguiram em contextos diversificados e periodicidade variada.<sup>14</sup>

Para o propósito do texto, as experiências dos anos 2000, marcadamente o cineclube Barravento, que congregou grande parte dos então estudantes da geração que logo passaria a produzir trabalhos em filme na cidade, bem como experiências mais institucionais, como o Cineclube Revezes, na Universidade Católica de Pernambuco, e o Cineclube Dissenso, no espaço do Cinema da Fundação (Fundação Joaquim Nabuco), valem ser rememoradas.

Os cineclubes citados, por mais que tivessem em comum com o Imagem-Pensamento o elemento da auto-organização e programação coletivizada, sem hierarquizações e funções fixas, guardavam pelo menos duas importantes diferenças em relação a ele.

A primeira é que a história de suas programações foi marcada por filmes *cult*, clássicos de gênero e por vezes trabalhos ainda não estreados no circuito “alternativo”. No caso do Cineclube Barravento, há, inclusive, uma história que ficou conhecida de uma sessão fantasma (sem anúncio do filme) e pirata, que projetou o filme *Dogville*, de Lars Von Trier, baixado da internet, antes de sua estreia comercial. Revisitar a história dessas práticas cinematográficas comerciais “alternativas” não estava entre os propósitos do Imagem-Pensamento. A segunda marcada diferença é que o Imagem-Pensamento operava dentro de um espaço cultural mantido por artistas, e não em instituições de ensino superior ou espaços adaptados, como comumente ocorre em cineclubes em geral e nos exemplos do contexto local.

*Rupturas* In MACIEL, Katia(org.) Transcinemas.Rio de Janeiro: Ed. Contra-capta, 2009.

13

Refiro-me aqui ao trabalho *Touch Cinema / TAPP und TASTKINO* de 1968 exposto em *loop* no Bcubico nessa ocasião. Trata-se de um registro de uma ação na qual o público era convidado a tocar os seios da artista através uma caixa coberta com um pano, como se fosse um pequeno palco e presa à parte superior do tronco de VALIE.

14

As experiências cineclubistas narradas em entrevistas com os seus criadores estão bem documentadas no livro *Memória Cineclubista de Pernambuco*, de Gê Carvalho, org. Isabela Cribari. Recife: Ed. Nano Produções, pg. 7, 2012.

Citar o espaço, não é marcar a diferença pela reivindicação ou aceitação dos limites das arquiteturas adaptadas e seus efeitos na qualidade da projeção e som – o que no Bcubico e aparentemente nas demais ações nunca foi um fator limitante. A diferença aqui é que os propósitos do cineclubes estavam imbrincados com as práticas e contornos predefinidos pelo projeto Bcubico.

O debate sobre o lugar social do artista, da mobilidade de posições e do processo econômico que caracterizou o cooperativismo de diferentes gerações de cineastas experimentais – tais como o icônico exemplo de Jonas Mekas, que além de ser poeta e cineasta, fundou e editava a revista *Film Culture* criou a *Film-makers Cooperative* (Cooperativa de Cineastas) e a *Film-makers Cinemateque* (Cinemateca dos Cineastas) e posteriormente a *Anthology Film Archives*; Rose Lowder e sua experiência de criação do *Archives du Film Experimental d'Avignon* (Arquivo do Filme Experimental de Avignon) na França; Bruce Baillie, cujas exposições “informais” de filmes levaram à formação da *Canyon Cinema* e da *Cinemateca de São Francisco* na Califórnia; Mike Hollboom, co-fundando o *Pleasure Dome* no Canadá; vários cineastas e artistas na formação da *CORCINA*<sup>15</sup>, no Rio de Janeiro; Malcolm Le Grice na *London Film-Makers'coop*; ou mesmo a ação de Yann Beauvais e Miles McKane na criação da distribuidora *Light Cone* – nos habilitou a pensar o cineclubes como uma tática diante do ecossistema da arte e da cultura local.

O cineclubes atuou também como produção de condição para a partilha dessas experiências cinematográficas *menores* e como um gesto contra a invisibilização instaurada pelo consenso estético e político em torno da forma-cinema.

Como se nota, foi como uma “subdivisão prismática” do projeto Bcubico que se instaurou o Cineclubes Imagem-Pensamento. Sua existência e sua singularidade emergem numa dupla articulação: a de ampliação ao acesso (digital) – em vários casos com legendas inéditas em português<sup>16</sup> – a uma série de trabalhos que lidavam com o campo do cinema de modo híbrido<sup>17</sup> e impuro por um lado e, por outro, a manutenção de parte da estrutura física do espaço.<sup>18</sup>

15

A Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos funcionou entre 1978 e 1983 e produziu filmes muito diferentes entre si, como é o caso de *Associação de Moradores do Guararapes*, de Sérgio Pêo, *Vocês*, de Arthur Omar, *Os Sonacirema*, de André Parente, *Deixa Falar*, de Iole de Freitas ou ainda o *Guarda-Chuva Vermelho*, de Lygia Pape, entre vários outros. Ver texto de Lucas Parente no catálogo do *Dobra Festival Internacional de Cinema Experimental*, 2018.

16

Ainda que a tradução e a criação das

A ação cineclubista se ligava, portanto, a uma ecologia de práticas artísticas e de educação não formal e horizontal preexistentes no espaço, que mantinha forte relação com a acepção de cineclubes como uma ação em que:

“(…) o que se busca é a instauração do espaço da aprendizagem, onde não existem hierarquias, mas a troca de conhecimento. O filme como esfinge e o cinema como enigma revelam o percurso eterno dos peregrinos, que, em roda, desejando se descobrir, trocam impressões acerca dos mistérios partilhados. O cineclubes é um produtor de imaginário e, ademais, um estimulador do senso crítico. Receptivo e ativo, num movimento constante em busca de equilíbrio”.<sup>19</sup>

O Imagem-Pensamento como essa singularidade co-extensiva ao Bcubico, organizou-se como interface capaz de acessar o Estado – que, por razões institucionais e limites diversos nos entendimentos dos editais públicos locais sobre o “lugar” e a função de um espaço artístico no campo ampliado da cultura dava acesso intermitente e limitado a seus recursos em outras linhas de financiamento.<sup>20</sup>

### Artista: instituição e a precarização

A linha que conecta a experiência do Bcubico a todas as experiências institucionais, financiadas pelas políticas públicas da cultura no Brasil, é a relação dos artistas com o Estado. Periodizar essa aproximação partindo do período do regime autoritário brasileiro, não é borrar a diferença de uma atuação naquele contexto histórico de ditadura cívico-militar de outra no “Estado Democrático de Direito”. Também seria inocente sugerir que o mesmo poderia ser feito hoje, em 2020, numa infundável pandemia e com o Brasil na vanguarda da dissolução de direitos e

legendas tenha sido considerada desde o início do projeto e de ser quase um truismo no circuito de distribuição, a existência e a partilha delas com os cineastas presentes nos programas se mostraram um procedimento interessante como modo de retribuição (somado aos aluguéis em alguns casos) pela exibição dos filmes.

17

*Line Describing a Cone*, de Anthony McCall, e *Conical Intersect*, de Gordon Matta Clark, poderiam ser esse liame entre a escultura o sitio-específico e o filme *Secondary Currents* de Peter Rose, um elo instável e inconciliável entre a linguagem verbal, o texto como imagem e a representação do fluxo de pensamento, por exemplo.

18

Com vários anos passados da ação cineclubista, sinto que o Cineclubes também poderia ser considerado como um desdobramento do “ficar cavucando”, escutando e sugerindo a auscultação dos processos de outros artistas procedimento central da *performance arTTrainee*, que também aconteceu em Bcubico. A publicação *arTTrainee: Cartografia de Agenciamentos Esquizoanalíticos no Ensino Aprendizagem em Arte*, texto de cinema 2017, aborda as diferentes experiências ocorridas entre 2001 e 2017 da prática artística de Edson Barrus.

19

Mateus Moura (cineasta e cineclubista): <https://cinemateusmoura.blogspot.com/2013/08/oficina-de-formacao-cineclubista-na.html> consultado em 22/08/2020





© 2015 Incubator.com

**REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA**  
Jonas Mekas / 1972 / 82 min

33

08 OUT

19 hs

**Cineclube Imagem-pensamento**

programação: bcubico.com / Rua Marquês do Herval 202, 2º andar / Recife

INCENTIVO

**FUNDCULTURA**

**FUNDAÇÃO**  
CINECLUBE

Secretaria  
de Cultura

**PERNAMBUCO**  
GOVERNO DO ESTADO



© 2015 Incubator.com

**SECONDARY CURRENTS** METALOGUE **ODYSSEY IN ITALICA**  
Peter Rose / 1982 / 17 min Peter Rose / 1996 / 3 min Peter Rose / 2006 / 120 min

**SOLARISTICS** **STUDIES IN TRANSILLUMINATION**  
Peter Rose / 2011 / 18 min Peter Rose / 2008 / 3 min

33

22 OUT

19 hs

**Cineclube Imagem-pensamento**

programação: bcubico.com / Rua Marquês do Herval 202, 2º andar / Recife

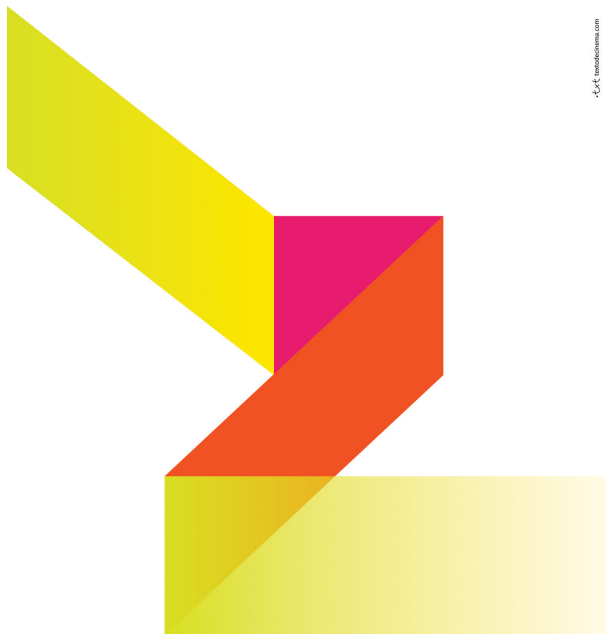
INCENTIVO

**FUNDCULTURA**

**FUNDAÇÃO**  
CINECLUBE

Secretaria  
de Cultura

**PERNAMBUCO**  
GOVERNO DO ESTADO



© 2015 Incubator.com

**IMITATIONS OF LIFE**

Mike Hoolboom / 2003 / 21 min

**NOSTALGIA**

Hollis Frampton / 1976 / 36 min

33

15 OUT

19 hs

**Cineclube Imagem-pensamento**

programação: bcubico.com / Rua Marquês do Herval 202, 2º andar / Recife

INCENTIVO

**FUNDCULTURA**

**FUNDAÇÃO**  
CINECLUBE

Secretaria  
de Cultura

**PERNAMBUCO**  
GOVERNO DO ESTADO

da instituição de um Estado Suicidário<sup>21</sup> em que “matar-se” significa um modo de se instituir de modo autoritário e acirrar a produção de “desordem” e mortes. Porém, é no uso tático de entendimentos, acordos e da percepção do lugar simbólico que ocupa a arte no convencimento público, no processo de abertura<sup>22</sup>, e da promoção do “acesso à cultura” no processo democrático, que reside a possível sincronização entre os diferentes períodos históricos e as experiências *instituintes* levadas a cabo por artistas.

A localização geopolítica de Bcubico no Nordeste do Brasil – ainda que como exposto acima os *backgrounds* dos artistas fundadores não se limitem somente as experiências do contexto nacional – permite uma homologia entre suas experiências, táticas e operações para logo caracterizar a radicalização das diferenças.

A experiência do NAC da UFPB, criado em 1978 pelo crítico de arte Paulo Sergio Duarte e pelo artista Antônio Dias, e a do Núcleo de Arte e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (NAC/UFRN) em 1979, e do seu Setor Multimídia em 1983, (JORDÃO, 2018 p.1) poderiam ser dois exemplos dessas experiências *instituintes*. O elemento comum entre as experiências – de Bcubico e dos Núcleos – é por um lado o fato de a sua criação, implementação e manutenção ter sido de artistas (e intelectuais, no caso dos NACs) e por outro que:

“percebe-se nesses projetos a tentativa de estabelecer um programa que procurava, simultaneamente, apoiar os artistas locais – através do fornecimento de ações de formação, de materiais e espaço para trabalhar –; construir um espaço voltado à reflexão, produção e difusão da arte contemporânea; viabilizar a realização de projetos e a circulação de diversos artistas com pouco trânsito nos ambientes universitários naquele momento”. (JORDÃO, 2015)

20

O cineclube foi financiado pelo 7º Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual em Pernambuco (2013-2014) do Funcultura-Pernambuco.

21

SAFATLE, Vladimir. *Bem vindo ao Estado Suicidário*, São Paulo: Edições n-1 coleção pandemia, 2020. Disponível em: [www.n-1edicoes.org](http://www.n-1edicoes.org)

22

A pesquisadora e curadora Fabícia Jordão define três períodos claros na relação dos artistas com o Estado Autoritário: um momento de 1964 a 1968, de 1968 a 1974 e de 1974 até a abertura em 1989. É no terceiro período que ocorre a interferência assumida – estratégica e propositiva – nos processos e instâncias que influenciavam a produção artística desde a sua conceituação, a formação/ensino, a circulação e inscrição social dos trabalhos. Mais em: JORDÃO, Fabícia Cabral de Lira. *As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989)*. 2018. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: 10.11606/T.27.2018.tde-22102018-185518. Acesso em: 24/08/2020.

Excetuando-se o ambiente universitário dos NACs, percebe-se um vínculo na prática e no propósito com o trabalho realizado em Bcubico, bem como no Cineclub. Outro ponto de convergência é que ambas as experiências “[As exposições] (...) foram acompanhadas por palestras, cursos ou oficinas nas quais os artistas visitantes comentavam as propostas, compartilhavam experiências, discutiam questões relativas à linguagem artística e/ou aos meios que exploravam”. (JORDÃO, 2018 p.2) Apesar das tentativas de homologia entre as propostas dos diferentes períodos históricos, é sabido que o ambiente institucional, e obviamente o informal, não passou incólume ao processo de neoliberalização econômica e ao conseqüente atravessamento do setor privado na política, cujos mais de trinta anos que afastam a experiência do Bcubico e a do Imagem-Pensamento dos anos de NAC trouxeram.

Se bem os anos Lula-Dilma representaram um “respiro” para o setor cultural, ainda que um sufoco<sup>23</sup> para outros, ocorreu nesse momento

23

Refiro-me ao caso da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, que, marcando o elo de continuidade do projeto desenvolvimentista para a região da Amazônia iniciado na ditadura cívico-militar e viabilizado pela gestão Lula-Dilma e logo após o golpe por Michel Temer. A matéria de Eliane Brum para o El País *O que Belo Monte delata sobre todos os lados* é bastante elucidativa nesse sentido. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/11/opinion/1460390361\\_909016.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/11/opinion/1460390361_909016.html)

24

“Cada projeto é, acima de tudo, a declaração de um outro, novo futuro que, presume-se, acontecerá uma vez que o projeto seja realizado. Mas, para induzir tal futuro, uma pessoa precisa de um período de afastamento ou ausência para si, com o qual o projeto transfere seu agente para um estado paralelo de tempo

uma forte operacionalização e gestão da cultura por agentes do capital privado – notadamente as instituições financeiras. Mesmo quando as iniciativas de promoção e difusão foram públicas ou em parcerias entre as instituições privadas e o setor público através de leis de incentivo fiscal (Lei Rouanet, Proac ICMS etc.) nota-se claramente a incorporação de processos de trabalho, expectativas, critérios e, inclusive, de interfaces muito similares às do setor privado, por parte do Estado.

Outro aspecto que a “profissionalização” do setor trouxe a reboque foi o “tempo dos projetos”<sup>24</sup> implícito no modelo de editais. A característica recorrente dos participantes dos processos de criação de um regime de isolamento e solidão no momento de elaboração das propostas (editais) não por acaso coincide com a lógica do próprio processo de ultraindividualismo neoliberal. Nele, não só o consumo se singulariza, mas é o próprio sujeito (hipercuidado/explorado) que passa a ser constantemente avaliado, localizado, calculado e capacitado, ficando atado a um regime biopolítico de controle da sua própria vida.

heterogêneo. Esse outro quadro temporal, por sua vez, está desatrelado do tempo experimentado pela sociedade — ele está dessincronizado. A vida da sociedade segue adiante de forma independente; o curso normal das coisas permanece inalterado.” *A Solidão do Projeto*, de Boris Groys, disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/temporada-de-projetos-na-temporada-de-projetos/textos/a-solidao-do-projeto>. Acesso em 24/08/2020.

25

A tradução para essa palavra aimara seria “entranha dividida”, conceito muito bem trabalhado em CUSI-CANQUI, Silvia Rivera, *Un Mundo Chi'xi es posible*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

26

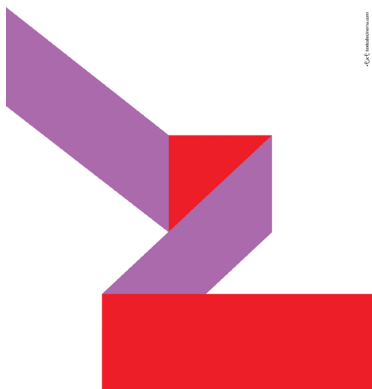
JORDÃO, Fabrícia. *Sistema da Arte e seus agentes: atuações institucionais de agentes do campo das artes visuais durante a redemocratização brasileira (1974-1989)*, em Revista Arte Contexto, V.4, N10, Jul, 2016.

A complexidade do capitalismo artista, transtético em suas operações de captura e homogeneização, ao mesmo tempo em que cria tal condição de acesso a recursos, inclusive de reserva temporal, como sugerida por Groys, conduz à ambivalente e contraditória condição do artista como “agente”.

Tal experiência de exigir a realização de um trabalho virtual - *hope job*, no qual se aplicam tempo e recursos próprios do artista/trabalhador para seu possível acesso – é característica da desregulação completa da atividade. Essa (auto)produção de condição de trabalho (precário) configura o *double bind*, o *pä chuyma*<sup>25</sup> vivenciado pelo artista. Esse habitar um mandato antagônico em que dois imperativos contrários convivem e que nenhum deles pode ser ignorado. Para que uma demanda se cumpra, a outra se anula.

Talvez esse habitar ambíguo do artista – que, em sua condição de trabalho, se relaciona por vezes com o mercado, outras com o Estado – tenha se instaurado desde o período de abertura no Brasil. Seriam exemplos as experiências dos NACs supracitadas ou, ainda, a fundação da Funarte no final de 1975<sup>26</sup>, também conduzida por artistas:

“A afirmação de Herkenhoff de que havia um lugar para os dissidentes (mas não para a dissidência) e espaço para o desenvolvimento de uma política com alto grau de sofisticação intelectual na Funarte naquele momento não pode ser interpretada simplesmente a partir do par resistência/cooptação. Uma classificação mais adequada para pensar a relação entre atores sociais e o estado autoritário é o da acomodação. Essa categoria foi proposta pelo historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2014) a partir da identificação dos paradoxos e contradições que marcaram o regime militar brasileiro e da atuação de diversos atores sociais que buscaram formas de produção no interior do sistema autoritário. A estratégia de acomodação, como demonstra Motta, faz parte da cultura política brasileira, marcada por tendência à conciliação de interesses divergentes,



Arquitetura

**REASSEMBLAGE**  
Trinh Minh-Hà / 1982 / 40 min

33

**29 OUT**  
19hs  
**Cineclube Imagem-pensamento**  
programação: bcubico.com / Rua Marquês do Herval 202, 2º andar / Recife

INCENTIVO

**FUNDCULTURA**

**FUNDAÇÃO**

**Secretaria**

**PERNAMBUCO**



Arquitetura

**PINK NARCISSUS**  
James Bidgood / 1971 / 65 min

33

**26 NOV**  
19hs  
**Cineclube Imagem-pensamento**  
programação: bcubico.com / Rua Marquês do Herval 202, 2º andar / Recife

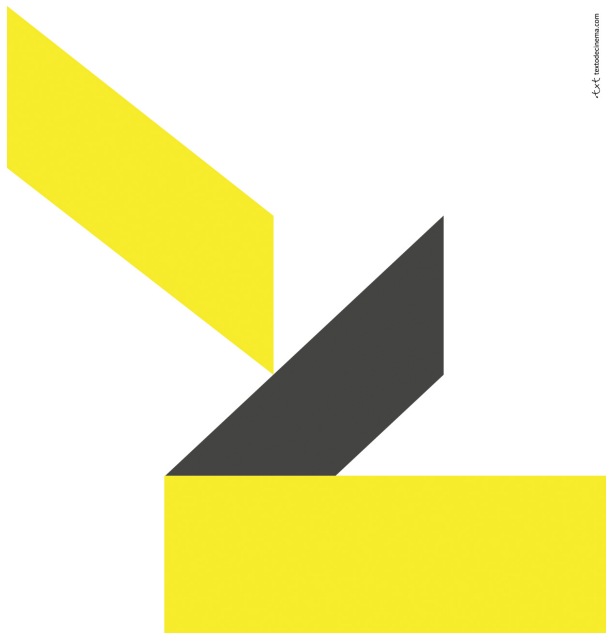
INCENTIVO

**FUNDCULTURA**

**FUNDAÇÃO**

**Secretaria**

**PERNAMBUCO**



Arquitetura

**DA SERVIDÃO MODERNA**  
Jean François Brient / 2013 / 52 min

33

**05 NOV**  
19hs  
**Cineclube Imagem-pensamento**  
programação: bcubico.com / Rua Marquês do Herval 202, 2º andar / Recife

INCENTIVO

**FUNDCULTURA**

**FUNDAÇÃO**

**Secretaria**

**PERNAMBUCO**



por meio de mútuas concessões por parte dos grupos que disputam o poder. Desse modo, talvez movidos pela certeza de que a acomodação era imprescindível para a concretização de objetivos maiores, foram feitas mútuas concessões e arranjos – que, se por um lado moderaram o ativismo político, por outro, flexibilizaram o autoritarismo, possibilitando a presença de intelectuais e artistas do campo ideologicamente adversário nos quadros do governo autoritário.” (JORDÃO, 2016 em nota)

Tal ambivalência se atualiza quando pensada no capitalismo artista. Talvez aqui o mandato antagônico pudesse se resumir na seguinte assertiva: se o “artista” não for agente cultural, não será “artista”. Nesse mesmo regime, além disso, essa condição aqui observada principalmente no trabalho cultural (artístico) passa a servir como modelo e se estender a diferentes setores –igualmente estetizados– da atividade produtiva e reprodutiva, passando o “modo artista de trabalho” a ser a epítome da precarização e da desregulação que passam a dar forma às relações de trabalho em novos ramos e nos demais setores.

Seria o caso de reelaborar a máxima de Joseph Beuys e dizer: já que “todo mundo é artista” então “todo mundo é precário”? Ou talvez reciclar – *rir pra não chorar* – o “exagero heurístico” de E.V. de Castro e dizer: “todo mundo é precário, exceto quem não é?”<sup>27</sup>

Tomando de modo inverso a condição de trabalho do artista, a formulação *artista-etc*<sup>28</sup> de Ricardo Basbaum habilita outro sentido para a mesma ambivalência (*double bind*) apresentada. A dupla condição é tomada como potência, e a suposta anulação/desgaste que uma posicionalidade implicaria para a outra é invertida e transformada em condição e qualidade própria à *spectralização* das práticas artísticas. No limite, inclusive se poderia pensar na possibilidade de recuperação de valor no serviço artístico e assumir a condição como um modo de fazer e do fazer artístico...

27

Refiro-me à fala “No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é”, na entrevista de Eduardo Viveiros de Castro originalmente publicada no livro *Povos Indígenas do Brasil 2001/2005*, pelo Instituto Socioambiental.

28

“Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de “artista-artista”; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escrevemos

A ambientação e a caracterização dos processos feitas até aqui, não visam eximir a micropolítica praticada em Bcubico e no Cineclube Imagem-Pensamento em particular, de posturas, misérias e as capturas próprias à atividade semiocapitalista, ou da estetização particular do capitalismo-artista, vêm no sentido de assumir a complexidade da operação implicada na negociação – com o Estado, com os demais artistas e com o próprio lugar social do artista – para sua realização. Propor situações é SE<sup>29</sup> expor, colocar o “seu na reta”, estar em risco e assumir a própria precarização autoconsciente. Refletir criticamente sobre elas é fazer juízo com base em um crivo (auto) crítico. A escrita – quando não SE é nem especialista nem acadêmico – torna-SE um joGO, um SE implicar no exercício vital e arriscado a fazer da vulnerabilidade, potência... extrair do prazer da experimentação do texto o sabor (neutro) do vivo.

primavera / pandemia de 2020

“artista-etc” (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista químico, etc)”. BASBAUM, Ricardo, *[manual do artista-etc]*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

29

Referência à tradução do pronome indefinido ON do francês para SE, que vem a indeterminar o sujeito e também pode ser usado como “nós” ou “a gente”. Uso presente na edição do livro *Isto não é um programa*, Tiqqun, São Paulo: dazibao, 2014.

# Free software, free content and It's not about free beer

Nathalie Magnan

Nathalie Magnan: The idea today was to introduce you to a few basic issues around free software and around the idea that free content didn't start with software. Just look at yann's t-shirt, for example, and though it's all about free content and how, in fact, culture in general, art and science have been using what people have already constructed. Really it's a critique of property and how property rights do prevent us from using the knowledge that we have inherited, which as we know we always grow on the shoulders of other people: sharing what we've learned rather than going alone. So these rights were strongly questioned. If we can download music, what's the use of CDs when we can have access to music. We don't really need anything material any more for consuming cultural works. Before now, the owner of the copyright was able to distribute it the way he wanted, but really, to be owner of the material copy gave you a lot of rights. It is not the case anymore. And it is not the case in science and technology and the usual approach to research and the way in which people have been constructing intellectual endeavors.

So it's not about software. But we started with free software, and free software as you know is Linux and many others. Apache is one, which we don't really know, but really makes the internet happen and this really is free software. This happened because of Richard Stallman who, once as a researcher at MIT, was trying to fix a printer. You know the computer programmers are lazy and they would rather sit there and type code, than stand up and go to the printer and make it work. So he started to look at the code and he wanted to try to fix the code but really he didn't have access to it in order to fix the machine and that totally infuriated him. It made him try to find a way that this would not happen

in the future; when somebody would spend the time to write code, this code would be accessible and could be modified and it could be improved. But in order for this to happen, you have to have access to the code, but the code was proprietary.

This was the very beginning. It was the 1980s. Those guys were making stuff right there and exchanging stuff and sharing research, the typical process, so he developed what is now known as the GNU<sup>1</sup> public license. This is famous because Linux is based on this license, which allows many people to use it. This guy specifically said, “you have the right to use the software.” I still think this is totally right, because you have the freedom to use the program for any purpose you want to. That is important because there are a lot of engineers making things and those things are turned up on and they are useful for other things. You have the freedom to study the program, see how it works, change it and that is very important because you can know what it does. A few years back, Microsoft started to put its firmware into the code that you couldn’t access. The same thing with Facebook and things like that. Promoting free access meant you could share and that is the point: it works by contamination, you know what I mean, it’s like you share with your neighbors.

<sup>1</sup>  
*The GNU Manifesto* published in March 1985 in *Dr Dobb’s Journal* footnotes added in 1993, Free Software Foundation site.

B<sup>3</sup>: It’s definitely communal work.

Nathalie Magnan: That’s definitely the idea. You can modify it too. Not only can you use it, but you can change it. That is the main point about the GNU license and that is the basis for many extrapolations from there on. He was very angry about this printer, but he was also thinking in the same way as one would think when you are cooking. You invite people for dinner and you make a wonderful meal and the people asked you for the recipe. Will you keep this recipe for yourself? No you will give it to your friends. So, when they take the recipe, they feel better, and next time you go to their house you have a better meal from your recipe, and that’s how knowledge gets constructed. It’s a bit

like fire. It's like, I have an idea and I give it to you; you don't take anything away from me, because I gave you the idea and yet you also have the idea. It's like fire; if I get the fire and I give to you, you don't take the fire away from me, but you can make a lot of things with it that you could not do without it.

So, the problem with ownership of software is that proprietary software is making its own norms. Now that's crumbling because free software is taking over. Microsoft used to develop Internet Explorer according to its own rules and the rules were not following the WWW norms, so you could only see some websites on their browser which is not the idea. You want your website to be seen by a lot of people and on as many different browsers as possible, so you can move from one browser to another other without anyone knowing.

B<sup>3</sup>: It was a confiscation of the knowledge through the code.

Nathalie Magnan: Exactly, the whole idea is to have more interoperability and second of all, the proprietary licenses are restrictive, so you can not do as many things. Certainly you cannot give it to your friend, even though you might, but it's illegal and that's a drag. There is no reason for that. Also, there is LUKS<sup>2</sup>, here and there in order to make sure you're doing the things the right way so they can control you. And as we know with LUKS they are slowing us down in a big way. So that's a very big problem. On the other hand, the blissfulness of free software is that there are a lot of variations because there are a lot of people working, from a lot of different perspectives, a lot of different engineers. So it's kind of debugged... and there is no deadline. The deadline is when the software is out, when the software is stable. You have to refine the software and debug it at the same time, which happens with proprietary software. In order to make the difference more visual, a very useful metaphor is the difference that one can find between the cathedral and the bazaar<sup>3</sup>, which came from one key text about free software. It's about freedom, the way the GNU license was transformed; he showed that

<sup>2</sup> LUKS – Linux Unified Key Setup is the standard associated with the Linux kernel for the encryption of a disk, created by Clemens Fruhwirth

<sup>3</sup> Referring to the book edited by Eric Raymond and Bob Young *The Cathedral and the Bazaar* in which there is this essay by Eric Raymond.



the cathedral is constructed with an architect in charge, but many people circling around them. It's a centralized process. It's also a crude process: "You do this, you do that" and there is one central person. With this software, very few people see the software before it's out. On the other hand if you think of a bazaar, one of those markets where everybody is making their own layout with a lot of things, it's decentralized, it's open and it's motivated by a desire to build a useful tool—and generally a useful tool for oneself—and then eventually it would be useful for others. And so it goes. People go "You should add this" or "add that" and then finally by your adding and recombining everything, you have a very fluid software that can be used for many purposes because many people have been looking at it in many different ways.

So, of course, for the software to work, you have to have a public, so people can read the source code, and it is important because people can read a part of this, a part of that but not the whole thing. They can just take only the part that they need, so that is interesting too. You have a system of authoring that is very interesting, because you can tell who made the addition and who did what and how it changed. I think this is a much more interesting way of working together. The free content, which existed previously is still there. You don't need the material basis to put it out. The 20th century is about visible appropriation. With appropriation it's not something that I made as an artist. I've got a metaphor for this: god puts his finger on my head and suddenly I've got an inspiration. That's not how it works: it works by being influenced by this, influenced by that. The 20th century made this more apparent through photo montage, the ready-made and the use of fragments as the things with which one can make art. With our current situation with copyright, do you think Andy Warhol could have done his painting of a tomato soup can?

B<sup>3</sup>: You might remember that he had a problem in the late 1980s with the use of a photograph in his flower painting when the photographer asserted his rights to it. These photographs were published in *Life* magazine. Since the late 1980s, it seems, that because of the questions

established by software, there are more and more things, that tend to censor an artist. To prevent the use or appropriation of some things. I think you are right to ask, “Would Warhol being able to do this today?” I think not.

Nathalie Magnan: I agree with you. I think that it is impossible to do this today, because it’s even worse and a copyright is a trademark. For example, I used this picture “Your fictions become history” by Barbara Kruger, as quote, so it’s fair use, right? So, this is a work by Barbara Kruger; I could have shown, that the art history of the 20th century is made of a collage of fragments. There is a group called Negativland. They make music from extracts and they are very good example to follow in their philosophy of copyrights.

B<sup>3</sup>: Yes, there was this trial around the U2<sup>4</sup> song and they published a book about it.

Nathalie Magnan: Those people are very aware of the world we are living in, by saying that now we perceive the world not through the physical reality around us, but through the media, which saturates the world around us. Really the media has become a new nature, so artists need to respond to this nature in a new way, which is media nature. So of course we need to have access to those images, but it is a war. Marc Getty, of The Getty Image, is one of the largest proprietary images library of data images in the world, and his fortune was made from his ancestor out of oil. So, intellectual property is the oil of the twentieth first century. Basically they have declared war on people. I think as artists and cultural producers, we should really make the industry understand and I think they do already, because there is no way around it, that we have to be able to have access without it being illegal. Being in an illegal position is sometimes a necessity but it’s not a very powerful position. It’s not a position where you can go very far. But sometimes it is a necessity.

B<sup>3</sup>: Yes sometimes it is a necessity and there are some examples which prove the case, but you’re right: if you stay on the side of the illegality,

<sup>4</sup> NEGATIVLAND *Fair Use: The Story of the Letter U and the Numeral 2* (book/CD), on <https://ia802807.us.archive.org/14/items/NegativlandFairUseTheStoryOfTheLetterU-TheNumeral2/Negativland%20-%20Fair%20Use%20-%20The%20Story%20of%20the%20Letter%20U%20the%20Numeral%202.pdf>

it will be difficult for you to share some of your content.

Nathalie Magnan: Exactly, so what I mean is: you can go only so far illegally, then you're blocked. Some people have been thinking of making a license, that would allow material to be used in a similar mode to how the GNU license works for software. Of course Creative Commons is a way to put cultural goods under a license that is similar to the one that you have with a GNU License. But there are many licenses for cultural goods; they allow you to focus it, in different ways so you can choose to have your photographs to be shared and used, reworked by everybody, or you can choose to have it shared and reworked but only if you acknowledge the author, and you can also choose to have it shared used reworked but only if it's shared the same way. There is a lot to say about a license on cultural goods; it's not as simple to put a license on them. That would mean everybody would have to put their works in the creative commons and many people are not aware of it, but what people should be aware of, is that, if you are doing work and you don't put any license on your work, it is automatically copyright by you. So if you want to escape copyright it's very difficult; you have to have a license.

B<sup>3</sup>: That's contradictory in a way.

Nathalie Magnan: In fact, there are several logics at work. If you look at a work by Dmytri Kleiner *Manifesto Telecomunista*<sup>5</sup>, what happens with internet is that there are a lot of different ways in which information is circulating: one is centralized, as we see on the left, one is decentralized, but the more interesting one is distributed. That's the one on the right and that's the way in which peer-to-peer work is distributed by networks. The problem with this distribution network is one only for the people who want to use the surplus value created by the users, because they don't have control over it. So the critique that *Telecomunista* makes, is to say that, in some way, the commercialization of the internet weakens this example of exchange, the decentralized mode of exchange. Capital needs to control value in order to re-appropriate the surplus. And in

5

<https://ia800204.us.archive.org/2/items/TheTelekommunistManifesto2010/DmytriKleiner-TelekommunistManifesto2010.pdf>

capitalist logic, the logic of the network is the client toward the server, and the server is central. The centralized one has privileged users and produces classes, digital classes.

B<sup>3</sup>: This is something, that you feel very strongly here in Brazil because people first have to have access to computers (powerful or not) and enough money to pay for connections which are speedier. Here this digital class structure is strongly felt; and getting access to information emphasizes it through uneven distribution of digital resources.

Nathalie Magnan: It's a good point about the mindset of 0's and 1's only; the more powerful you are as a user, the more value you have. To be on the first page of Google is not an issue of having money, it's a question of being quoted, of being famous. It's an issue of many things, so it does create this idea of class and also many times it is mediated entirely by private structure. It's not me direct to you. For example, the software I am using right now it comes from Hungary. In fact, they are using an advertising model: their business is to sell an audience to advertising. It's not people, it's the other way around.

B<sup>3</sup>: In fact I have the feeling, they are applying the model of television to the internet, echoing what the director of channel 1 on French television said, that they were selling audience space time, looking for space time just for ads.

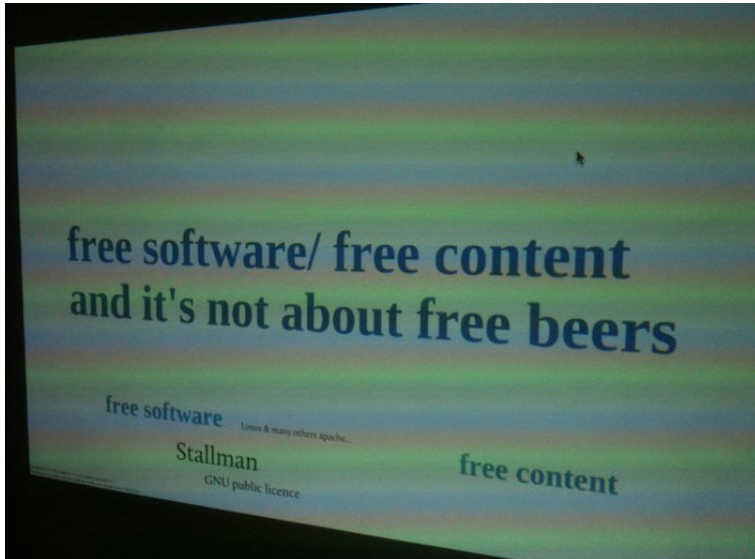
Nathalie Magnan: That's a good analogy because television is the perfect space. You have one broadcaster and they control who speaks and there are many people who cannot feed back anything.

B<sup>3</sup>: That's why it's a bit scary seeing the industry moving the world of the computer towards the world of television.

Nathalie Magnan: That's why we need to learn how it works, in order to think differently and to have control of our own machine, of our own network. I think value is not perfect; value is in fact useless. If you are on a distributed network, there is equality between users. There is

sharing between users, there are no middle men, and indeed, the value for us is not profit, the value is usage, and that is really what we want.

Transcription from a lecture given on the 24th of August 2011:  
“Free software, free content and it’s not about free beer” made by yann beauvais, with the permission of Nathalie Magnan estate.





Re:combo

O Re:combo é um coletivo nascido no Brasil/Recife, mas com caráter hoje mundial, formado por músicos, engenheiros de *software*, DJs, professores, jornalistas e artistas plásticos, que tem como objetivo (usando os conceitos de translocalidade, dialogismos e a abertura de todas as fontes) possibilitar para todos a criação de música, arte e filmes de uma forma colaborativa, aberta e livre.

A necessidade de uma licença de uso da produção audiovisual era um ponto urgente desde, nosso “nascimento”. Entendíamos como fundamental a criação de uma licença que, assim como as licenças do GNU ([www.gnu.org](http://www.gnu.org)) protegem o *software* livre, protegesse também a nossa produção audiovisual para que “sempre” fosse livre e levasse outros trabalhos também nesse caminho.

Depois de uma série de estudos, fechamos essa primeira versão do documento, desenvolvida pelo coletivo e que conta com a participação do advogado Caio Mariano.

O documento tem como objetivo criar uma base de trabalho liberal que seja coerente com a nossa ideia de Generosidade Intelectual, em detrimento da Propriedade Intelectual.

Para *download* da Licença na íntegra acesse o endereço:  
[http://www.recombo.art.br/lucr/LicencaDeUsoRecombo\\_v1.0.pdf](http://www.recombo.art.br/lucr/LicencaDeUsoRecombo_v1.0.pdf)

Lançamento do LUCR v1.0

---

FILE Festival Internacional de Linguagem Eletrônica São Paulo / SP  
Dia 21 de agosto, às 19 horas

## **PREÂMBULO**

Houve um tempo em que a música era tocada apenas por prazer, e a sua criação, até então, era coletiva, fosse nas aldeias europeias do século

XVI, fosse nas ocas cerimoniais do Brasil pré-1500. Mas, em meados do século XVIII, isso mudou. A arte, que era livre, virou mercadoria, e a composição, tão relacionada apenas ao dom e à diversão, virou produto de especulação e exploração industrial.

Dando um pulo na história, chegamos à segunda metade dos anos 1980. Um novo renascimento parecia mostrar o caminho pós-moderno para a música: colagens feitas a partir de outras composições escancararam as portas dos significados e abriam passagem para um universo que reverberava as experiências de Stockhausen e John Cage, mas com o gosto das ruas. O *hip-hop* dessa safra é uma das músicas mais interessantes do século XX.

E então vieram os interesses da Indústria, que, com seus artifícios mercadológicos e contratuais, em menos de dez anos praticamente acabou com as possibilidades de produção aberta. Com o início do século XXI, arraigou-se nos músicos um conceito mercadológico de Propriedade Intelectual (termo que pegaram emprestado de outras indústrias, como a Indústria Química), transformando o ato da criação num embate burocrático e enfadonho, cercado por bombas de efeito moral que apenas servem para obscurecer a verdadeira razão disso tudo: a indústria do entretenimento está doente e paranoica!

O Re:combo não é contra a remuneração dos criadores intelectuais como forma de contraprestação ao seu esforço interior no processo de desenvolvimento criativo. No entanto, acredita que os institutos extremamente restritivos e mantenedores de uma proteção excessiva e exclusivista quanto ao uso de obras intelectuais pelo autor ou por outros titulares de direitos sobre determinada obra (notadamente em grande parte cedidos em sua totalidade para as megacorporações da indústria do entretenimento e com prazos indeterminados de uso) não mais condizem com a nova ética e com o comportamento decorrente dos avanços tecnológicos, da revolução digital, e muito menos com as possibilidades criativas surgidas desde então.

Tal revolução não apenas ampliou o acesso às criações, mas também pôs em voga uma série de questões sobre a autoria de obras criadas

por meio da máquina e na maioria das vezes em formato digital. A re:combinação, nesse contexto, embora não seja algo inédito ou uma técnica nova de manifestação cultural, é uma delas. As legislações atuais e os princípios que regem a propriedade intelectual hoje em dia praticamente proíbem a criação livre por meio da re:combinação de obras de terceiros sem que passem por trâmites burocráticos de diversas variáveis.

Isso tudo vem demonstrando uma falta de coerência de determinados institutos que regem a Propriedade Intelectual no tratamento para com essas novas formas de uso e criação de obras intelectuais. A insistência no tratamento de tal fenômeno através do esquivamento voluntário da indústria quanto a essa nova ética e quanto aos novos comportamentos gerados pelos meios digitais só engessa cada vez mais os formatos tradicionais utilizados pela indústria quanto às criações artísticas.

O Re:combo acredita, sim, que a liberdade da criação está diretamente relacionada com um estímulo direto à criação em si, seja ela colaborativa ou não. Incoerente para nós é afirmar que as exclusividades do autor sobre sua obra estimulam a criação. A parcela de prejudicados pelas limitações às novas possibilidades de releituras, re:combinações e criação de outras obras a partir de um ponto comum, aqui denominado “trabalho originário”, é infinitamente maior do que as possibilidades de re:combinação em um território em que há ultraproteção e castração intelectual em prol de tal exclusividade do autor quanto ao uso de suas obras. A liberdade, nesse sentido, é a única chave para que as obras coletivas e descentralizadas continuem crescendo ao longo dos próximos anos.

E é na busca de uma cura moderna, coerente e que não passe pela sangria dos artistas que o Re:combo, alheio a qualquer hipocrisia ou vaidade, sente-se no dever de instrumentalizar seus princípios para publicar essa Licença de uso livre como forma de estimular e garantir que a circulação e o uso de suas obras permanecerão livres em diversos meios.

Por meio desta Licença de Uso Completo Re:combo, todo trabalho audiovisual ou fonográfico produzido pelo coletivo (ou de quem adotar a Licença) fica, de uma forma perfeitamente legal dentro da legislação brasileira, permanentemente aberta e livre, para fomentar novas produções também abertas e garantir a livre circulação de obras intelectuais em prol da generosidade intelectual e do progresso da humanidade.

## **1 – LICENÇA**

Termos e condições para USO, CÓPIA, DISTRIBUIÇÃO, EXECUÇÃO, MODIFICAÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO de trabalhos audiovisuais e fonográficos abrangidos por esta Licença.

Esta Licença se aplica a qualquer trabalho audiovisual ou fonográfico que contenha um aviso, advertência ou menção de reserva colocado pelo detentor dos direitos autorais referentes a este, informando que o mesmo poderá ser livremente utilizado de acordo com os seguintes Termos.

## **2 – DEFINIÇÕES**

Para fins desta Licença e de acordo com o Termos desta, “trabalho” refere-se a qualquer criação do intelecto humano com o propósito de materializar (em qualquer suporte tangível ou intangível, existente ou que venha a existir no futuro, tais como fonogramas, vídeos, *software*, sons ou quaisquer outros meios em que se utilizem imagens, em movimento ou não, sejam estas interativas ou estáticas) uma manifestação cultural do autor.

Nesse espectro, podem ser considerados como trabalhos as obras artísticas, literárias ou científicas, audiovisuais, fonogramas, *softwares* de código fonte aberto ou não, programações, bases de dados, ou qualquer trabalho derivado baseado em um trabalho originário criado pelo detentor dos direitos de autor sobre este.

2.1- Para fins desta Licença, entende-se por “trabalho derivado” ou de modificação em geral um novo trabalho que contenha um trabalho original já existente ou que, através de qualquer processo de elaboração

intelectual, incorpore, transforme, complemente, reduza, reúna ou adapte, em parte ou integralmente, o conteúdo deste; seja na sua forma original, seja com quaisquer modificações possíveis, ou traduzido para uma outra língua.

2.2- Por “trabalho colaborativo” entende-se um trabalho original resultante dos esforços intelectuais de mais de um autor, reunidos em uma forma final única ou livre para ser reunido em outras obras finais distintas e elaboradas com a contribuição individual de outros autores, resultando ou não em trabalhos independentes entre si e de acordo com os Termos desta Licença.

2.3- Os arquivos fonte de um trabalho são a melhor fonte para produzirem-se alterações no mesmo.

Arquivos fontes completos significam todas as fontes de todos os módulos de conteúdo que compõem a obra, o fonograma ou o trabalho audiovisual, tais como: fragmentos de arquivos de áudio, frames de imagens de animação, arquivos originais de vídeo digital, imagens estáticas em alta resolução, arquivos abertos criados em *software* proprietários. Tais *softwares* são de responsabilidade total do usuário na sua aquisição e uso e não estão abrangidos por esta licença, salvo disposição expressa em contrário.

2.3.1- Caso a distribuição do trabalho derivado seja feita através de acesso a um determinado ponto, então a oferta equivalente de acesso deve ser feita aos arquivos fonte do trabalho, de forma que os interessados tenham acesso não só ao trabalho em si, como também aos arquivos fontes que o compõem e o originam.

Os interessados não são obrigados a copiar as fontes juntas com os trabalhos objeto simultaneamente. Isto, porém não isenta aquele que distribui ou comercializa o trabalho da obrigatoriedade de oferecer os arquivos fontes do mesmo em formato aberto a ser definido segundo a convencionalidade do uso, distribuição e manipulação dos mesmos.



### **3 – UTILIZAÇÃO**

Em observância às condições e Termos desta Licença e suas seções anteriores, o conteúdo, a estrutura e os códigos-fonte do trabalho utilizado, da forma como for recebido, podem ser livremente copiados, reproduzidos, distribuídos, executados, modificados e comercializados por terceiros através de qualquer mídia, meio, suporte tangível ou intangível, já existente no presente ou que venha a existir no futuro, desde que seja providenciado um aviso, advertência ou menção de reserva adequada sobre os detentores originários dos direitos de autor sobre esse trabalho; cópia desta Licença junto a qualquer outro trabalho derivado do originário ou de modificações que utilizem dados ou conteúdo deste, modificados ou não; e também advertência quanto à ausência de garantias por parte de quem originalmente os desenvolveu.

3.1- Aquele que se utilizar de trabalhos abrangidos por esta licença deve acrescentar um arquivo ao trabalho, normalmente chamado “leiamme”, contendo o texto da Licença de Uso Completo Re:combo.

3.2- É permitida a cobrança de taxas pelo ato físico de transferência ou gravação de cópias.

### **4 – PERMISSÕES**

Pode-se modificar o conteúdo, a cópia, ou cópias do trabalho originário de qualquer forma que se deseje, ou ainda criar-se um trabalho derivado baseado no trabalho original distribuído, bem como utilizar tais modificações de acordo com o que é permitido pela Licença, desde que sob os Termos das seções anteriores e do seguinte:

4.1- Deve existir aviso em destaque de que os dados originais foram alterados nos arquivos e as datas das mudanças;

4.2- Em caso de modificação do trabalho originário por terceiros, deve existir aviso de que o trabalho derivado distribuído ou publicado é, de forma total ou em parte, derivado de determinado trabalho anterior ou

de alguma parte sua, bem como referência expressa quanto ao título original e autoria deste; que pode ser licenciado totalmente sem custos e livremente para terceiros sob os Termos desta Licença.

4.3- Caso o trabalho derivado ou modificado seja executado de forma interativa, é obrigatório, no início de sua execução, apresentar a informação de *copyright* e da ausência de garantias (ou de que a garantia corre por conta de terceiros que venham a modificá-lo), e que os usuários podem redistribuir o trabalho ou programa sob estas condições, indicando ao usuário como acessar esta Licença na sua íntegra.

Esses requisitos aplicam-se a trabalhos derivados e de modificação em geral. Caso algumas seções identificáveis não sejam derivadas do trabalho originário, e possam ser consideradas em si como partes independentes de um outro trabalho dotado em si de originalidade estética e originalidade, então esta Licença e seus Termos não se aplicam àquelas seções quando distribuídas separadamente dos conteúdos do trabalho originário, sendo seu uso de responsabilidade daquele que se utiliza daquela Seção não derivada do trabalho originário.

Porém, ao distribuir aquelas seções como parte de um trabalho derivado que contenha na sua estrutura final dados ou conteúdo do trabalho originário, conforme definições da Seção 2, a utilização de qualquer forma e a sua distribuição como um todo devem, obrigatoriamente, conter os Termos desta Licença, cujas permissões estendem-se ao trabalho final como um todo, e não a cada uma das partes, independentemente de quem os tenha desenvolvido.

## **5 – OPEN SOURCE: Utilização dos trabalhos em Códigos abertos.**

São permitidas também a livre cópia, a reprodução, a modificação, a distribuição e a comercialização por terceiros do trabalho (ou de um trabalho derivado baseado neste) em quaisquer meios, suportes e formatos existentes, abertos ou não, ou que venham a existir no futuro e na forma de código aberto (open source), objeto ou executável de acordo com os Termos das Seções acima, desde que atendido o seguinte:

5.1- Esteja acompanhado dos arquivos-fonte legíveis e nas plataformas possíveis de modificação, os quais devem ser distribuídos na forma das Seções acima, em mídia normalmente utilizada e direcionada para manuseio de tais trabalhos em seus eventuais formatos de utilização, modificação e distribuição;

5.2- Esteja acompanhada com a mesma informação recebida em relação à oferta da distribuição do código fonte correspondente (esta alternativa somente é permitida para distribuições não comerciais e somente se o programa recebido na forma de objeto ou executável tenha tal oferta, de acordo com a sub-seção 2 acima).

## **6 – COMERCIALIZAÇÃO POR TERCEIROS**

É livre e permitida a comercialização por terceiros das obras publicadas consoante os Termos desta por meio de CD-Rs, CDs, Discos de Vinil, Fitas K7, VHS, VCD, S-VCD ou DVD ou qualquer outro suporte tangível ou intangível, existente ou que se invente no futuro.

6.1- São de responsabilidade de quem comercializa as obras ou trabalhos compreendidos por esta Licença os eventuais danos que causarem aos consumidores, bem como a Garantia por estes.

6.2- Além da estrita observância dos Termos e condições desta Licença, a comercialização das obras abrangidas e compreendidas nesta Licença independe de quaisquer formalidades contratuais ou burocráticas por parte de quem se interesse em fazê-lo.

## **7 – LIMITAÇÕES**

Não é permitida a cópia, reprodução, modificação, sublicenciamento, distribuição ou comercialização do trabalho originário ou dos que deste derivem sem a observância das condições expressas nesta Licença.

7.1- Qualquer tentativa de utilização contrária aos Termos e alcance desta Licença é proibida, de forma que, nessa hipótese, os direitos descritos

nesta Licença cessarão imediatamente. Terceiros que tenham recebido cópias ou direitos na forma desta Licença não terão seus direitos cessados desde que permaneçam dentro das cláusulas da mesma.

7.2- É terminantemente proibido o uso dos trabalhos alcançados por esta Licença para qualquer utilização em trabalhos que tenham caráter preconceituoso, em termos de gênero, raça, credo, orientação sexual, classe social, etnias, língua e espécie; e em trabalhos de caráter pedófilo.

7.3- O detentor dos direitos autorais do trabalho utilizado por terceiros deve ser consultado quanto à utilização do produto em trabalhos relacionados a política, agremiações e times de futebol ou para fins de publicidade ou vantagens comerciais.

7.4- Cada vez que o trabalho originário for distribuído (ou qualquer trabalho derivado baseado neste), o recipiente automaticamente recebe uma Licença do detentor original dos direitos de cópia, distribuição ou modificação do trabalho objeto destes Termos e condições. Não podem ser impostas, retiradas ou acrescentadas outras restrições nos recipientes que modifiquem a essência ou os Termos desta ou o precípua objetivo desta quanto ao progresso da ciência e do conhecimento através da livre circulação de trabalhos audiovisuais.

7.5- Não é necessária aceitação formal desta Licença. Não haverá documento ou contrato que garanta permissão de modificação ou distribuição do trabalho originário ou de seus trabalhos derivados. A modificação ou distribuição do trabalho originário ou de qualquer trabalho baseado neste implica na aceitação desta Licença e de todos os Termos desta para cópia, distribuição ou modificação do trabalho objeto desta ou trabalhos baseados neste por parte de quem o modifica.

7.6- A inobservância ou violação de qualquer dispositivo referente às Condições desta Licença implicará na cessação dos efeitos da mesma e, amparados pela Legislação Brasileira, na busca pelos reparos através das sanções legais cabíveis pelos detentores dos direitos sobre os trabalhos aqui compreendidos.

## **8 – RESOLUÇÕES**

No caso de decisões judiciais irrecorríveis ou alegações de uso indevido de patentes ou direitos autorais por terceiros, ou caso alguma restrição seja imposta e venha a contradizer esta Licença, estas não se isentam da sua aplicação.

Caso não seja possível distribuir o trabalho de forma a garantir simultaneamente as obrigações desta Licença e outras que sejam necessárias para a livre circulação do conteúdo dos trabalhos e dos experimentos a que se destinam, os mesmos não poderão ser distribuídos, e a distribuição dessa Licença será nula e isenta de qualquer valor legal para cópia, reprodução, execução, modificação, sublicenciamento ou distribuição do trabalho ou dos trabalhos derivados deste.

## **9 – AUSÊNCIA DE GARANTIAS**

Uma vez que o trabalho é licenciado sem ônus, não possui finalidade comercial e tem por escopo a contribuição de terceiros para o seu aperfeiçoamento, desenvolvimento e progresso da Ciência e da Humanidade, não há qualquer garantia para o trabalho, exceto quando terceiros que o modifiquem ou utilizem seu conteúdo para a produção de trabalhos derivados o comercializem e expressem-se formalmente no sentido de assumi-la quanto ao trabalho e aos eventuais danos que este venha a causar a terceiros.

Assim, salvo disposição em contrário, a qualidade e a *performance* são de risco exclusivo dos usuários, correndo por sua conta os custos necessários a eventuais alterações, correções e reparos julgados necessários.

Em nenhuma ocasião, a menos que requerido por decisão judicial irrecorrível ou por livre vontade, o autor ou terceiros que tenham modificado o programa para fins não comerciais e para o progresso intelectual e científico através do aperfeiçoamento constante de tal



trabalho serão responsáveis por danos ou prejuízos provenientes do uso ou da falta de habilidade na sua utilização, mesmo que tenha sido emitido aviso de possíveis erros ou danos nos Termos desta Licença.

FIM DA LICENÇA

# Women's Art: A Manifesto

VALIE EXPORT

THE POSITION OF ART IN THE WOMEN'S LIBERATION MOVEMENT IS THE POSITION OF WOMAN IN THE ART'S MOVEMENT.

Text available on the Internet.

<https://391.org/manifestos/1972-womens-art-a-manifesto-valie-export/>

THE HISTORY OF WOMAN IS THE HISTORY OF MAN. because man has defined the image of woman for both man and woman, men create and control the social and communication media such as science and art, word and image, fashion and architecture, social transportation and division of labor. men have projected their image of woman onto these media, and in accordance with these medial patterns they gave shape to woman. if reality is a social construction and men its engineers, we are dealing with a male reality. women have not yet come to themselves, because they have not had a chance to speak insofar as they had no access to the media.

let women speak so that they can find themselves, this is what I ask for in order to achieve a self-defined image of ourselves and thus a different view of the social function of women. we women must participate in the construction of reality via the building stones of media-communication.

this will not happen spontaneously or without resistance, therefore we must fight! if we shall carry through our goals such as social equal rights, self-determination, a new female consciousness, we must try to express them within the whole realm of life. this fight will bring about far reaching consequences and changes in the whole range of life not only for ourselves but for men, children, family, church... in short for the state.

women must make use of all media as a means of social struggle and social progress in order to free culture of male values. in the same fashion she will do this in the arts knowing that men for thousands of years were able to express herein their ideas of eroticism, sex, beauty

including their mythology of vigor, energy and austerity in sculpture, paintings, novels, films, drama, drawings etc., and thereby influencing our consciousness. it will be time.

#### AND IT IS THE RIGHT TIME

that women use art as a means of expression so as to influence the consciousness of all of us, let our ideas flow into the social construction of reality to create a human reality. so far the arts have been created to a large extent solely by men. they dealt with the subjects of life, with the problems of emotional life adding only their own accounts, answers and solutions. now we must make our own assertions. we must destroy all these notions of love, faith, family, motherhood, companionship, which were not created by us and thus replace them with new ones in accordance with our sensibility, with our wishes.

to change the arts that man forced upon us means to destroy the features of woman created by man. the new values that we add to the arts will bring about new values for women in the course of the civilizing process. the arts can be of importance to the women's liberation in so far as we derive significance – our significance – from it: this spark can ignite the process of our self-determination. the question, what women can give to the arts and what the arts can give to the women, can be answered as follows: the transference of the specific situation of woman to the artistic context sets up signs and signals which provide new artistic expressions and messages on one hand, and change retrospectively the situation of women on the other.

the arts can be understood as a medium of our self-definition adding new values to the arts. these values, transmitted via the cultural sign-process, will alter reality towards an accommodation of female needs.

THE FUTURE OF WOMEN WILL BE THE HISTORY OF WOMAN.

VALIE EXPORT, March 1972

# Tempo e espectador na Experiência do Cinema Expandido

Malcom Le Grice

## Introdução

As questões de narrativa e da antinarrativa têm sido um tema constante na história do cinema experimental ou de vanguarda. Evidentemente, nem todo cinema experimental se opõe à narrativa, mas, para mim, tem sido crucial a busca por novas formas e alternativas da estrutura temporal. Assim como Peter Gidal, minha postura inicial como artista de cinema foi fortemente antinarrativa. Quando eu fiz *Castle 1* (1966) –o filme com a lâmpada– estava atacando conscientemente o modo predominante do cinema narrativo. Eu via a narrativa como opressiva. A resistência à narrativa envolveu estratégias como *looping* e repetição. O cinema “expandido” abriu outras estratégias que trabalham contra as formas tradicionais da narrativa, envolvendo o público nas escolhas entre múltiplas projeções simultâneas e outros aspectos que enfatizam a fisicalidade e presença. Mas o desejo da narrativa por “identificação”, coerência causal e desfecho é tão profundo em nossa cultura, que artistas e teóricos como Jackie Hatfield tem procurado argumentar sua condição como inevitável. Ela diz: “quando vemos uma *performance* como parte de uma sessão, ou quando experienciamos o cinema expandido, no qual os corpos do *performer* ou do público estão fisicamente presentes como encarnações vivas de suas narrativas, viemos de um lugar narrativo”.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jackie Hatfield. *Expanded Cinema and its Relationship to the Avant-Garde*, MFJ 39/40, Inverno 2003, p. 56.

Se quisermos ver a questão aqui como mais do que uma disputa terminológica sobre a definição de narrativa, deveremos perguntar se existem maneiras de compreender nossa experiência que não se limitem aos processos e formas de narrativa. Podemos definir estruturas de tempo para o cinema e, em particular, para além da narrativa?

Durante cerca de quarenta anos fazendo filmes, vídeos e trabalhos digitais, eu refinei minha compreensão das diferentes opções de estrutura do tempo, e revi os processos de construção narrativa e identificação





do espectador tanto no filme convencional quanto no filme experimental. Embora me oponha à narrativa, percebi através de filmes como *Talla* (1967) e *Berlin Horse* (1970) que tudo o que eu fazia tinha uma dramaturgia. As obras tiveram um desenvolvimento simbólico no tempo, e foi importante para a experiência do espectador que os filmes “se desenrolassem” na sequência escolhida. Mas, ao contrário de Hatfield, não vejo as estruturas de dramaturgia como sinônimos de narrativa e, para desmascarar isso, quero deixar claro meu entendimento de alguns conceitos básicos.

### **Narrativa**

A narrativa representa eventos reais ou imaginários no tempo. Assim como acontece com uma pintura de paisagem, um filme narrativo parece oferecer uma experiência que representa/finge ser/cria a ilusão – de algo que está acontecendo diante de nós. Para que isso funcione, devemos entrar na ilusão, suprimir nossa consciência da presença e tratar a ilusão como uma realidade presente.

### **Narração**

A narração é o ato de apresentar a narrativa. A estrutura da narração e a sua relação com o que é representado podem ser complexas. Não há necessidade de que a ordem de narrar corresponda à ordem dos eventos representados – o final da história pode ser contado antes do início. No entanto, no final, a narrativa deve somar uma representação que pareça coerente, uma ficção aberta, ou deve oferecer uma representação do “fato”, uma ficção secreta.

### **Identificação**

Para entrar na narrativa, o espectador, leitor ou ouvinte, deve investir energia psicológica na representação. Ele deve se envolver com a história – ele deve se preocupar com o que acontece com os personagens representados. Esses personagens podem ser pessoas como ele, mas também podem ser desenhos (como o Mickey Mouse), monstros

gelatinosos ou até mesmo carros com vida<sup>2</sup>. Nós nos “identificamos” com os personagens representados como se o que acontece ficticiamente com eles também estivesse acontecendo conosco. Os mecanismos psicológicos dessa identificação e sua relação com as respostas empáticas ou antagônicas a outras pessoas na “vida real” são pouco compreendidos. Ainda menos compreendida é a identificação oculta entre espectador e narrador. O narrador fornece a sequência, o ponto de vista e a ideologia que estrutura tanto a história quanto o sistema de identificação com os personagens. O espectador se identifica com o “ponto de vista” do autor por meio de um desejo de engajamento (catártico?) e, em última instância, de reforço moral de uma estrutura ideológica. Mesmo em um filme como *The Thomas Crown Affair* (1968), em que a resolução da história parece se opor ao sucesso tradicional da aplicação da lei, outra identificação confortável sobrevive. O narrador representa a autoridade pela qual a história é formada e pela qual temos acesso a ela – nossas experiências são “autorizadas”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> N.T.: O autor está se referindo a personagens como o fusca Herbie presente em filmes produzidos pelos estúdios Disney ao longo das últimas décadas.

### <sup>3</sup> **Narração no cinema**

Para uma discussão mais aprofundada sobre isso, ver *Problematizing the Spectator Placement in Film*, Undercut n. 1, março, 1981, p.13-18. Republicado em Malcolm Le Grice. *Experimental Cinema in the Digital Age*. Londres: British Film Institute, 2001, p.172-83.

As regras convencionais da montagem de ações estão bem estabelecidas e funcionam desde que aceitemos seus objetivos ficcionais. No entanto, uma postura crítica ou de oposição abre uma série de questões concernentes à ilusão narrativa e à condição do espectador. Na montagem de ação, a associação entre um plano e o próximo é invisível, mas a consciência de sua separação, e suas diferenças de tempo e ponto de vista, destroem a ilusão de sua continuidade e comprometem a narrativa. Junto com alguns outros cineastas experimentais, notadamente Kurt Kren e Peter Gidal, eu procurei quebrar a ilusão narrativa, enfatizando a independência de cada plano. Ao tornar evidente o início e o fim de cada plano – revelando como um quadro temporal –, a continuidade narrativa foi quebrada, permitindo que outras formas de conexão fossem feitas entre as imagens. A ruptura da continuidade narrativa produz significados novos e latentes no espectador. A coerência da obra é problematizada, pertencendo, assim, ao espectador, em vez de



uma determinada ideologia oculta mantida pela narrativa<sup>4</sup>.

### Níveis de tempo no cinema

<sup>4</sup> Para uma discussão sobre isso, ver *Towards Temporal Economy*. *Screen*, vol. 20, n.3 /4, Jan. 1980, p.58-79. Republicado em Malcolm Le Grice *Experimental Cinema in the Digital Age*. Londres: British Film Institute, 2001, p. 184-209.

Uma vez que o plano é desalojado de sua posição no fluxo narrativo, outras questões fundamentais surgem no que diz respeito ao *status* da imagem cinematográfica, como realidade, verdade e documento. Embora essas questões se apliquem ao filme de tela única, múltiplas telas e *performance*, envolver o tempo e o espaço da projeção em meus trabalhos de cinema expandido me levou a distinguir diferentes formas de temporalidade e identificar três “níveis” de experiência temporal. Aqui, chamarei isso de Tempo Narrativo, Tempo de Produção e Tempo de Projeção ou de Espectador<sup>5</sup>.

### Tempo narrativo

<sup>5</sup> Ver, Malcolm Le Grice. *Real time/ space*. *Art and Artists*, Dec. 1972. Republicado em Malcolm Le Grice. *Experimental Cinema in the Digital Age*. Londres: British Film Institute, 2001.

No tempo narrativo, “parecer estar lá com a representação” é uma ilusão, um aparente desdobramento de eventos como “se estivéssemos presentes”. Existem dois aspectos principais dessa ilusão. Uma é a ilusão pictórica e espacial da fotografia (e da gravação de som), e a outra é a coerência construída dos eventos representados – sua consequência aparente uma sobre as outras. Achei útil fazer um paralelo entre a maneira como a perspectiva fixa o espectador em um único ponto de vista e a maneira como a narrativa fixa o espectador em uma única cadeia linear de eventos. Em ambos os casos, os espectadores são controlados inconscientemente, e seus atos de escolha são restringidos pela autoridade e hábito da convenção. Para a narrativa, esta é uma coerência imposta de causa e efeito. Por mais poderosa que seja em nossa cultura, nem a perspectiva e nem a narrativa são inevitáveis.

### Tempo de produção

Toda a ação de um filme narrativo está em um passado implícito com a ilusão de presença. Mesmo que o tempo representando de um filme esteja no futuro, o desdobramento presente da história é uma narrativa de como algo aconteceu, um “era uma vez...”. No entanto, mais fundamentalmente, os blocos da construção da narrativa cinematográfica foram produzidos antes da experiência de sua “exibição”, o evento

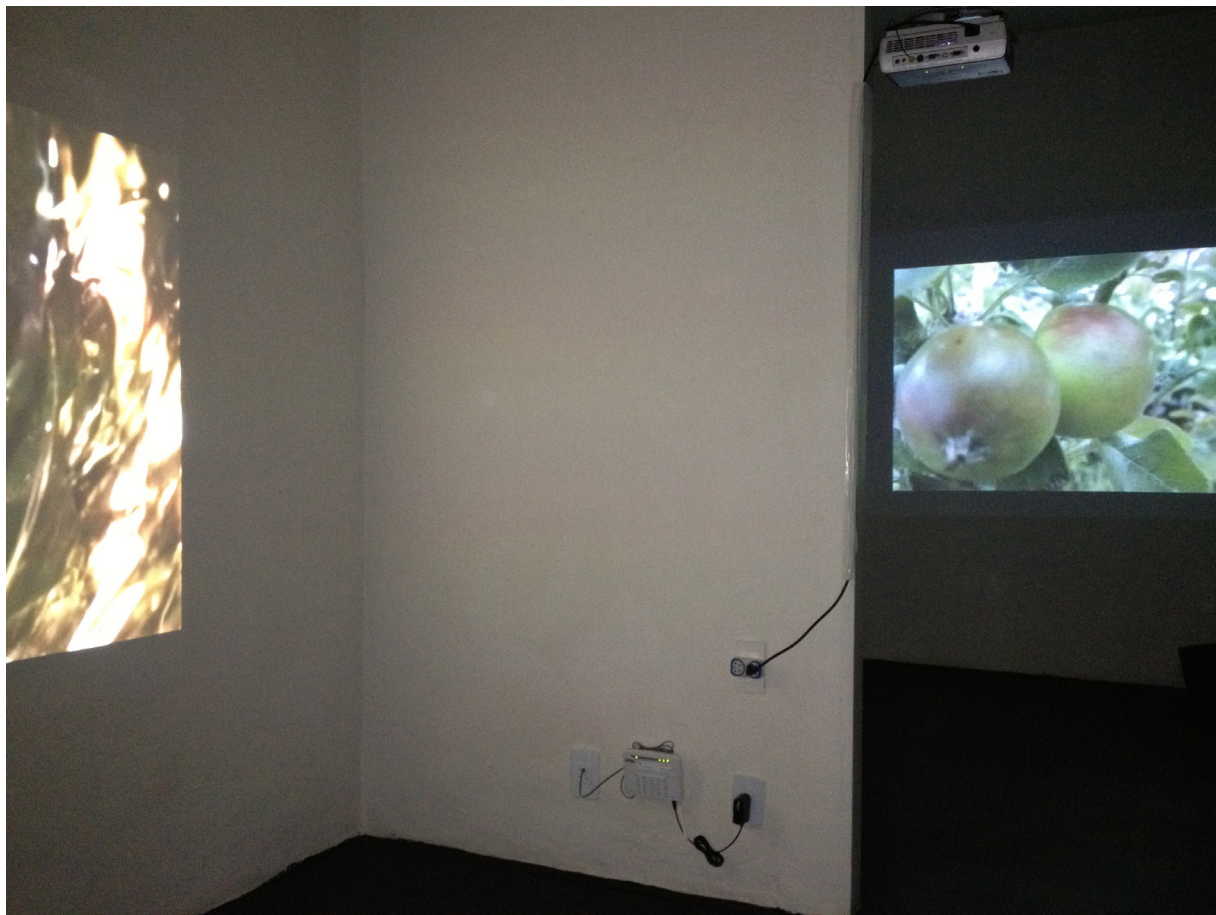
pró ou pré fílmico. Todos os componentes dos planos (cenas) foram gravados em algum tempo e outro lugar que não a aparente (narrativa) presença experimentada pelo espectador. A aparente continuidade na montagem da ação suprime as descontinuidades do tempo de produção. No entanto, esse tempo de produção é registrado na filmagem e tem uma relação direta (evidencial) com um evento que realmente ocorreu.

### **Tempo de exibição / Tempo do espectador**

No cinema narrativo, tudo o que é possível é feito para reduzir a consciência da realidade do tempo e do espaço de exibição – isso é parte integrante de toda institucionalidade do cinema. Os assentos são macios, o som é circundante, a tela preenche o campo visual, tudo é reduzido ao mínimo quanto à nossa consciência e presença. Mais particularmente, em relação ao tempo, as formas de continuidade narrativa apoiadas pela identificação do personagem são projetadas para remover a experiência da passagem do tempo real em favor de sua ilusão representada.

O cinema narrativo tradicional aposta em dar total prioridade ao tempo representado. Tanto em minha prática quanto em minha teoria, junto com vários outros artistas do cinema experimental, procurei inverter essa ordem de prioridade, tornando o tempo do espectador o principal e dando-lhe uma prioridade evidente. Fizemos isso por meio de uma série de estratégias que aumentaram (ao invés de diminuir) a consciência do espectador de sua própria presença física no espaço de projeção e no encontro temporal – a duração – da obra. Isso enfatizou a fisicalidade da superfície da tela, o espaço entre a tela e os projetores, e entre estes e o espectador. Também enfatizamos a materialidade da superfície do filme e a imagem como um traço material fotoquímico. Usamos as múltiplas projeções para iniciar uma forma de escolha visual e comparativa, neutralizando a singularidade do fluxo narrativo. Por meio da estrutura de edição e montagem, usando repetição e repetição parcial, forçamos uma consciência da diferença entre a passagem do tempo real e qualquer tempo representado, exigindo uma estruturação “consciente” através da memória.





Os espectadores foram colocados no centro desse processo, que produzem a coerência (ou incoerência) da obra. Estou ciente de que a coerência que eles aplicam pode (embora não inevitavelmente) assumir a forma de uma narrativa “pessoal”, mas pelo menos eles fazem isso com algum intercâmbio (dialético) com a construção formulada pelo cineasta. Eu vejo essas estratégias como fundamentais para grande parte do cinema expandido – em particular como isso foi entendido na Europa – e para o “materialismo estrutural”, conforme definido por Peter Gidal.

Invertendo a prioridade da experiência temporal no cinema ao tornar o tempo do espectador como prioritário, novos problemas são desbloqueados na prática. Aqui eu identifico duas grandes áreas, uma relacionada ao “Tempo de Produção” – o pré ou pró-fílmico – e a outra, a uma substituição do tempo narrativo por outros princípios de estrutura de tempo.

### **Problemáticas do pró-fílmico**

Embora isso inclua o processo de edição e montagem, minha ênfase principal aqui é o traço do pró-fílmico na imagem registrada e a veracidade de sua representação na presença exibida pela tela. O que é evidenciado na filmagem, o que é suprimido, o que é visto, o que não é visto ou quase não visto e o que é manipulado na edição ou no processamento da imagem tornam-se intencionalmente problematizados dentro do conteúdo da obra. Na prática, o ato de filmar aqui não é mais visto como subserviente a um roteiro ou história, e o *status* da imagem registrada (como registro confiável) torna-se uma questão de significado relacionada ao tempo presente do espectador. O filme *2'45"* (1973), de William Raban, é um excelente exemplo de como o ato de filmar e a experiência de transportar um tempo para o outro se tornam o conteúdo a ser problematizado pela obra. As questões de “indicialidade”, traço fotoquímico ou eletrônico, condições do meio, bem como as convenções de “linguagem” do discurso, todas se tornam um elemento ativo (a ser problematizado) na construção do trabalho e na experiência do espectador.

### **Tempo não narrativo**

Se o tempo do espectador é o principal, quais alternativas existem para a construção narrativa? Minha resistência inicial à narrativa veio da minha sensação de sua opressividade. Passei a não gostar, ficar ressentido e então resistir à maneira como fui seduzido por uma subjetividade que comprometia o valor de minha própria experiência de vida. Ao mesmo tempo, outras formas de arte contemporânea, em particular o *jazz* e algum teatro moderno, ofereceram-me uma experiência que não foi opressora e que estruturou o tempo de uma forma que não foi resolvida pela narrativa. Como um artista de cinema em formação no final da década de 1960, também tomei conhecimento da história até então pouco conhecida dos primeiros filmes de vanguarda – Fernand Léger, Man Ray, etc. – e de outros filmes experimentais contemporâneos da Europa e dos Estados Unidos. A partir de minhas próprias experiências com a forma cinematográfica e do trabalho de outros artistas, agora eu posso identificar alguns tipos de estrutura de tempo que não são narrativos ou que vão além da convenção narrativa. Eu os agrupei vagamente em quatro abordagens básicas, mas muitos exemplos atuais compartilham tais características.

Os grupos são:

- Abstração não-representacional
- Estrutural ou materialista estrutural
- Pós-narrativa simbólica
- Cinema expandido

### **Abstração não-representacional**

O principal ponto de referência da estrutura de tempo nessa abordagem está próximo à forma musical, e muitas de suas questões e conceitos são comuns à música. Em princípio, essa orientação baseia-se na afirmação de que é possível utilizar elementos como cor, luminosidade, linha ou forma e modulá-los por meio de interação simultânea (equivalente à harmonia), sequência gradativa (equivalente à melodia), periodicidade (equivalente ao ritmo musical), repetição e repetição parcial (equivalente à composição). Nesse tipo de obra, a estrutura sequencial relaciona-se a uma forma de dramaturgia musical baseada, por exemplo, em mudanças

de ritmo, crescendo ou *ritardando*. Os primeiros filmes de Walter Ruttmann ou Oskar Fischinger baseiam-se na estrutura de música clássica, e um filme como *The Flicker* (1966), de Tony Conrad, explora um paralelo com conceitos musicais modernos.

### **Estrutural ou materialista estrutural**

Existem várias interpretações do filme estrutural (o materialismo estrutural é mais estritamente definido por Peter Gidal, em várias publicações), mas definirei duas características principais. A primeira, resistindo à narrativa e reduzindo a interpretação simbólica, explorou uma série de “estratégias” para estruturar a sequência do cinema. Isso incluía sistemas matemáticos e várias formas de repetição, *looping* e *looping* parcial, e muitas vezes fazia referência direta à construção material dos dispositivos de cinema: a câmera, o projetor, a fotoquímica. A segunda cada vez mais desviava a atenção da construção sequencial da obra para a percepção e concepção sequencial do espectador. Nesse aspecto, o ato de estruturação do espectador tornou-se central para a forma e conteúdo. Isso incluía questões específicas de percepção sequencial – os efeitos nos olhos e ouvidos – como nos filmes de flicagem de cores de Paul Sharits e as formas mais complexas de relação entre percepção e concepção temporal encontradas, por exemplo, nos filmes de Peter Gidal.

### **Pós-narrativa simbólica**

Uma discussão detalhada sobre o simbólico e suas implicações no cinema estão além do meu escopo aqui, mas as formas simbólicas de representação não são sinônimas de narrativa. Antes da psicanálise, era amplamente assumido que um símbolo tinha uma área definida de conotação. No entanto, após a psicanálise, um símbolo foi entendido como tendo uma ampla gama de latência tanto em sua emergência (expressão) quanto em sua interpretação. Em ambos os aspectos, essa latência foi fundamental para o Surrealismo. No cinema surrealista, as unidades simbólicas (planos ou grupos de planos), ficaram separadas da representação narrativa em favor de uma forma atemporal de conexão. Isso é inicialmente evidente nos filmes de Luís Buñuel e Salvador Dalí – *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) e *A Idade*

do Ouro (*L'âge d'or*, 1930). Aqui, a sequência de planos não representa uma história em desenvolvimento, embora aspectos de continuidade narrativa existam nos detalhes. *Tramas do Entardecer* (*Meshes of the Afternoon*, 1943), de Maya Deren, não é uma obra surrealista, mas leva adiante a forma não narrativa do surrealismo, introduzindo uma “repetição espiral” comparativa na construção de sequências. Deren entendeu essa forma e sua distinção da narrativa; isso é evidente no famoso<sup>6</sup> simpósio *Poesia e Filme*, ocorrido no Cinema 16, em 1958, em que ela desenvolve um conceito de estruturas de tempos “verticais” em vez de “horizontais”<sup>7</sup>.

N.T.: Em 28 de outubro de 1953, o Cinema 16, em Nova York, realizou duas sessões do simpósio *Poesia e Filme* (*Poetry and Film*), com colaborações de Maya Deren, Parker Tyler, Dylan Thomas, Arthur Miller, Willard Maas, entre outros.

A fim de compreender a implicação dessa forma, eu propus o conceito de uma matriz não linear de unidades de cinema (planos), em que a estrutura sequencial apenas define uma das várias passagens possíveis através da matriz<sup>8</sup>. Este conceito de matriz pode ser aplicado igualmente a uma temática ao invés de uma construção simbólica, em *Um Homem com Uma Câmera*

(1929), de Dziga Vertov, ou *Berlim: Sinfonia da Metrôpole* (1927), de Walter Ruttmann. Em cada caso, as sequências sugerem uma série de passagens paralelas por meio de continuidades simultâneas. No contexto do debate sobre narrativa e cinema expandido, é essencial traçar distinções entre as estruturas temporais que se abrem pelo conceito de matriz (ou banco de dados) e aquelas produzidas pela causalidade linear implícita da forma narrativa. (Observe que o debate recente de Lev Manovich e outros, usando o conceito de banco de dados, também reconhece uma distinção entre as unidades componentes e sua inserção no fluxo narrativo). No centro dessas distinções estão novamente a condição e o papel do espectador. Mesmo que as várias passagens “desenhadas” por meio da matriz não sejam diretamente interativas (como em um sistema interativo de computador), quando a matriz de possibilidades é “representada” por uma projeção de múltiplas telas, o espectador deve fazer conexões através de escolhas dentro do visual e do espaço físico. Novamente, embora os elementos da matriz (imagens, sons, sequências) possam ter qualidades associativas e simbólicas, sua conexão não precisa estar de acordo com qualquer resolução de narrativa consequencial. As conexões feitas permanecem especulativas,

<sup>7</sup> Para mais detalhes, ver *Film Culture*, n.29, Verão, 1963.

<sup>8</sup> Para mais detalhes, ver The Chronos Project, *Media Scope* (Zagreb), n. 3, 1 de junho; *Vertigo*, n. 5, 1996; LE GRICE, Malcolm. *Experimental Cinema in the Digital Age*. Londres: British Film Institute, 2001.





provisórias e latentes – a forma espacial e temporal da minha obra em três telas, *Even a Cyclops Pays the Ferryman* (1998), incorpora e induz essa latência de experiência e interpretação. Embora o espectador possa formar alguma narrativa pessoal a partir do encontro, a narrativa torna-se um subconjunto dentro das estruturas temporais em vez do método exclusivo (quase natural) de estruturar a experiência com ou sem representação. A resistência à interpretação narrativa é uma resistência à enculturação. Tanto o filme materialista estrutural quanto o cinema expandido desalojam a dramaturgia, a conexão simbólica e a interpretação, a partir da interpretação cultural autorizada, tudo é problematizado na presença e no encontro do espectador – tempo do espectador.

### **Conceitos do tempo do espectador**

Do meu trabalho prático, delineei uma série de questões e conceitos que derivam da noção geral de tempo do espectador. Isso começa com uma compreensão de como a percepção funciona para o cinema (filme, vídeo ou digital) em um nível básico, como o tempo é experienciado como padrão e então conceitualizado.

### **Tempo de percepção**

A percepção cinematográfica básica parece depender de limites de discriminação - as taxas nas quais as unidades cinematográficas podem ser percebidas como separadas – fora de sua experiência como fluxo. Entendo que isso pertence às respostas autônomas do mecanismo sensorial do olho e do ouvido. O olho parece incapaz de separar estímulos individuais mais rápido do que cerca de 16 quadros ou imagens por segundo (fps). Nesse ponto, o estímulo presente “se combina” com o estímulo anterior, que pode ser percebido como movimento – a base fundamental do movimento aparente está no cerne do cinema. No entanto, essa “combinação” entre momentos de mudança rápida também pode ser aplicada a recursos da imagem que não sejam de movimento, como, por exemplo, cor, tridimensionalidade ou efeitos de sobreposição. Esse processo autônomo de “combinação” está fora de nosso controle – é uma função dos neurônios e a taxa na qual eles recebem e se recuperam de um estímulo. Um processo semelhante se



aplica ao som, em que as frequências abaixo de aproximadamente 40 ciclos por segundo (cps) se tornam batidas – e acima disso, a cerca de 20.000 ciclos por segundo, são percebidas como tom. Acima de 40, as ondas ou ciclos separadas estão além de nosso discernimento e “combinam” para serem ouvidas como notas.

### **Padrão de tempo**

Em um estágio de percepção além do autônomo, tentei aplicar o conceito de *gestalt* ao padrão de tempo – uma *gestalt* de tempo. Aqui, blocos de unidades de percepção autônoma se combinam em repetições reconhecíveis. Se sua proximidade no tempo não for muito grande, elas podem ser experienciadas como padrões no que normalmente entendemos como ritmos. O sistema nervoso parece capaz de sobrepor uma configuração perceptual corrente a uma configuração anterior recente, a ser experienciada diretamente como um padrão (uma *gestalt*). Nossa habilidade de reconhecer a diferença entre um ritmo e outro é a evidência de que temos uma forma de reconhecimento de padrões tanto para fenômenos temporais quanto para pictóricos. Embora os mecanismos dos olhos e ouvidos sejam diferentes, os tempos de resposta neuronal são provavelmente de um tipo similar (veja alguns filmes de Takahiko Iimura e o meu filme *Spot the Microdot*, de 1969). Um conceito semelhante de *gestalt* possivelmente poderia ser aplicado ao nosso reconhecimento da melodia e do ritmo e às relações harmônicas de som e cor. No entanto, se o tempo entre as unidades perceptivas individuais se torna muito grande (além da decadência do estímulo neuronal?), a experiência desse padrão rítmico se quebra.

### **Tempo conceitual**

Quando a distância temporal entre a experiência rítmica é muito grande, outros processos assumem o controle. Ambas as memórias – de curto e longo prazo – nos permitem sobrepor (ou comparar) o presente à experiência anterior. Conexões e continuidades são formadas por meio dessa comparação/sobreposição – um processo bem compreendido na experiência da composição musical. Estes podem ser mais ou menos conscientes da, como acontece com as convenções da narrativa, serem ajustados a um formato cultural existente. No cinema, esse processo não



envolve apenas a memória, mas também um ato de predição, uma preparação para o que pode ocorrer a seguir em uma interação de expectativa e confirmação – uma apreensão básica. No cinema narrativo, isso é explorado nos processos de suspense, mas o processo é uma característica mais fundamental de nosso mecanismo de coordenação temporal fora do cinema, bem como dentro dele. No cinema estrutural ou cinema materialista estrutural, esse próprio processo passa a ser problematizado. No filme *TV* (1967), de Kurt Kren, por exemplo, alguma lembrança intencional de repetições anteriores leva a uma compreensão provisória da “estrutura” e previsão do possível desenvolvimento dentro da obra – um discurso cinematográfico visual – um diálogo interno do espectador “falado” ou não. Esse processo também é evidente na estrutura do “jogo de quebra-cabeça” do filme *Zorns Lemma* (1970), de Hollis Frampton.

### **Tempo no cinema expandido**

O termo *cinema expandido* abrange um campo amplo. Para a presente discussão, não considerarei a maneira como os fatores de tempo podem ser aplicados à expansão da tecnologia cinematográfica, por exemplo: ficções na internet (domínios de multiusuário), jogos de computador ou telepresença. Limitarei minha discussão a explorações de projeções de cinema expandido, principalmente que ocorreram no Reino Unido e na Europa. Aqui, agora, vejo as questões cruciais relacionadas à presença ou ao encontro centralizado no espectador. Os aspectos espaciais disso são relativamente bem compreendidos. Ao estender a projeção cinematográfica por meio de formas de múltiplas telas, o espectador deve fazer escolhas de atenção entre uma parte da exibição e a outra. Reconfigurar o espaço do cinema simultaneamente quebra a singularidade da experiência – mas, mais particularmente, quebra qualquer pressuposto de que existe uma interpretação singular (autorizada) baseada na combinação da experiência do espectador com a intenção artística. O significado se torna latente e não fixo. Enfatizar a configuração espacial de uma obra significa que o espectador é alertado para ocupar o espaço da exibição, e muitas vezes o espectador é móvel no espaço, como em *Light Music* (1975), de Lis Rhodes.





O aspecto temporal do cinema expandido foi menos discutido. A incorporação da *performance* corporal, como em *Ping Pong* (1968), de VALIE EXPORT, meu próprio *After Leonardo* (1973), ou *Aperture Sweep* (1973), de Gill Eatherley, adiciona uma camada adicional de incerteza, enfatizando os aspectos únicos do encontro. Em todos esses casos, esse encontro é espacial e temporal. O espectador (presença) se encontra envolvido no desdobramento (encontro) e passa a fazer parte do desenvolvimento da obra em um momento único. Em meu *Horror Film I* (1971), a duração do trabalho está diretamente relacionada ao tempo que leva para se mover entre a tela e os projetores durante a *performance*. Em *Take Measure* (1973), de William Raban, a distância entre a tela e o projetor é “medida” pelo rolo do filme que passa pelo público à medida que é projetado, enquanto em *Line Describing a Cone* (1973), de Anthony McCall, o tempo é demonstrado como uma dimensão quase escultural. No cinema expandido que enfatiza as condições espaciais de exibição, a presença do espectador como parte desse espaço e da *performance* torna-se evidente, e a presença do espectador no espaço é também uma presença do espectador no tempo. Crucial para a compreensão do tempo no cinema expandido é a noção de “duração”, um termo que implica uma consciência subjetiva da passagem do tempo, uma continuidade da atenção que “pertence” ao espectador – a experiência da passagem do tempo em uma condição real, não presença ilusória.

Os processos de consciência temporal do espectador no cinema expandido são complexos. Não se trata apenas de uma consciência da passagem do tempo no que se apresenta dentro da obra ou *performance*; para o espectador, também envolve a estruturação do “significado” entre o tempo e o espaço a partir das camadas de sua percepção, memória, predição e concepção. Como o espectador é visto como independente, há também uma interação entre a própria “motivação dos espectadores” – seu “investimento” de tempo dando atenção à obra – e a experiência temporal oferecida pela obra. Isso pode envolver uma interação de desejo, mas também de conflito entre a duração de uma obra e o desejo do espectador de estruturar e ocupar o tempo. Nesse processo, seja qual for a estrutura temporal de uma obra, o espectador pode lançar mão de uma série de estratégias para “compreender” e “integrar” a

experiência. Ela pode se basear em uma variedade de discursos, incluindo música, artes visuais, jogos e cinema simbólico ou narrativo. Mas aqui, além do poder do hábito cultural, a narrativa não tem prioridade sobre outras formas de interpretação. Ao misturar as mídias, o cinema expandido também mistura discursos e, conseqüentemente, abre o leque de possíveis formas de interpretação. No cinema expandido, a temporalidade do cinema não é restringida pelos hábitos da narrativa. Ao se basear em uma história de experimentos não narrativos, antinarrativos, simbólicos e abstratos, a narrativa se torna não mais do que uma opção dentro de uma gama de concepções temporais.

# Presentes Migrações Fluxes

Ana Lira

O Recife viveu um de seus momentos mais intensos culturalmente na primeira década dos anos 2000, quando a cidade *parecia* ter conseguido afinar os interesses de diversas agentes culturais, respeitando uma amplitude de expressões e descentralizando ações, de forma que suas variadas periferias foram integradas no mapa de participações culturais da cidade.

O termo *parecer* aqui é colocado em ênfase porque considero importante não tratar as nossas sensações como absolutas nem as noções de benfeitorias coletivas como universais. De qualquer forma, foi essa a sensação que pairou na cidade durante a primeira década do século XXI. Nós acreditávamos que podíamos encontrar, nas experiências que vivemos, um fio condutor para a sedimentação dos vários caminhos da produção cultural da Região Metropolitana do Recife.

E, por sedimentação, queremos dizer a efetivação de uma política pública. Um plano de fortalecimento cuidadoso que remunerasse bem estes agentes culturais, fortalecesse seus espaços em todas as regiões da cidade, respeitasse os diversos modos de fazer cultural e artístico, olhasse para as potencialidades que a cidade reverbera, há centenas de anos, nessas áreas.

Uma gestão pública que compreendesse esse cuidado como um investimento sério, e não como um gasto desnecessário – uma vez que a rede de sustentação da produção cultural é imensa. Ela remunera de costureira a segurança, de artista a eletricitista, da curadoria ao setor gráfico, da produção ao assistente de serviços gerais. E aqui, mais uma vez, faço uma ressalva de que estou usando a expressão gestão pública



Cozinha, Mac-Olinda, Novembro 2012



porque não existe gestão privada de cultura, no Brasil, sem apoio público ou isenção fiscal, o que torna o financiamento, no máximo, misto, quando ele não é totalmente público.

Esse desejo que foi plantado na primeira década do anos 2000 estava ainda reverberando esperança na entrada da segunda década, em 2011, quando o espaço Bcúbico foi inaugurado como iniciativa autofinanciada no Recife Antigo. Falo aqui em esperança porque houve um freio nos investimentos entre 2009 e 2010, o que deixou a cidade em alerta, mas ainda com algum espaço para negociação e reflexão. Até que o rumo perdeu-se de vez de 2012 em diante... e sobrou praticamente para comunidades, agremiações, grupos, espaços e coletivos autofinanciados o papel de assegurar a continuidade das movimentações culturais no Recife.

O Bcúbico entra em cena no momento em que, além de os setores culturais estarem em revisão e debate de novos meios de continuar pulsando na cidade, havia uma consolidação dos setores tecnológicos e uma discussão intensa sobre a gestão territorial da Região Metropolitana do Recife. Os exercícios de descentralização fizeram com que as cidades, finalmente, debatessem quem ocupa e como ocupa os territórios do espaço urbano.

A discussão foi articulada, entre outros agentes, pelos circuitos de artes e do audiovisual. O Bcúbico integrou a larga cadeia do mapa cultural das artes no Recife, mas, com uma especificidade de pensar nas relações entre arte, crítica, experimentação e tecnologia, passou a receber encontros, exposições e projetos que fomentavam uma perspectiva diferente de atuação. Debates fundamentais, como o de revisão da trajetória do Re:combo, um dos principais coletivos de experimentação intermídia do Brasil (ainda que majoritariamente masculino), que durou entre 2001 e 2008, ocorreram no espaço.

A curadoria também exercia a preocupação de conectar uma produção local com outros artistas que desenvolviam uma crítica contextual sobre

o papel das tecnomídias na elaboração das paisagens sensoriais das pessoas, bem como suas influências nas dinâmicas que afetam o cotidiano. Exposições de diversos artistas cujas produções cruzavam linguagens digitais híbridas, mídias digitais expandidas, ciberarte, tecnologias imersivas, música eletrônica e afins estiveram presentes entre as ações desenvolvidas no espaço.

É claro que estar no Recife Antigo, especialmente em uma fase de consolidação do parque tecnológico do Porto Digital, fez uma diferença enorme, porque esses conteúdos cruzavam aquelas ruas mais facilmente do que em outras épocas. Além disso, havia [e há] artistas diretamente envolvidos na construção de debates e intercâmbios que usavam o espaço como um dos focos de reverberação desses conteúdos.

Contudo, apesar de um interesse cada vez mais amplo pelas culturas relacionadas com mídias híbridas, artes digitais, *game art*, intervenções urbanas e afins, como citado anteriormente, o público que frequentava o Bcúbico ainda era um nicho muito específico na Região Metropolitana do Recife. O que poderia ser um grande centro de vivência artística, atrelado a um espaço de reflexão crítica efervescente com a participação de todo um corpo de jovens e artistas periféricos, que atua nessas áreas, acabou não conseguindo expandir suas ações para além de uma classe artística consolidada por boas graduações e suas redes.

Isso se deve, em parte, ao fato das gestões culturais da RMR<sup>1</sup> não se interessarem pelas contribuições das periferias na produção de conhecimento como um todo, exceto quando elas viram mão de obra barata para os empreendimentos de todos os setores. Então, projetos, espaços e iniciativas que tentam agregar diálogos múltiplos acabavam não sendo incentivados. Isso criava uma fissura entre dinâmicas que poderiam se retroalimentar e, a longo prazo, minguavam os dois lados dessa rede.

<sup>1</sup> Sigla que significa Região Metropolitana do Recife, também referida como Grande Recife.

O que eu quero dizer com isso? Havia no Recife, na primeira fase de funcionamento do Bcúbico, uma movimentação em torno da formação



de uma juventude em caminhos que navegavam entre arte e tecnologia, bem como diversos artistas, em vários setores periféricos da cidade, produzindo laboratórios, articulações e dinâmicas para pensar essas sensibilidades. Havia, também, esse corpo de artistas, educadores, pesquisadores, curadores, estudantes e afins que circulava pelo Bcúbico. A potência disso junto era grande, mas ela nunca foi efetivamente cultivada.

Recordo que, um pouco depois do primeiro momento de transformação do Bcúbico (de que falarei melhor logo mais) eu fiz a primeira entrevista de biarritzzz (biahits), e ela reclamava da solidão com que desenvolvia seus trabalhos de *webarte*, em uma cidade que mal falava essa palavra longe dos nichos muito específicos e cujas curadorias desconheciam o que isso significava. A invisibilidade dela e desses demais agentes é bastante sintomática da ausência de leitura de uma cidade sobre suas potências.

Essa leitura contribuiu muito para o primeiro arrefecimento do Bcúbico enquanto espaço físico de aclimatação de arte contemporânea com entrelaçamentos no universo digital. As mudanças nas políticas públicas não ajudaram a fortalecer nenhuma iniciativa como a que o espaço propunha. Primeiro porque não financiava suas ações, segundo porque não desejava entender essas discussões como importantes para essa cena na cidade. A transformação de perfil de ocupação da Rua do Bom Jesus, junto com os equívocos de entendimento das gestões do que significam investimento e gasto, saiu varrendo da área iniciativas com perfis de fortalecimento de práticas sensíveis críticas. Foram fechados o Bcúbico, a Oi Kabum!, todos eles... independentemente de receberem financiamento público ou não.

Agora, vários anos depois desses acontecidos todos, eu tenho a impressão de que o Bcúbico descobriu a sua potência nesse hiato. Mesmo sem espaço físico, articulou suas ações de forma itinerante. A energia Bcúbico poderia existir ainda que seus lugares fossem diversos. Ocupou outros centros culturais, museus e fundações. Esteve presente onde foi



Vazão - debate e lançamento da revista *Nós Contemporâneos/VAZÃO* n° 71, Maio 2012



possível, até que, em um exercício de redesenho de fluxo, estabeleceu uma nova sede no bairro de Santo Antônio.

O lugar era o que chamamos de centrão-de-verdade. A área de comércio popular mais movimentada da cidade, daquelas que os fins de expediente dão lugar aos sons dos botecos nas avenidas do entorno e das noites movimentadas pelos trabalhadores que buscam um lugar para divertir o corpo depois do trabalho. Nenhum *glamour* do circuito da arte contemporânea, mas a cidade viva batendo à porta. Uma cidade que desenvolve outras existências.

Foi nesse novo espaço que me deparei com um dos momentos mais interessantes vividos na trajetória do Bcúbico. Uma sala escura, o filme e um espanto. Eu guardo comigo até hoje a sensação da minha testa franzida diante de uma crítica bem conduzida aos modos com que o Estado francês se comportava com a população das periferias de Paris (uma importante parte negrodescendente). O filme era de Yann Beauvais, um dos criadores do espaço junto com Edson Barrus, e fazia parte de uma retrospectiva de sua produção crítica.

O seu diálogo me aproximou porque entrei em contato, naquele momento, com a sua disponibilidade de olhar para as feridas produzidas em seu próprio país e refletir como elas também informavam sobre os seus desejos de elaborar outras conexões possíveis com os contextos nos quais convivia. E, desse modo, fazia muito sentido o Bcúbico ter-se mudado para o edifício do bairro de Santo Antônio.

Sair do Recife Antigo, que era a “menina dos olhos das gestões”, para o outro lado da ponte, que vivenciava o oposto, parece-me hoje tanto o aprofundamento da revisão dos impactos da colonialidade nos setores periféricos quanto a possibilidade de fortalecer, ainda que de forma inconsciente, o encontro do corpo de artistas que frequentavam o Bcúbico com outros tipos de sensibilidades e linguagens híbridas manifestadas naquela região. Elas não estavam conectadas com as aparentes benesses do Porto Digital, mas tinham o organismo vivo do



Workshop Meta-instrumento Audio-Visual para Live Performance, Giuliano Obici. Maio 2014

camelódromo tecnológico fluindo bem na porta.

Os encontros, as formações, os debates que continuavam acontecendo ajudaram a ampliar o contato desse público, mesmo que ainda nicho, com outras dinâmicas da região – e, mais tarde, isso mostrou formas que apenas a sedimentação de contextos pode trazer. Esses artistas passaram a desenvolver, em seus próprios trabalhos, conexões que vieram dos encontros promovidos no Bcúbico ou aprofundaram essas conexões em debates no espaço. Podemos citar, entre esses artistas, Aslan Cabral, Bruna Ferrer, Thelmo Cristovam, entre outros.

Além disso, a existência do espaço no bairro de Santo Antônio abriu um diálogo direto com as ações que já estavam em desenvolvimento no Edifício Pernambuco, que até o início da pandemia funcionou como um dos grandes centros de desenvolvimento das artes independentes do Recife (digo um porque não podemos esquecer as iniciativas incríveis em outros bairros recifenses, especialmente periféricos).

O diálogo entre os dois espaços fez com que debates sobre a reocupação do Centro do Recife, como lugar de fortalecimento de práticas criativas diversas, a partir de experiências como as do Pátio de São Pedro, entre 2001 e 2008, voltassem a acontecer. Contudo, a intenção das gestões públicas continua sendo o fortalecimento de um turismo de divertimento, em que a cultura é somente atração, e não campo de produção de conhecimento e sensibilidades.

Desse modo, iniciativas como as do Bcúbico, embora interessantes, ainda dependem de intercâmbios e financiamentos internacionais para continuar acontecendo, em uma cidade que pode muito mais do que pratica. Por saber disso, seus organizadores continuam articulando, conhecendo e vivenciando conexões com artistas da cidade, ainda que impossibilitados de produzir experiências ao vivo.

Eu estou usando a expressão “e continuam articulando” porque entendo que o Bcúbico não se encerrou com a pausa ocorrida nas ações do espaço físico. Ele sobreviveu às migrações entre os edifícios da rua do

Bom Jesus e da Rua Marquês do Herval e a períodos de ações realizadas em locais diversos e existe até hoje enquanto espaço expandido. A sua materialidade é mais um estado em manifestação do que uma conformação à materialização de uma sede.

Essa produção que estamos aqui desenvolvendo é para o Bcúbico, ainda que não saibamos se algum local será fisicamente habitado por atividades presenciais uma vez mais, desde seu último evento. Sabemos que a energia está presente, contudo, e desejosa de conectar-se com quem faz a cidade produzir pulsações de vida, em um mundo estrategicamente orientado para promover mortes com o intuito de reduzir a população e, conseqüentemente, os gastos dos governos com nossa existência.

Penso, inclusive, em um exercício livre de imaginação, que, se o Bcúbico voltasse hoje, o perfil de público que frequentaria o espaço seria bastante diferente e bem mais próximo dos intercâmbios que mencionei anteriormente com artistas periféricos. Digo isso não só pelo diálogo que Edson e Yann têm aberto com artistas de diversas outras configurações étnicas, contextuais e econômicas, a exemplo de Ariana Nuala, Igor Peres, Abiniel Nascimento, Lia Letícia, entre outros, mas também pelo transbordamento que se fez mesmo com as ausências de políticas públicas. Potências encontram seus caminhos quando se realizam, e o Recife continua pulsando, apesar de...

Ana Lira para o Bcúbico – 2020/2021

## de b3

yann beauvais

O que significou criar um espaço decididamente voltado para imagens em movimento no Recife, no início de 2011? No Recife, existia um polo de atividade ligado às práticas digitais, seja em *games*, seja da pós-produção de filmes, que respondia a uma intensa produção cinematográfica do tipo clássico ou próxima às artes plásticas trabalhando em várias formas de imagens em movimento, sem mencionar a criatividade da cultura musical local. Esses fatores nos levaram a eleger a capital pernambucana como um território no qual poderíamos, por meio de B<sup>3</sup>, trazer um diferencial, ao mesmo tempo em que nos alimentávamos com as especificidades locais.

Trouxemos uma cultura, referências e práticas distintas, que pudessem atender públicos que até então não tinham a possibilidade de se confrontar com um determinado tipo de arte em movimento. Não que artistas e cineastas não tivessem abordado questões semelhantes sobre a expansão da imagem em movimento, seja em suas hibridizações tecnológicas, seja na espacialização das imagens, mas, se o fizeram, foi sem terem tido acesso a obras marcantes dessa história do cinema expandido que abriu muitas pontes para as novas mídias. O surgimento das novas tecnologias, e principalmente, a integração do uso da Internet tendo modificado nossa relação com a acessibilidade e a circulação de ferramentas, bem como de trabalhos, achamos sensato nos posicionarmos no cruzamento de diferentes práticas, a fim de fazer de B<sup>3</sup> um espaço de demonstração e também de pesquisa, consulta, questionamento e encontro tanto de linguagens como de pessoas. Constituir um lugar de troca no espaço para que as questões de exibição possam, por exemplo, se estender em novas propostas de novos artistas, ou mesmo provocar encontros de culturas (cinematográficas, digitais, musicais, artísticas), desencadear ou induzir propostas (encontros, diálogos, projetos, ensino-aprendizagem...).





Nem tudo o que aconteceu foi programado; foi o resultado de uma complexa interação entre o projeto inicial e suas condições de realização no espaço cultural e econômico de Pernambuco no início dos anos 2010. B<sup>3</sup> é ao mesmo tempo um projeto de dois artistas e uma cidade, um estado do Brasil em que tal evento poderia ocorrer. De fato, se estivéssemos no Rio de Janeiro ou em São Paulo, teríamos sido confrontados com uma infraestrutura cultural bem respaldada pelo mercado de arte do qual muitas vezes é difícil fazer parte sem uma rede que facilite uma imersão no espaço cultural demarcado. Além disso, a proposta que fizemos teriam sofrido uma desqualificação econômica na medida em que era uma proposta artística de dois artistas que até então haviam trabalhado de acordo com uma multiplicidade de atribuições, tornando suas atividades curatoriais propostas inseparáveis de suas práticas artísticas.

Como diz Lev Manovich, “a informatização da cultura não só leva ao surgimento de novas culturas, como os videogames e os mundos virtuais, mas também modifica as formas existentes, como o cinema e a fotografia”<sup>1</sup>. Com base nisso devemos também transformar as formas de pensar e realizar a cultura através e com estas ferramentas em constante mudança, para não falar de fluxo constante.

Sem um programa definitivo, mas com algumas ideias do que era possível, o projeto B<sup>3</sup> foi organizado de acordo com as interações e ressonâncias que as primeiras propostas articulando a relação entre música e imagens em movimento provocaram, mas também, através da disponibilização de obras digitais da coleção multimídia do Espace Gantner<sup>2</sup>, permitiu ecoar o trabalho e a pesquisa produzidos em Recife no campo da música no que diz respeito às noções de *copyright*, apropriação e reciclagem, e dos quais eu não tinha conhecimento até então.

Uma convergência de perguntas e respostas a respeito da *fair use* na utilização de fontes audiovisuais nos foi revelada quando descobrimos o trabalho iniciado aqui através do Re:combo, ecoando as lutas de cineastas e videastas no que diz respeito ao *found footage*, mas, sobretudo, ao ativismo dos cientistas da computação em relação à licença gratuita como uma alternativa à formatação das indústrias culturais que

<sup>1</sup>  
*Le langage des nouveaux médias.*  
Lev Manovich, Les presses du réel,  
página 66, Dijon, 2010.

<sup>2</sup>  
O Espace Gantner é um centro cultural localizado perto de Belfort especializado na cultura numérica. Espaço de exposição para trabalhos de novas mídias, *performance*, com uma midiateca e biblioteca abertas ao público. O espaço multimídia Gantner tem uma coleção de arte de novas mídias.

desclassificam de certa forma as obras, denunciando-as como ilegais sob o pretexto de que citam, usam, indexam e manipulam objetos audiovisuais dos quais detêm os direitos legais na ausência de direitos autorais. A especificidade do campo musical favorecido por Re:combo nos remete à luta iniciada por Negativland<sup>3</sup> com relação à promoção do *fair use* no campo musical: “Se a criatividade é um campo, então o copyright é a cerca (John Oswald). Se o copyright é uma cerca, então o fair use é o portão (Negativland)”.

Essas questões foram totalmente reativadas através de diversos encontros ocorridos durante o primeiro ano de existência de B<sup>3</sup>, pondo em perspectiva atitudes, comportamentos e experiências que aconteceram tanto no Recife como em outras partes do mundo. B<sup>3</sup> tornou-se uma plataforma de intercâmbio dando acesso a histórias e obras. Não se tratava apenas de disponibilizar objetos, mas de possibilitar a descoberta e a construção de vínculos entre núcleos de experiências atomizados de acordo com as perspectivas e realidades econômicas locais e que não ressoavam necessariamente com outras entidades externas. A plataforma se torna o instrumento a partir do qual o intercâmbio e a disseminação do conhecimento são atualizados segundo modalidades particulares definidas de acordo com projetos e circunstâncias.

Quando se trata de descobrir uma obra plástica específica, como as *performances* e vídeos da pesquisa de VALIE EXPORT, é importante poder contextualizar as obras para além da interatividade induzida por uma determinada peça, revelando, ao mesmo tempo, a necessidade de apresentar uma obra que examine com atenção as questões relativas à representação da mulher de acordo com uma apropriação de ferramentas tecnológicas, e isto desde o final dos anos 1960, no que diz respeito à artista austríaca. O choque causado pela revelação dessa obra desencadeou muitas discussões, e seu eco foi além das paredes das salas de B<sup>3</sup>. O deslocamento geográfico apenas reforça a necessidade do público de se apropriar das questões levantadas pela artista e ecoa as lutas feministas no Brasil. É essencial poder descobrir precedentes (filiações), induzir uma sororidade através das épocas e de acordo com a relevância das práticas, a fim de ativar as propostas independentemente do momento de seu surgimento. Tais princípios

<sup>3</sup> *Fair Use The Story of The Letter U and The Numeral 2* de Negativland Sealand, San Francisco, 1995.

próximos à modularidade<sup>4</sup> presidiram o trabalho de B<sup>3</sup>. Quando VALIE EXPORT explora a mídia e, principalmente, a expansão da mídia, ela o faz em dois eixos que se combinam para propor novas interfaces. O questionamento do olhar masculino em relação à produção de eventos que apresentam o corpo feminino não é mais sofrido, mas, sim, retomado através de ações (*performance Touch Cinema*) e realizações que desafiam a supremacia dos homens no domínio tecnológico. Isso é perfeitamente ilustrado por Nathalie Magnan quando menciona as pioneiras do ciberfeminismo que simultaneamente se encarregam das lutas feministas e da limpeza das novas tecnologias, configurando híbridos que ocupam uma posição central na cultura digital.

4

A modularidade é entendida como a capacidade de reduzir a complexidade de um sistema, dividindo-o em diferentes elementos particionados do subsistema. Para Lev Manovich, o princípio de novas mídias é baseado em módulos de partes autossuficientes do projeto global. Em arte, modularidade refere-se à reconfiguração dos elementos que compõem uma obra, acréscimos ou remoções.

Esses objetos híbridos são encontrados na articulação corpo-máquina ou nos sortimentos de mídias distintas dentro de um mesmo trabalho. Nós os vemos na obra de Anthony McCall, VALIE EXPORT, Erwin Wurm ou mesmo em Malcolm Le Grice, Chen Chieh-jen, eRikm ou Matthias Müller e Christoph Girardet. Muitas são as propostas que estabelecem outras instâncias de participação, frustrando a mera contemplação em favor da interatividade; foi, por exemplo, o que VALIE EXPORT desenvolveu no final dos anos 1970 com o *Ping Pong*, ou mesmo Anthony McCall com *Line Describing a Cone*, em todas as versões. Essas interações modificam a forma como apreendemos o trabalho e podem transformá-lo em um *playground*, um campo de vivência, um espaço de pesquisa que gradualmente infunde e contamina a forma como pensamos o trabalho em arte. Essas mudanças têm repercussões sobre os lugares de recepção e exibição, na medida em que a experiência não tem mais uma dimensão estética única, mas se combina com outras formas de compartilhamento, então esses lugares devem ser pensados e ativados de forma diferente. Se a participação e a interação são necessárias para validar o trabalho proposto, então as questões relativas à responsabilidade se deslocam para os usuários, mas também para os programadores no caso de trabalhos digitais. Essas questões, como Malcolm Le Grice já assinalou em relação às obras interativas e permutativas, “parecem propor uma continuidade com um dos principais padrões do cinema expandido tal como ele foi entendido no contexto



européu - a tentativa de oferecer ao espectador um quadro que lhe permita participar mais diretamente na construção simbólica da obra”<sup>5</sup>.

A experiência de B<sup>3</sup> ancora-se em torno dessas questões, revisitando-as segundo uma dinâmica própria que se deve à particularidade do público afetado, interessado pela proposta de B<sup>3</sup>. Artistas, pesquisadores, mas também muitos estudantes que não tiveram a oportunidade de vivenciar realmente obras dessa natureza porque, a maioria delas veio do exterior e estava sendo mostrada pela primeira vez no Nordeste ou no Brasil. Essa imersão em um território desconhecido foi também para nós porque acreditamos que, para além dos usos e das práticas cinematográficas e videográficas implantadas no Recife, havia espaço para mostrar outras formas de pensar sobre imagens em movimento, que se situam no ponto de encontro de práticas que são muitas vezes separadas.

Parecia possível propor alternativas, outros caminhos e outros métodos de aprendizagem que não eram necessariamente oferecidos na universidade ou em outros espaços culturais locais. Disponibilizar, compartilhar e estabelecer vínculos foi parte integrante do projeto B<sup>3</sup>, na medida em que sabíamos que poderíamos transmitir e tornar acessíveis não só as obras, mas também abrir espaços criativos distintos, sejam eles de reflexões críticas ou de instrumento de análise.

Conectar, fazer ressoar atitudes, pensamentos, obras, trocar a partir ou com essas ferramentas, esses objetos, essas obras nos pareceu a melhor maneira de compartilhar e promover conhecimentos a partir dos quais outros se constroem, elaborar novas propostas, qualquer que seja o nível ou as qualificações dos participantes. O domínio do conhecimento tanto quanto o domínio tecnológico nem sempre é necessário para se trabalhar em novos campos, embora a compreensão e o domínio das ferramentas permitam assumir o controle e não permanecer no estágio de simples usuário. Lembramos o que Siegfried Zielinski escreveu: “Os computadores foram, e ainda são, projetados para seus usuários como uma câmera obscura; trabalha-se com eles, desfruta-se dos efeitos que

5

Malcolm Le Grice, *Cartographeur dans le multi-espace: du cinéma élargi à la virtualité*, 1996 em *Le temps des Images*, Les presses du Réel, Dijon, 2015, p. 182. *Mapping in Multi-Space Expanded Cinema to Virtuality*, em *Experimental Cinema in The Digital Eye*, BFI Publishing London 2001, p. 285.

produzem e não se tem acesso ao seu modo de funcionamento<sup>6</sup>, o que ainda hoje é relevante, embora a democratização dessas mesmas ferramentas tenha aumentado, as fraturas informáticas são significativas e se inscrevem, conduzem pela acessibilidade ou não acessibilidade das relações de classe, que se sobrepõem como uma camada sobre questões raciais.

<sup>6</sup> Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media*, MIT Press, Boston, 2006, p. 259.

É nesse contexto que a dimensão pedagógica do projeto B<sup>3</sup> se afirma como essencial. Não éramos substitutos do ensino, mas oferecemos outras formas de acesso a conhecimentos que até então não estavam disponíveis ou eram pouco promovidos. O mais próximo possível do que estava sendo feito nos campos de imagem em movimento e *performance* ressoou em círculos que não tinham acesso a ele anteriormente. Portanto, não foram necessariamente os públicos privilegiados que mais se beneficiaram com o que oferecemos, mas muitos membros de minorias raciais ou de gênero. É assim que assumir o trabalho em torno das questões relativas a cada proposta dos participantes passa a ser uma atividade preponderante mediada por Edson Barrus segundo características próximas à maiêutica, promovendo a compreensão de bloqueios, nós, ou evidenciando deficiências na investigação, através de um sistema de intercâmbio particular de acordo com cada participante.

O surgimento de B3 surpreendeu o Recife, seu posicionamento era internacional e não pretendia oferecer um novo espaço expositivo para a cena local, mas trazer obras e referências com as quais as obras produzidas por essa cena poderiam se relacionar. Tratava-se de estimular o desenvolvimento de trocas e contaminações, não se pensando em uma direção. Tampouco foi um trabalho de colonização reproduzindo as hierarquias e as exclusões usuais dos sistemas de dominação cultural, mas, sim, abrindo áreas de intercâmbio e partilha, a fim de facilitar ou reunir críticos, artistas visuais e cineastas de diferentes horizontes e países, de acordo com as oportunidades e em relação aos projetos apresentados, e personalidades convidadas em sua presença física ou através de performances digitais ao vivo.

Era o desejo de compartilhar, de reunir conhecimentos e fontes através de versões digitais de filmes, sons e textos, mas também fisicamente em consulta no espaço, usando fontes de *Creative Commons*.





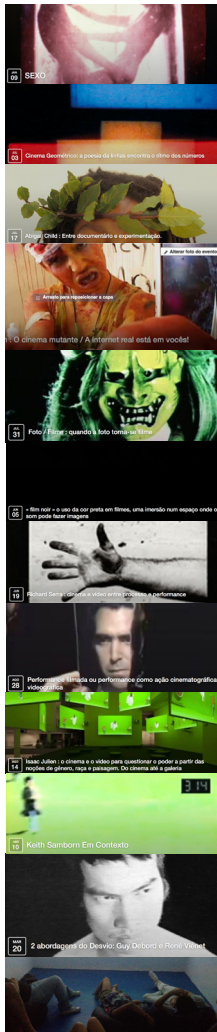
Disponibilizar e tornar acessível, através de bancos de dados, o maior número possível de recursos, cruzando referências e integrando gradualmente o que surgia dentro do espaço ou através de B<sup>3</sup>; por exemplo, a cena recifense em torno de questões digitais (Mabuse, Ricardo Ruiz...) e sua contraparte musical (por exemplo, Thelmo Cristovam) ao mesmo tempo que Nathalie Magnan, ativista feminista das novas mídias.

A importância da transmissão se manifestou através de projetos de contextualização que, diferentemente dos programas educativos, foram criados de acordo com as solicitações e, a partir dessas solicitações, foram criadas outras formas de acompanhar os trabalhos (pergunte-me se não foi assim que pensamos o Em Contexto acompanhando as exposições, ou as intervenções a partir de 2012, o segundo ano de existência do espaço) ou para realização de novos projetos: Diálogos<sup>3</sup> (2011), Vazão (2012), Cozinha, para a Semana da Consciência Negra (2012), e o Cineclubes Imagem-Pensamento (2013-14) são alguns exemplos. Durante Vazão, foi construída uma linha do tempo em torno de questões relativas ao uso da tecnologia digital no Nordeste, por meio de uma cartografia de projetos e redes. Essa pesquisa foi publicada em um número da revista *Nós Contemporâneos*<sup>7</sup>. Essa troca de conhecimentos através desses eventos repercutiu-se em projetos educacionais, em cursos criados em parceria com a Fundação Joaquim Nabuco ou sem seu apoio, mas também com o *arTTrainee*, que Edson Barrus vem desenvolvendo desde 2001<sup>8</sup>. Esses eventos geraram outros que poderiam desencadear outros. Assim, Diálogos<sup>3</sup> faz a ligação com Re:combo, que por sua vez pode referir-se ao Vazão, ao Cozinha, mas também ao Tecnoxamanismos.

O que está em jogo é a disponibilidade de espaço, pessoas e informações. Se a era reside na superabundância de informações de todos os tipos aparentemente disponíveis ao clique de um botão, nem sempre é acessível *by default*, porque muitas vezes não sabemos, na massa de dados, onde poderá estar a informação que nos interessa.

<sup>7</sup> barrusMÁIMPRESSÃOeditora

<sup>8</sup> Ver Edson Barrus, *arTTrainee: Cartografia de Agenciamentos Esquizoanalíticos no Ensino Aprendizagem em Arte*, São Paulo, texto de cinema, 2017.



Como bem sabemos, o controle e a regulação do fluxo de circulação, tanto de informações como de corpos, tornaram-se uma questão essencial da contemporaneidade<sup>9</sup>. Quer pensemos em restrições à Internet em determinados países, quer na blindagem das fronteiras na Europa e na América do Norte. Por meio desses diferentes projetos B<sup>3</sup> organizou a partilha de conhecimento indicando e mostrando obras de qualquer natureza, procedendo por sugestões e seleções em função das demandas: cruzando linhas de pesquisas, pode-se diversificar os recursos através de bancos de dados e ao mesmo tempo aumentar os campos de referência.

Assim, a cultura do cinema experimental (o mesmo vale para todos os campos especializados que não pertencem a uma cultura de massa, mas são nichos) torna difícil o acesso às obras quando as referências e os textos faltam ou são escassamente disponíveis. E embora a questão do meio seja preponderante, não basta explicar a exclusão de uma parte das práticas midiáticas sem as quais não se podem compreender os vínculos entre a história e o desenvolvimento contemporâneo no campo das novas mídias. Mostrar, disponibilizar obras para propagar para além de separações, fronteiras, línguas e regimes infunde criatividade e pensamento. Quando o trabalho de Ryan Trecartin foi abordado, parecia óbvio que a forma de organizar a multiplicidade de informações visuais, lexicais e sonoras estava em sintonia com os usos de uma grande parte do público, demonstrando a convivência entre os usos e transformações trazidas pela Internet em nossas práticas de comunicação e nossas abordagens estéticas que causam um curto-circuito na narrativa, ao favorecer frequentemente combinações, variabilidade, instabilidade, quer se trate de gênero, de objetos ou meios... ao inscrever o predomínio de uma dinâmica de fluidez em detrimento do definitivo, do fixo.

B<sup>3</sup> reflete bem a infusão ou a passagem de campos culturais sob os modos de proliferação causados pela cultura digital, mobilizando outras formas de disponibilizar elementos, induzindo eventos ou encontros. Vazão e arTTrainee são as manifestações mais marcantes, assim como o encontro com Peggy Ahwesh a respeito de sua prática cinematográfica

<sup>9</sup> Sobre esses assuntos, ver Achille Mbembe: *Brutalidade*, La Découverte, Paris, 2020.

fica; às vezes assumiam outras formas, como na oficina *Gambiarra*<sup>10</sup>, de Giuliano Obici.

Essa expansão através de cruzamentos e uma forma de partilha de conhecimento ocorreu no espaço de B<sup>3</sup>, mas também fora dos muros de B<sup>3</sup>. Seja a participação no Spa das Artes, com a exposição de Anthony McCall (2011) que re-instalamos no MAMAM, ou as aulas de O Tempo das Imagens, na Fundaj (2012-13), ou ainda apresentação de obras expostas na galeria através de um espaço modular, no âmbito do Festival de Inverno de Garanhuns (2012) e Cozinha (2012). Poder-se-ia falar de uma difusão afastada de seu espaço inicial, afirmando a modularidade e a pluralidade dos modos de intervenção em várias formas, dependendo da natureza dos eventos. Entre um museu com meios técnicos e outros que não têm meios para se envolver em um evento, é necessário navegar, mas sobretudo mostrar uma grande flexibilidade e uma boa capacidade de improvisação. Um pouco como uma *performance* ao vivo em que você adapta e modifica os contornos da ação em relação ao que as condições técnicas, físicas e humanas permitem. Um trabalho no qual a variável se incorpora como um elemento essencial e, como tal, um gerador de formas em processo. B<sup>3</sup> funcionou com uma sala modular portátil que se instalou em diferentes espaços (Festival de Inverno de Garanhuns, Cozinha no MAC-Olinda). Assim, B<sup>3</sup> não apenas transportou as obras de um continente para outro, mas também se deslocou, criando, fora, um espaço de exposição e discussão. É a dimensão ampliada do projeto que assume algumas das modalidades implementadas pelo cinema expandido desde os anos 1960 através de inúmeras propostas e que B<sup>3</sup> ecoou. Pensamos na obra de Thomas Köner, Nyl Yalter, Lynn Hershman Leeson<sup>11</sup>, Paul Sharits, VALIE EXPORT, Malcolm Le Grice, Keith Sanborn, entre outros, bem como nas intervenções de rua que visam quebrar os protocolos do mercado de arte e seu funcionamento enferrujado, como o *I Pirated my Own Work*<sup>12</sup>, de Chen Chieh-jen. A irrupção do corpo neste campo de ampliação de propostas está no centro das *performances* da VALIE EXPORT criticando a sociedade machista (*Touch Cinema*) e solicitando a participação e a interação dos espectadores,

10

*Audiovisual meta-instrument for live performance*, B3, Recife, Maio 2014.

11

Como parte de um intercâmbio com o espaço multimídia Gantner, B<sup>3</sup> apresentou por três meses uma seleção de obras digitais desta coleção, das quais Nil Yalter's *Histoires de Peau* e Lynn Hershman Leeson's *Lorna* foram parte integrante.

12

Ver neste livro o texto de Chen Chieh-jen.

como é o caso do *Ping Pong*. O corpo é, então, o vetor de uma ação, seja denunciando a sociedade heteronormativa, como faz David Wojnarowicz, seja tornando-se o agente de uma escultura como um evento único, como as *Esculturas de Um Minuto*, de Erwin Wurm.

O deslocamento do dispositivo de *exibição* (a sala transportável) é a extensão direta do que é trabalhado no espaço, a saber: a transformação do dispositivo de projeção (Anthony McCall, Paul Sharits, Malcolm Le Grice, Keith Sanborn, Yann Beauvais). Em todos os casos, é uma amplificação, uma investigação sobre as modalidades de atuação no espaço, sem esquecer que essas questões de dispositivo não se limitam aos trabalhos mostrados, discutidos e produzidos, mas repercutem na montagem do próprio dispositivo de recepção e exibição, o que leva a uma flexibilidade dos cenários, tanto no espaço físico de  $B^3$  como fora desse espaço. Cada evento foi montado em um espaço reconfigurado, de acordo com as especificidades ou as necessidades das propostas. O mesmo se aplica ao cineclube, que se deslocava de uma sala para outra, conforme as particularidades do filme, do vídeo ou conforme a disposição do espaço em função do que era mostrado. Assim, nenhum espaço tinha uma atribuição particular em seus usos, mas cada um estava sujeito a constantes transformações na distribuição das projeções. Essa polivalência, quase se poderia falar de versatilidade, inscreve a fluidez dos modos de recepção e difusão, renovando-se a cada instalação/operação. O retorno a  $B^3$  era (re)descobrir um novo espaço, um novo começo. Essas saídas desencadearam outros eventos que foram realizados no âmbito da plataforma  $B^3$ , como intervenções em festivais e fóruns em diferentes ocasiões no Brasil.



# B³'s timeline

APRIL 7<sup>th</sup> - MAY 15<sup>th</sup> 2011

**Thomas Köner: La Barca** • solo exhibition

APRIL 7<sup>th</sup> 2011

**Thomas Köner *concerto*** • opening

APRIL 14<sup>th</sup> 2011

**Thomas Köner** • lecture

APRIL 7<sup>th</sup> - MAY 15<sup>th</sup> 2011

**Coleção Espaço Multimédia Gantner 1** • group exhibition

MAY 19<sup>th</sup> - JUNE 30<sup>th</sup> 2011

**Anthony McCall: Line Describing a Cone 2.0** • solo exhibition

MAY 19<sup>th</sup> - JUNE 30<sup>th</sup> 2011

**Coleção Espaço Multimédia Gantner 2** • group exhibition

MAY 25<sup>th</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

MAY 31<sup>st</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

JUNE 2<sup>sd</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

JUNE 7<sup>th</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

JUNE 10<sup>th</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course



JUNE 14<sup>th</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

JUNE 20<sup>th</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

JUNE 28<sup>th</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

JUNE 30<sup>th</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

JULY 05<sup>th</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

JULY 26<sup>th</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

AUGUST 2<sup>nd</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

AUGUST 8<sup>th</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

AUGUST 24<sup>th</sup> 2011

***Diálogos<sup>3</sup> / H.D. Mabuse + Jacques Waller Liberdade de circulação de informações na internet, contra- hegemonia e controle*** • round table

AUGUST 25<sup>th</sup> 2011

***Diálogos<sup>3</sup> / Nathalie Magnan : Free Software, Free Content and It's not about free beer*** • live online

AUGUST 25<sup>th</sup> 2011

***Diálogos<sup>3</sup> / Nathalie Magnan : Cyberfeminismssss*** • live online

AUGUST 25<sup>th</sup> 2011

***Diálogos<sup>3</sup> / Jerônimo Barbosa + Túlio Falcão + Thelmo Cristovam: Experimentação sonora eletroacústica e nichos (contra) culturais*** • round table

AUGUST 26<sup>th</sup> 2011

***Diálogos<sup>3</sup> / Gentil Porto Filho + Ricardo Brasileiro: Propriedade Intelectual e Reconfiguração de Produtos Artísticos*** • round table

AUGUST 27<sup>th</sup> 2011

***Diálogos<sup>3</sup> / Bernardo Cortizo e Nilson Soares: Investigações estéticas em Jogos cultura e novas formas de comunicação*** • round table

SEPTEMBER 15<sup>th</sup> OCTOBER 29<sup>th</sup> 2011

**Chen Chieh-jen: The Empire Border's II** • Spa das Artes • solo exhibition

SEPTEMBER 14<sup>th</sup> OCTOBER 29<sup>th</sup> 2011

**Anthony McCall** • Mamam • Spa das Artes • solo exhibition

SEPTEMBER 11<sup>th</sup> - 17<sup>th</sup> 2011

**Chen Chieh-jen: I pirate my own work** • Spa das Artes • Mamam no Pátio  
• street performance

SEPTEMBER 22<sup>nd</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

OCTOBER 6<sup>th</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

NOVEMBER 17<sup>th</sup> 2011 JANUARY 14<sup>th</sup> 2012

**eRikm: va@uum** • solo exhibition

DECEMBER 1<sup>st</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

DECEMBER 8<sup>th</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

DECEMBER 22<sup>sd</sup> 2011

***Ciclo de cinema experimental*** • course

DECEMBER 22<sup>sd</sup> 2011

**Re:Re:combo: HD. Mabuse, Haidée Lima & outros** • round table

**ArTTrainee by Edson Barrus** • Schizoanalytic encounters

JANUARY 5<sup>th</sup> 2012

***Ciclo de cinema experimental*** • course

JANUARY 10<sup>th</sup> 2012

***Conversa com eRikm*** • live on line

JANUARY 30<sup>th</sup> 2012

***Ciclo de cinema experimental*** • course

FEBRUARY 2<sup>nd</sup> - MARCH 30<sup>th</sup> 2012

**Matthias Müller & Christoph Girardet: Beacon** • solo exhibition

FEBRUARY 7<sup>th</sup> 2012

***Ciclo de cinema experimental*** • course

FEBRUARY 14<sup>th</sup> 2012

***Ciclo de cinema experimental*** • course

FEBRUARY 21<sup>th</sup> 2012

***Ciclo de cinema experimental*** • course

APRIL 19<sup>th</sup> MAY 19<sup>th</sup> 2012

**B<sup>3</sup> 1ANO** • group exhibition

MAY 5<sup>th</sup> 2012

***Space process*** • Lab-work

MAY 29<sup>th</sup> JUNE 1<sup>st</sup> 2012

**Vazão** • group exhibition

MAY 29<sup>th</sup> 2012

**Debate e lançamento da Revista Vazão / Nós Contemporâneos  
n° 71** • meeting

JULY 15<sup>th</sup> 2012

**Estação Bcubico** • *Festival de Inverno de Garahuns* • projection • meeting

AUGUST 3<sup>rd</sup> 2012

**Lançamento da revista TATUÍ n°13** • meeting • projection

SEPTEMBER 2012

**ArTTrainee by Edson Barrus** • Schizoanalytic encounters

OCTOBER 24<sup>th</sup> 2012

**Encontro com Jennifer Lange e Chris Stults, curadores do Wexner Art  
Center** • Marcelo Silveira's studio • meeting

NOVEMBER 20<sup>th</sup> - 24<sup>th</sup> 2012

**Cozinha** • *Semana da Consciência Negra* • MAC-Olinda • Festival

FEBRUARY 23<sup>rd</sup> - MARCH 30<sup>th</sup> 2013

**Paul Sharits** • solo exhibition

MARCH 14<sup>th</sup> 2013

**Paul Sharits *Em Contexto*** • lecture

APRIL 23<sup>rd</sup> 2013

**Paul Sharits e a *ampliação do cinema*** • O Tempo das Imagens • Fundaj  
• lecture

APRIL 13<sup>th</sup> - MAY 31<sup>st</sup> 2013

**VALIE EXPORT: *Genital Panic*** • solo exhibition

APRIL - NOVEMBER 2013

**ArTTrainee by Edson Barrus** • 50 Schizoanalytic encounters for 17 persons

MAY 7<sup>th</sup> 2013

**Filmes de viagem: entre turismo e colonialismo** • O Tempo das Imagens  
• Fundaj • lecture

MAY 16<sup>th</sup> 2013

**VALIE EXPORT *Em Contexto*** • lecture

MAY 21<sup>st</sup> 2013

**Su Friedrich e a questão da autobiografia** • O Tempo das Imagens •  
Fundaj • lecture

MAY 28<sup>th</sup> 2013

**Mudança do privado do cinema experimental à internet** • O Tempo  
das Imagens • Fundaj • lecture

JUNE 11<sup>st</sup> 2013

**Os filmes de Mark Morrisroe** • O Tempo das Imagens • Fundaj • lecture

JUNE 15<sup>th</sup> - JULY 30<sup>th</sup> 2013

**Malcolm Le Grice: *Figura do tempo*** • solo exhibition

JUNE 24<sup>th</sup> 2013

**The Implications of Digital System for experimental film** • Malcolm  
Le Grice's lecture • Fundaj

JULY 11<sup>th</sup> 2013

**Malcolm Le Grice *Em Contexto*** • lecture

JULY 30<sup>th</sup> 2013

**Influência de Guy Debord no cinema experimental e na videoarte** • O  
Tempo das Imagens • Fundaj • lecture

AUGUST 6<sup>th</sup> 2013

**O cinema das ruínas arquivos e desmaterializações** • O Tempo das  
Imagens • Fundaj • lecture



AUGUST 24<sup>th</sup> OCTOBER 5<sup>th</sup> 2013

**Erwin Wurm: Video Works** • solo exhibition

SEPTEMBER 10<sup>th</sup> 2013

**Daniel Eisenberg e a Produção do Sentido da História a partir de Displaced Person** • O Tempo das Imagens • Fundaj • lecture

SEPTEMBER 17<sup>th</sup> 2013

**New Queer cinema e Aids** • O Tempo das Imagens • Fundaj • lecture

SEPTEMBER 19<sup>th</sup> 2013

**Filmes dos alunos Núcleo de Produção Engenho Digital - NPED** • meeting • projection

SEPTEMBER 26<sup>th</sup> 2013

**Erwin Wurm Em Contexto** • lecture

OCTOBER 1<sup>st</sup> 2013

**Do pós-colonialismo e neocolonialismo ao cinema** • O Tempo das Imagens • Fundaj • lecture

NOVEMBER 3<sup>rd</sup> - NOVEMBER 8<sup>th</sup> 2013

**arTTrainee** • group exhibition

NOVEMBER 5<sup>th</sup> 2013

**José Agrippino de Paula** • O Tempo das Imagens • Fundaj • lecture

NOVEMBER 8<sup>th</sup> 2013

**arTTrainee / Bianca Bernardo** • meeting performance

NOVEMBER 13<sup>th</sup> 2013

**Do fotográfico ao gráfico, o cinema recriado** • O Tempo das Imagens • Fundaj • lecture

DECEMBER 1<sup>st</sup> 2013

**1 Dia Sem Arte** • group exhibition

MARCH 15<sup>th</sup> - April 30<sup>th</sup> 2014

**Keith Sanborn: Energy of Delusion** • solo exhibition

MARCH 19<sup>th</sup> 2014

**Peggy Ahwesh: O Terceiro Corpo** • Lecture / projection

MARCH 20<sup>th</sup> 2014

**Duas Abordagem dos Desvio: Guy Debord e René Viénet** • Keith Sanborn's lecture

APRIL 10<sup>th</sup> 2014

**Keith Sanborn Em Contexto** • lecture

APRIL 12<sup>th</sup> 2014

**Fabiane Borges: Tecnoxamanismos - convergência entre tecnologia e magia** • lecture • projection

MARCH to JUNE 2014

**ArTTrainee por Edson Barrus** • Schizoanalytic encounters for 10 persons

MARCH to JULY 2014

**Grupo de Estudos** • meetings with Edson Barrus

MAY 22<sup>sd</sup> 2014

**Ryan Trecartin: O cinema mutante/ A internet real está em vocês** • Tempo das Imagens • lecture

MAY 28<sup>th</sup> - MAY 30<sup>th</sup> 2014

**Meta-Instrumento audio-visual para Live Performance** • Giuliano Obici's workshop

MAY 28<sup>th</sup> 2014

**Guiliano Obici / Gambiarra : desobediência tecnológica** • lecture

MAY 29<sup>th</sup> 2014

**Guiliano Obici / Gambiarra e Experimentalismo Sonoro** • lecture

MAY 30<sup>th</sup> 2014

**Guiliano Obici / *O uso de computadores em rede local para trabalhos audiovisuais*** • lecture

MAY 30<sup>th</sup> 2014

**Laptop concert** • from the Giuliano Obici's workshop

JUNE 5<sup>th</sup> 2014

**«film noir» *o uso da cor preta nos filmes, uma imersão num espaço onde o som pode fazer imagens*** • Tempo das imagens • lecture

JUNE 19<sup>th</sup> 2014

**Richard Serra: *cinema e vídeo entre processo e performance*** •  
Tempo das imagens • lecture

JULY 3<sup>rd</sup> 2014

***Cinema geométrico: a poesia das linhas encontra o ritmo dos números***  
• Tempo das imagens • lecture

JULY 17<sup>th</sup> 2014

**Abigail Child: *Entre documentário e experimentação*** •  
Tempo das imagens • lecture

JULY 31<sup>st</sup> 2014

***Foto/ Filme: quando a foto torna-se filme*** • Tempo das imagens • lecture

AUGUST 14<sup>th</sup> 2014

**Isaac Julien: *o cinema e o vídeo para questionar o poder a partir das noções de gênero, raça e paisagem*** • Tempo das imagens • lecture

AUGUST 28<sup>th</sup> 2014

***Performance filmada ou performance como ação cinematográfica*** •  
Tempo das imagens • lecture

OCTOBER 8<sup>th</sup> 2014

**Jonas Mekas** • Cineclub Imagem-pensamento

OCTOBER 15<sup>th</sup> 2014

**Mike Hoolboom - Hollis Frampton** • Cineclube Imagem-pensamento

OCTOBER 22<sup>sd</sup> 2014

**Peter Rose** • Cineclube Imagem-pensamento

OCTOBER 29<sup>th</sup> 2014

**Trinh Minh-ha** • Cineclube Imagem-pensamento

NOVEMBER 5<sup>th</sup> 2014

**Jean-François Brient** • Cineclube Imagem-pensamento

NOVEMBER 22<sup>sd</sup> 2014 – FEBRUARY 22<sup>sd</sup> 2015

**yann beauvais 40 anos de Cinemativismo** • solo exhibition

NOVEMBER 25<sup>th</sup> 2014

**Jean-Michel Bouhours, Maria do Carmo, yann beauvais, Edson Barrus**

• Mamam no Pátio • round table

NOVEMBER 26<sup>th</sup> 2014

**James Bidgood** • Cineclube Imagem-pensamento

NOVEMBER 28<sup>th</sup> 2014

**Programa #1: Experiências sonoras e filmes experimentais** • Programações de yann beauvais • Mamam no Pátio • screening

DECEMBER 3<sup>rd</sup> 2014

**Anthony McCall - Gordon Matta Clark** • Cineclube Imagem-pensamento

DECEMBER 10<sup>th</sup> 2014

**Peggy Ahwesh & Keith Sanborn** • Cineclube Imagem-pensamento

DECEMBER 12<sup>th</sup> 2014

**Programa #2: Cinema experimental Francês dos anos 20** • Programações de yann beauvais • Mamam no Pátio • screening

DECEMBER 17<sup>th</sup> 2014

**Vivian Ostrovsky** • Cineclub Imagem-pensamento

JANUARY 7<sup>th</sup> 2015

**Jonas Mekas Short Films** • Cineclub Imagem-pensamento

JANUARY 9<sup>th</sup> 2015

**Programa # 3: Sexo** • ProgramAções de yann beauvais • Mamam • screening

JANUARY 23<sup>rd</sup> 2105

**Programa # 4: Chinês** • ProgramAções de yann beauvais • Mamam • screening

FEBRUARY 6<sup>th</sup> 2015

**Programa # 5: Alibis Prolongement Cinematographique** • ProgramAções de yann beauvais • Mamam • screening

FEBRUARY 27<sup>th</sup> 2015

**Programa # 6: VALIE EXPORT *Em Contexto*** • ProgramAções de yann beauvais • Mamam • screening



# Agradecimentos • Thanks • Remerciements

Abigail Child • Adeildo Leite • Ana Lira • André Araripe • Annaëlle Richard • Anthony McCall • Antoine Idier • Arthur Leandro (*in memorian*) • Banca • Barbara Hammer (*in memorian*) • Beatriz Arcoverde • Bernardo Cortizo • Bernardo Teshima • Beth da Matta • Brigitta Burger-Utzer • Brotfabrik • Camila Goes • Camilo Soares • Carla Lombardo • Carlo Werner • Catarina Schlee Flaksman • Casa Como Convém • Centro Pernambucano de Design • Cesar Barros • Chen Chieh-jen • Chris Sharits • Chris Stults • Cintia Guedes • Centro Cultural Coco de Umbigada • Cristiano Lenhardt • Cristina Gouvêa • Cristoph Girardet • Consulado Geral da França no Nordeste • Daylza Oliveira • David Wojnarowicz (*in memoriam*) • Dataconte • Editora-Aplicação • eRikm • Ernest Guillaume • Erwin Wurm • Espace multimédia Gantner • Espaço Fonte • Espaço Pasárgada • Eugênia Bezerra • Eurik Dimitri • Fabiane Borges • Fabien Vélasquez • Feracom • Fernanda R. Braga Simon • Filipe Calegário • Funcultura • Fundaj • Gadish Rush • Generali Foundation Collection Vienna • Gentil Porto Filho • Guerrilla Girls • Giuliano Obici • Gustavo de Sá C. de Albuquerque • Haidée Lima • H.D. Mabuse • Henrique Foresti • Igor Cabral • Ivana Neimarevic • Jarbas Jácome • Jean-Michel Bouhours • Jennifer Lange • Jerônimo Barbosa • Jerry Tartaglia • Jeraman • Jéssica Miranda • Jim Hubbard • João Paulo Cerquinho • Joelton

Alves • Jonas Mekas (*in memorian*) • Júlio Cavani • Julia Coelho • Keith Sanborn • Kelly Saura • Lady Selma • Leandro Oliván • Leila Seixas • Linda DeMorrir • Lorena López • Lorena Taula • Light Cone • Lucas Aquino • Lucas Murari • Luciene Torres • Lula Pinto • Mãe Beth de Oxum • Mãe Lúcia de Oyá • Malcolm Le Grice • Mamam • Mamam no Pátio • Marcelo Silveira • Marco Alves • Marcus Costa • Maria do Carmo Nino • Marion Scemama • Matthias Müller • Michel Journiac (*in memoriam*) • Mike Hoolboom • Moacir dos Anjos • Nathalie Magnan (*in memorian*) • Naya de Souza • Nilson Soares • Paul Blanc • Paul Sharits Estate • Paulo Faltay • Paulo Meira • Pedro Palhares • Peggy Ahwesh • Peggy Perrot • Peter Rose • Philippe Fil Rivière • Reine Prat • Regina Vogel • Ricardo Brasileiro • Ricardo Ruiz • Rodrigo Medeiros • Sandra Duarte • Sixpackfilm • Socorro • Spa das Artes • Steina Vasulka & Woody Vasulka (*in memoriam*) • Sylvia Winkelmayr • 3Ecologias • Tales Maniçoba • Thelmo Cristovam • Thomas Köner • Tony - Advance Micro • Trinh T. Minh-ha • Túlio Falcão • Valérie Perrin • VALIE EXPORT • Vivian Ostrovsky • Yuri Yaz • Ж • *les passants*.

# Perguntas

eRikm

B<sup>3</sup>: O seu trabalho insere-se no campo da experimentação musical que se articula segundo duas vertentes principais, uma em torno da improvisação sonora e outra que privilegia a relação entre som e imagem. E quanto a essas duas práticas hoje? Elas ainda estão presentes em seu universo criativo?

eRikm: Desde 2010, a situação política e social na Europa e no mundo piorou... Tive que fazer escolhas. Ser um artista francês multidisciplinar residente na França não é uma posição muito confortável em relação às várias autoridades corporativas. Não vou desenvolver este problema através deste texto, mas, após a crise das hipotecas *subprime*, a continuidade da minha pesquisa em diferentes campos artísticos tornou-se cada vez menos concebível. Estando a anos-luz de distância das questões lobistas ligadas à arte contemporânea, depois da queda, o paradigma estável em que perambulei é insidiosamente roubado.

Meu trabalho visual quase nunca foi exibido em galerias ligadas ao mercado de arte, mas mais apresentado em espaços alternativos ou em festivais de música. Minha pesquisa visual, sendo restrita, é naturalmente orientada para formas e materiais mais modestos em termos de tamanho de espaço... Por fim, expus muito pouco depois de 2012. A minha relação com a imagem evoluiu essencialmente para além do que tinha praticado até agora, ou seja, a imagem generativa, informática ou óptica. Um trabalho de tintas<sup>1</sup> (uma forma de caligrafia) resultante de várias práticas: o gesto instrumental, o desenho, a meditação, surgiram na minha vida há algum tempo. O trabalho com a luz está de volta por meio do projeto *Zome*. *Zome*<sup>2</sup> lida principalmente com a questão dos fluxos através da *performance* e se alimenta de imagens e sons não fixados, não memorizados.

<sup>1</sup> <https://www.bisou-records.com/>

<sup>2</sup> <http://zome.ubaa.net/>

A prática da improvisação livre está sempre muito presente, solo ou em parcerias. A composição instrumental ganhou espaço desde 2016 (Les Percussions de Strasbourg, Ensemble Phoenix Basel, HANATSUmi-roir...). Algumas criações de rádio também marcaram meus tempos criativos, *Nitassinan* com Natacha Muslera ou *Le son de la guerre* de François Martig.

B<sup>3</sup>: O cinema ocupou um lugar importante na sua produção plástica, se pensarmos em *Lux Payllettes*, *Simulacre Set* ou *va©uum*. Ainda é assim?

eRikm: Não fiz nada nesse sentido nos últimos anos, mas estarei trabalhando novamente com o cineasta experimental Etienne Caire. No





passado, colaboramos nos projetos *LLOG* e *LEVOX*. Esta nova forma *ReVoLux* é um projeto baseado na prática de filmagem encontrada a partir de fragmentos de filmes do século XX.

B<sup>3</sup>: O domínio dos instrumentos vem acompanhado de um questionamento sobre as ferramentas e programas de computador e te permitiu a geração de muitos trabalhos. Como você associa essa exploração às suas práticas de improvisação ao vivo?

eRikm: É central, essencial. Desde 2014, tenho usado dois dispositivos desenvolvidos em estreita colaboração com o CNCM-gmem, *Idiosyncrasie* e *Blank memory*. Eles consistem em um *tablet touchscreen* e um *laptop*. O primeiro foi pensado como uma versão aumentada do dispositivo instrumental do sistema 3Kpad ∞ système, que agraciei em 2000.



*Idiosincrasia* tem a característica de se alimentar de fontes sonoras vindas da realidade, em tempo real, através dos fluxos disponíveis na Internet. A maioria das fontes de som é de acesso gratuito por meio da plataforma on-line soundmap, desenvolvida como parte da pesquisa no Locus Sonus<sup>3</sup>, um laboratório de artes de áudio em Aix-en-Provence, França.

3

[locusonus.org/soundmap/051/](http://locusonus.org/soundmap/051/)

Basicamente, minha prática de música concreta desenvolve materiais sonoros fixados em diferentes suportes (fita magnética, vinil, cd, arquivo...). A reutilização desses materiais sonoros é levada ao ponto da entropia. Este processo é um desejo de usar o meio até seu clímax. Minha relação com a aleatoriedade tem sua origem no questionamento de meus métodos de composição e execução instrumental. Como sair de uma colonização da mente, inerente à sociocultura, para poder ventilar os “próprios” padrões de pensamento. Por exemplo, jogar uma *playhead* aleatoriamente numa superfície de vinil com o risco de que saia de foco. Esse gesto incorpora voluntariamente o acidente em que o arranjo dessas fontes sonoras é feito de forma intuitiva, no instante.

Em 2005, o esboço de uma pós-música concreta tornou-se essencial em minhas pesquisas. A questão dos fluxos em oposição a sons fixos me ocupou desde esse período.

No contexto de *Flow*, os sons memorizados permanecem em minoria ou mesmo inexistentes. Eu uso essas fontes de som, bem como os *streams*, aleatoriamente.

Aqui, há uma ruptura com os fundamentos da música concreta. Não falamos mais de uma amostra ou de sua memorização como ponto de partida, mas de um fluxo aberto (ou seja, “acessível a todos”). Esse arranjo de materiais sonoros em tempo real, combina o aqui e agora com outros lugares, distantes, mais além e abaixo dos horizontes. Uma cartografia fictícia se desdobra de acordo com os fluxos abertos, combinando cenas de rua em Bruxelas e Calcutá, ou ainda os sons de uma floresta costeira do Pacífico Sul na Costa Rica.

O processo de criação também inclui um dispositivo eletromagnético e

luminoso baseado em LEDs. As fontes sonoras são geradas por variações na tensão elétrica dessas lâmpadas. Essas alternâncias frequentemente rítmicas são integradas aos dados sonoros da web e criam para o ouvinte uma geografia sensorial durante a *performance*. Cada fonte, com regimes diferentes, provavelmente será combinada, transformada.

Há muitos anos que interrogo, via meu trabalho visual e sonoro, a questão da política através da compressão do tempo e dos dados. Este conceito crítico de compressão está intrinsecamente ligado à aceleração dos meus gestos físicos, sobre e com ferramentas tecnológicas (vetores de afetos). Um dos resultados é o arranjo de uma forma nativa de elementos sonoros acidentais e não idiomáticos.





Esse conceito acaba por estar relacionado com o problema dos fluxos e dados digitais geridos por *algotradings*, segundo modelos matemáticos quânticos com impacto na economia real.

O *Flow* compõe-se de dados contínuos, imprevisíveis e desconhecidos, brutos e, *a priori*, desprovidos de narração linear. Esse ato é o antípoda dos desafios políticos das redes atuais (redes que se tornaram principalmente *marketing* social).

A mecânica do *Flow* se alimenta por filosofia, unicamente de dados nativos, nenhum ou poucos registros, nenhuma cópia e nenhum serviço de *streaming*. Os dados sonoros originais estão inscritos num desejo de

compartilhar gratuitamente, através de um meio, um espaço comum ou um atemporal notável.<sup>4</sup>

4  
Parágrafo do projeto *Zome*.  
Referências: Marcel Duchamp,  
*Erratum musical* (1913) para três  
vozes, John Cage, *Variações VII*  
Nova York (1966).

O uso de tais dados voláteis em seu desvio é apenas um compromisso político e poético. O processo cria forma em um contexto onde a forma não é um fim em si mesma.

B<sup>3</sup>: Quais são os campos de investigação com os quais você sente mais confortável hoje, e eles são induzidos pelas colaborações com outros músicos, artistas visuais?

eRikm: É difícil para mim responder a esse tipo de pergunta em setembro de 2020.

Todos nós podemos ver, no caso da crise sanitária atual, que somos extremamente dependentes de um sistema político obsoleto. As oligarquias que exploram este novo choque são um dos resultados deste sistema autófago. Se transpusermos para o cinema, seria uma versão viral de um *UIQ* de Félix Guattari.

A contragosto tenho trabalhado essencialmente sozinho há um bom tempo. As condições econômicas reduziram consideravelmente a multiplicidade de projetos que podem ser concebidos por vários ou coletivamente. As formas plurais são complicadas de conceber, porque estão ainda mais relacionadas com a questão dos custos e sua lucratividade. A racionalização global prejudica profundamente o bem comum gera metástases em todos os âmbitos da vida.

Essa enésima crise de 2008 tornou possível reduzir mais uma vez o âmbito das liberdades. No momento, estamos todos passando por uma nova fase de alienação. Reduções de conexões, do espaço, de qualquer oposição. Tudo sendo administrado por meio de uma arapuca de segurança.

Há alguns anos, iniciei reuniões com vários músicos, artistas ou desenvolvedores de questões estéticas ou de pesquisa diferentes das minhas. Mas, pelas razões acima mencionadas, sempre foi de forma reduzida. Essas escolhas decorrem em parte do meu questionamento sobre as

várias dobras da comunidade, ver a identidade ligada a uma estética ou prática.

As dificuldades encontradas por todas as sociedades correlacionadas com diversas crises econômicas, de saúde ou migratórias criam formas de conservadorismo em áreas que se supõe estar livres delas. Esses parâmetros são levados em consideração em meus projetos. Mas, fundamentalmente, tenho sorte de poder passar muito tempo ao ar livre, muitas vezes fora das cidades. Muito do material sonoro (fonografias) que uso vem de fora, do mato. Disso que Philippe Descola<sup>5</sup> já não chama mais, Natureza.

Essas fonografias<sup>6</sup> (gravação de campo) da realidade, são manipuladas como estão por ocasião das composições acusmáticas<sup>7</sup> ou transpostas para instrumentistas no contexto da criação parcialmente biomimética. Minhas colaborações atuais são mínimas e mais no campo do som e da música.

B<sup>3</sup>: Que projetos são possíveis quando os concertos públicos parecem mais difíceis de imaginar hoje em dia?

eRikm: Em um contexto mais global, essa questão é abismal. As contingências ligadas à minha atividade me fizeram cavalgar a todo galope, a flecha do tempo.

Minhas viagens foram drasticamente reduzidas na última década, mas não são satisfatórias. A atividade humana sempre teve um impacto sobre o meio ambiente. Além da questão atual da saúde, as questões ambientais são fundamentais. Essas questões influenciam meu modo de vida e produção atual. No paradigma da minha própria produção artística, o problema me parece mais negociável, ao contrário do meu modelo econômico ligado à música, aí tenho um sentimento oceânico incomensurável.

Esta nova década parece um céu pintado por Géricault ou Henry Darger. Em nossa jangada improvisada, bebemos a taça da primavera passada. Atualmente, sou forçado a fazer malabarismo com 4 bolas, estando amordaçado.

5

Antropólogo francês – *Além de Natureza e Cultura* (2005)

6

A fonografia é uma prática musical contemporânea herdada da música concreta, entendida como a “versão sonora da fotografia”.

7

A música concreta - como arte acusmática, é um gênero musical possibilitado por técnicas eletroacústicas.



# B<sup>3</sup> > < terceiro corpo

Peggy Ahwesh

## LABIRINTO

A citação de abertura das minhas notas do programa em bcúbico pela pesquisadora de cinema Melissa Ragona:

“um lugar de memória e de esquecimento – onde talvez apenas um mapa cinematográfico de objetos ajudará o indivíduo a encontrar seu caminho fora de seu próprio labirinto psíquico”.



*Bethlehem*

## ZONA AUTÔNOMA

Muitas coisas boas têm um tempo de vida limitado – frutas, vaga-lumes, espaços de arte... Warhol fez a maior parte de seus filmes em cinco anos. Orchard, uma galeria no Lower East Side,

predeterminou ficar aberta por apenas 3 anos, já que esse era o alcance de seu financiamento. E agora, durante a pandemia, todo o roteiro de sociabilidade faliu e precisa ser reinventado. B<sup>3</sup> era um espaço mágico e dinâmico para a transformação e a troca, um presente incrível enquanto durou. Guiados pela administração de Yann e Edson, havia uma autoconsciência e um impulso para sua existência precária.

### VITAMINA B<sub>3</sub>

B<sup>3</sup>, bcúbico, Bê Cubico. Talvez me tenham dito o que significa, mas não me lembro. Talvez em algum nível, o cubo branco. Mas também a ideia de algo em cubos como uma configuração multifacetada complexa. Um emaranhado dialético de partes, estável, mas explosivo com possibilidades. Era assim que B<sup>3</sup> operava. Também é preciso uma boa vitamina B<sub>3</sub> para prover energia, circulação, humor, pele radiante e digestão. Eu recomendo o bálsamo B<sub>3</sub> agora que B<sup>3</sup> está indisponível.

### CIRCULAÇÃO

O espaço B<sup>3</sup> era um labirinto de pequenas câmaras brancas conectadas por portais que canalizavam os ecos de vozes líricas e o zumbido dos projetores. Havia uma pequena varanda que oferecia um ponto de vista privilegiado para o namoro com a rua e para pegar uma brisa fresca. Fiz uma exibição de curtas para um público atento, em uma das salas lotadas. A maioria dos trabalhos foi feita com *found footage* ... encontrados ou emprestados ou apropriados .... mostrando minha predileção por pedaços anônimos de recortes cinematográficos que têm valores e autoria há muito tempo esquecidos. Isso contrastava diretamente com a exibição de Keith na noite anterior, com seus vídeos recentes, que reduziu para um psicodélico catavento de um minuto de duração, uma variedade de filmes significativos do cânone cinematográfico. Eu humilde, ele nobre. Nós dois digerimos as percepções respeitadas que recebemos em nossas mostras, e admito que eu nunca tinha analisado exatamente essa distinção entre nossos métodos de trabalho até B<sup>3</sup>.



*The Third Body*

### APROPRIAÇÃO

Ж me escreveu um e-mail algum tempo após a minha visita: “Estou passando apenas para dizer oi e também por causa de uma coincidência engraçada. Um amigo meu que trabalha com imagens encontradas chegou ao Recife e me mostrou seu último trabalho. Fiquei surpreso ao ver fragmentos do seu filme de Beirute. Fragmentos de fragmentos, o cinema é realmente infinito”.

E minha resposta:

“Eu acho que é um uso estranho das imagens de Beirute, mas com o espírito certo de uso livre. Aposto que ele ficou chocado que você soubesse a “origem” do material – que há algum traço histórico nas filmagens que ele considerou anônimas. De certa forma, isso muda o impacto do vídeo dele – o artista fica mais ingênuo, se é que você me entende–, não tão no controle do material como ele pode pensar que tem...”.

Mas eu não sou dona dessa filmagem em particular mais do que ele. De alguma forma, é uma medalha de honra ter a filmagem reciclada mais uma vez.

### DESFAMILIARIZAÇÃO

Eu nunca havia considerado o caju de maneira mais profunda do que a castanha que você compra no supermercado. A castanha em forma de rim cresce no final da “maçã” do caju com um ciclo de frutificação misterioso para mim, mas não para os colonizadores que a exportam desde 1550. Além do caju, da língua e da paisagem, tudo era novo em Recife. Também senti uma curiosa estranheza como membro da platéia na palestra de Keith sobre a Internacional Situacionista, que ele proferiu confiantemente em português.



*Beirut Outtakes*

# La barca

## Review La Barca exhibition, Bcubico, Recife 2011

Thomas Köner

- Well this is what happened in 2011, in Recife? There was a new gallery space, it was called Bcubico. You were invited to show your works - an exhibition?

You mentioned the auditory sense, and the visual. You did not mention tactile or olfactory experiences.

- As a media artist, I am combining visual and auditory experiences. I am interested in the relation of image and sound. Knowing that no such relation exists — two separate senses are addressed that function independently — makes it easier. It is a non-relation, pretended. You see something, and you hear something.

- Why this combination?

- Yes, indeed. It is arbitrary.

- But you are interested in it?

- Audio mixing desk, colors, painter's palette, brushes and blurs: we artists are mixing things...But it is best to mix things that are visible, though. Audible may be acceptable, but generally people are nuts about visuals.

- What was there to see in that exhibition?

- They showed two of my works, *La Barca* and *Périphériques*. One was projected on a wall, the other was on a monitor. Also visible was of course the exhibition space, the floor, the ceiling, the walls, and the void in between.





- Would you say that a gallery shows itself, in a way more than it shows “art”?

- It is not only a question of foreground and background: the “art” as foreground before the background of the gallery. If there was no gallery, it would not be “art”. Whatever is there, something, being (back)grounded by gallery space is the way it receives its signature, like a certification.

- There is a lot of video, everywhere, like on Youtube for example - they are not “art”?

- You can't tell. There is no way of knowing until it appears in an art space. It depends on the social community, on its agreement that this “something” is a work, and a work of art as such. Jaques Derrida called it countersignature. The creator signs the work with her name, but it is the “countersignature” that makes it visible as “art”.

- What does that mean?

-That means, to answer your question - gallery space is more important than the “art” that is shown within it. It is about authority. It is about control, being able to choose, but also, in case of the artist, being able to be chosen.

- This is an exclusive practice?

-It is exclusively exclusive. Of course, a gallery like Bcubico is a work of love, a work of compassion and enthusiasm. It is a gift to the world, by the people that run it.

- So the gallery space needs that “countersignature” as well?



- This is a good question. If you cannot, without resonances of the institutional space, declare a work as a work of art - a work that is socially agreed on being art - can you self-declare a gallery a gallery of art?

- A lot depends on how this question is answered.

- We are not talking about the art market here, right?

- No, we are not talking about the art market at all. Why?

- Well we were talking about my videos, *La Barca* and *Périphériques*. These are videos, digital.

- Does this mean that as objects for the art market, they do have a very low status?

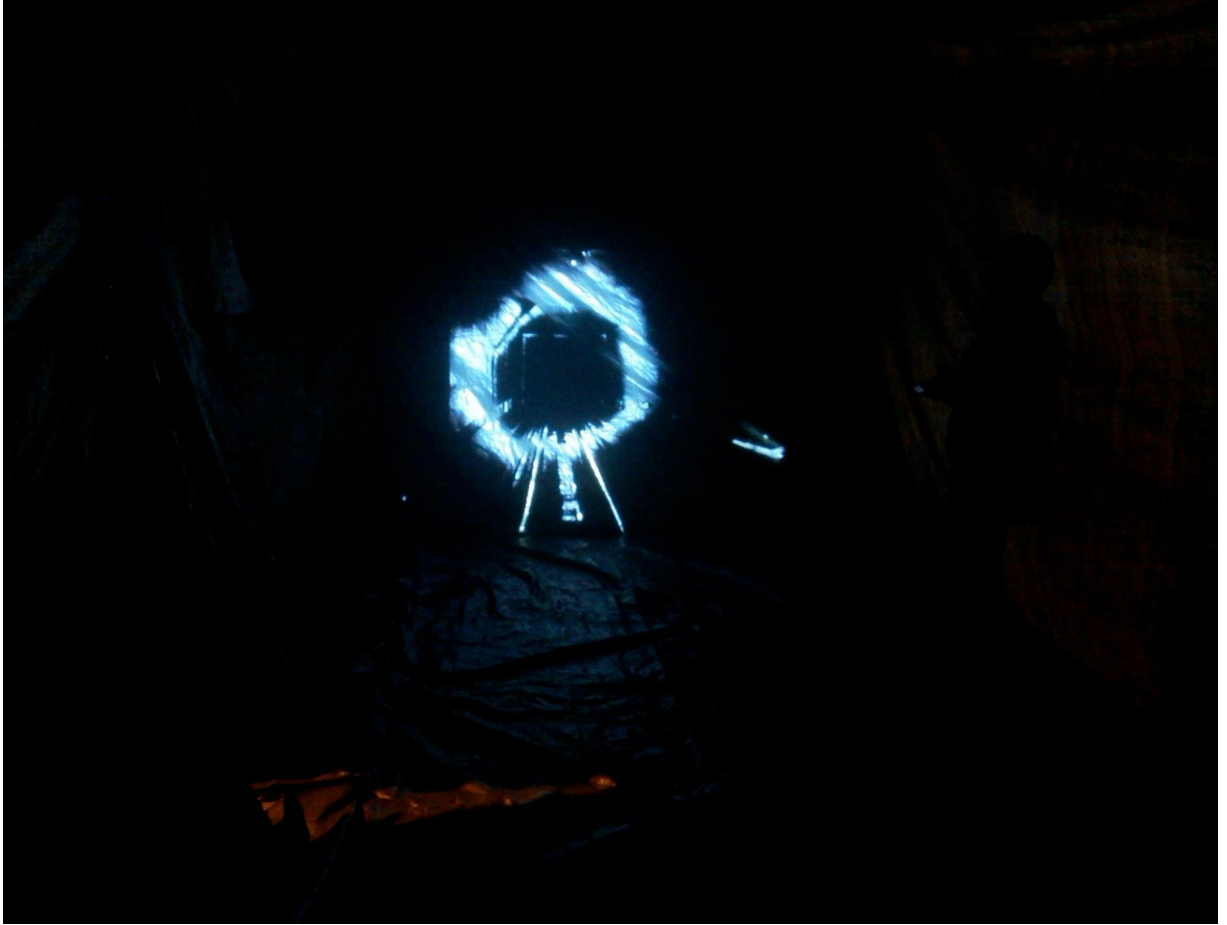
- Yes.

- So if the art market requires originals, that means a work that exists as single work, and if digital video is reproducible - one is indistinguishable from the other - then there is no "original" in digital video? Does this mean that an art collector will unlikely gain surplus value with investment in digital video? But isn't it true that the super rich art collectors are those who set the trends in the art world, that curatorial practice aligns itself with the flow of money?

- I would rather talk about my exhibition. We showed two works, *La Barca* and *Périphériques*. There was a video projector, and a monitor. I do not remember how they were distributed - *Périphériques* has three parts, if the three parts were on three monitors, or on one. Daylight was an issue, and how to reduce it inside the gallery. We can not project darkness, as a medium of light video is actually poorly equipped.

- So what about these videos of yours, where are they now?

- On Youtube.





# Vandez-vous

Edson Barrus

For the Keith Sanborn exhibition, we prepared the whole space in advance. The gallery staircase and floor painted red, we installed the monitors on white cubes and projectors for the two installations; and the catalog was also ready. When he arrived at Bcubico he began to disconnect the cables and specify others. He refuted all the existing cables. That was when yann said: “Keith, Recife is just like Russia”. He reconnected all the cables readily.

At Paul Sharits’ exhibition, we refrigerated and hung from the ceiling the rare and large Frozen Film Frame *Declarative Mode II* made of 16mm film and went home to rest. yann and I, saying nothing to each other, had a sleepless night, worrying that the ceiling had given way. The next day when we arrived at the gallery and the Frozen Film Frame was hanging, it was a great relief. And we confessed our apprehension to each other.

For VALIE EXPORT’s exhibition, the possibility that the photo-performance *Genital Panik* might not arrive in time for the opening was considered. It is a fact that the artist makes montages with this multiplied image. With that multiplication strategy in mind and to avoid a possible lack of this work at the exhibition, we decided that the photo should be included within the catalog, in the central page as a mini poster. We printed 500 performance images that circle the most diverse paces and situations. The photo arrived on time.

In the early days of the project, from 2011 to 2015, yann beauvais, Cesar Barros and I dedicated ourselves to the creation of the Bcubico space in Recife. A platform for reflection and dissemination of New Media, acting as programming and assembly curator. In order to foster

knowledge and exchange with foreign artists, we have developed in four years a significant set of teaching, research and extension activities: exhibitions, debates, classes, study groups, and follow-up of artists' processes. In this period, we contributed to the debate about art, as a self-initiative, taking part on conferences and hosting events with local institutions partnerships. We held 11 international solo exhibitions, enabling the meeting with unknown works of great importance for the history of art, such as the light sculpture *Line Describing a Cone 2.0* (1973-2010) by Englishman Anthony McCall, *Ping Pong* installations (1968) by the Austrian VALIE EXPORT and *Epileptic Seizure Comparison* (1976) by the American Paul Sharits. We brought to Recife the first exhibition in Brazil of the Austrian Erwin Wurm. Thus, we joined the tradition of exhibitions curated by artists, who consider vision and knowledge through the staging of an exhibition. We imagined enlarged vision schemes that multiplied points of view, we created dynamics of elements so that the exhibitions worked as devices where the space and the user self-produced their knowledge field. Favoring foreign artists' works allowed new exchanges and gave the Bcubico project a pedagogical dimension, based on abundant documentary material.

The Bcubico opening at Bom Jesus Street took place at the building's rooftop, with a laptop concert by German multimedia artist Thomas Köner. In the living room and balcony of Cesar Barros' apartment, actually expanding the active space of the gallery as a practice from the beginning, beyond its physical limits; Köner also lectured at Funarte/NE/Minc.

For each exhibition, there was a different negotiation and the two initial proposals we made to Köner and McCall did not involve the entire space because we showed with them parts of the Espace Gantner collection. Located in Eastern France, this venue, equipped with a library, media library, film library, and works among installations, software, and Net Art, is dedicated to Electronic Arts, with a strong tendency towards pedagogy and public accessibility to digital tools.

When we told Köner we required a certain number of works and that we could make a projection, he picked *La Barca*, for being a new installation he wanted to show in a big screen, focusing on perspective and depth of the work. *La Barca* is a travelling on the Tokyo subway, and the movement perception is reinforced by the distance the viewer has from the screen. Köner wanted a three meter base screen at least, so we needed a big enough room with the projector we had, so that the image would come out properly. Therefore, we blocked off a balcony, built a whole wall screen and blacked out the windows creating a big, completely dark room for the projection. The cotton screen with a 12 m<sup>2</sup> wooden chassis was adequately treated with a white base to receive the projection, as if it were to receive a painting.

From the same artist, we exhibited other latest works from April 7<sup>th</sup> to May 15<sup>th</sup>, 2011 – made of stolen found footage from different people: in room 2, on a flatscreen monitor, which were three films from the *Périphériques* series; Harar, Beograd and Buenos Aires.

In addition to Köner's works, in the corridor (room), we projected the work *InTime* by Pierre Alféri from Espace Gantner Collection. In room 4, on two metal feet glass tables, we put a laptop, a computer and a catalog with the interactive digital works of Espace Gantner<sup>1</sup>, most of them dealing with images and social clichés. The administration was installed in room 5, along with a digital library on display. With the Gantner Space Collection the educational dimension of Bcubico begins and it extends to other initiatives such as library, website, thematic meetings/classes.

At first, with Anthony McCall, the idea was to show *Line Describing a Cone*, but between the time we proposed doing something with him and the time of actually acting on the proposal, a gallery in São Paulo decided to show his work. We could not host his latest work with light either because it required 5 meters high, as a result, we agreed to show *Landscape for Fire*, *Landscape for White Square*, and *Earthwork*, unknown in Brazil, older and unfamiliar, but crucial to the understanding of his

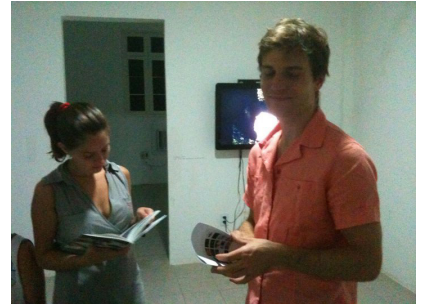
<sup>1</sup> Pierre Alféri *InTime*, 2003, 61'34"; Peter Lünig *pvq*, 2007; VALIE EXPORT *Bilder der Berührungen*, 1998; Joel Hubaut *The Rabbit Generation*, 1994; Elke Krystufek *Hollywooland*, 1999; Michael Mandiberg & Anny Satterthwarte *The Exchange Program*, 2002; 44'; Mouchette, *Squint*, 2002; Tony Oursler, Constance de Jong & Stephen Vitiello, *Fantastics Prayers*, 2000; Erwin Redl *You and Me*, 1997; Suzanne Treister, *No Others Symptoms Travelling with Rosalind Brodsky*, 1999.

works transformation until his work dealing with light.

We wanted to show the artist's path working from a particular medium to the digital one. These landscapes work point to the works that McCall would produce about space and an event-determined temporality.

When he filmed his performances, it was more a recording of an action, there was no adequacy between the performance and the duration of the film. When he filmed the making of a hole to put a box in and cover it with the earth he dug out while making the hole, the filming time is condensed, it is not the same as the action time. The same happens with *Landscapes*, there is no temporal adequacy between the duration of the event and its representation whereas, the line that draws the cone is built in the precise time of thirty minutes which is exactly the duration of the filmic event. From May 19th to June 30th 2011, nearly the whole gallery was dedicated to McCall's works. We used the screen structure built for *La Barca* and acquired a smoke machine for *Line Describing a Cone*. For *Landscape for White Square*, where several suspended white sheets move in the landscape, we projected on a suspended sheet and left the hallway free, creating a deep viewing space, and upon entering the gallery one would be immediately drawn to the performance projected in the background, and then, you could head to the other rooms. Curtain gave access to *Line Describing a Cone* to the right, in the big room to the left, you could access *Earthwork* on a flat screen. In the same room 4, we grouped the second edition works of the Espace Gantner Collection<sup>2</sup>.

Our work caught the attention of Recife digital scene agents and we accepted Eurik Dimitri's proposal of producing *Dialogos*<sup>3</sup>. There were three encounters with two guests each in conversation with Dimitri<sup>3</sup> to discuss topics related to Pernambuco digital



Room 4: Espace Gantner collection catalogs with Antony McCall's *Earthworks* exhibition in the background.

2

The Espace Multimedia Gantner II archive included works by: Du Zhenjun, Antoine Schmitt, Loïc Connanski, Tirtza Even, Graham Harwood, Gita Hashemi, Horit Herman Peled, Lynn Hershman Leeson, Felix Hubert and Philip Pocock, Technologies to the People (Daniel García Andújar), Aya and Gal Middle East, Kuljit Jooj Chuhana, Martin LeChevalier, Georges Le-grady, Nil Yalter.

3  
 08/24/2011: Jacques Waller + Mabuse – Topic: *Freedom of circulation of information on the Internet, counter-hegemony and control*  
 08/25/2011: Jerônimo Barbosa + Tulio Falcão + Thelmo – Topic: *Electroacoustic sound experimentation and (counter) cultural niche*  
 08/26/2011 Gentil Porto + Ricardo Brasileiro – Topic: *Intellectual Property and Resetting Artistic Products*  
 08/27/2011 Bernardo Cortizo e Nilson Soares – Topic : *Aesthetic Research in Games, Culture and New Ways of Communicating*  
 Nathalie Magnan – online participation at 5pm  
 Topics: 08/24 /2011– *Assange not Assange / wikileaks*  
 08/25/2011–*How machines normalize information*  
 08/26/2011 – *Cyberfeminism*

scene. That allowed us to engage with several people both from the digital and sound areas namely, Mabuse, Ricardo Ruiz, Thelmo Cristovam, Ricardo Brasileiro, Jeraman and others, giving birth to the possibility of spreading to local domains, such as sound and digital somewhat separated from the moving image. Partnered by Banca, a modular expographic device designed by Cristina Gouvêa consisting of wooden cubes that articulate in various ways – we distributed them in a large room to accommodate the participants – and for four days of August 2011, several people met to talk about art, culture, technology and other subjects related to the digital universe. Within the *Dialogos*<sup>3</sup> schedule, we held two online conferences with French feminist activist Nathalie Magnan on cyberfeminism and free software. On the 4th day we ended with *Hrönnrir's* concert for headphones presentation by Thelmo Cristovam and Túlio Falcão. We improvised a couch in room 5 to accommodate the people during the presentation.

On the occasion of the Spa das Artes, an event focused on performance and which was a recent tradition of the local art circuit, we established a partnership with the Museum of Modern Art Aloísio Magalhães-Mamam and re-staged at the museum,

*Line Describing a Cone* and *Landscape for White Square*, and provided in print an interview of Anthony McCall in Portuguese. In the same period, we set up the exhibition from September 15th to October 29th 2011 Chen Chieh-jen: *On The Empire Border's* at Bcubico and his performance *I Pirate my Own Work -Free Donation Project*, at Mamam no Pátio to sell pirated versions of his own DVDs at a booth outside the exhibition grounds. The income was donated to the human rights NGO Centro de Cultura Luiz Freire. Taiwanese Chen-Chieh-jen projects his films, not in movie theaters, but in the gallery space, and we were interested in showing *Lingchi-Echoes of a Historical Photograph* in the three-screen version, as well as other works of the artist so far unreleased in Brazil. We





chose some of his latest works where he reactivates the memory of the Western Chinese representation, but also, its use of Taiwan's historical memory. We defined things together by e-mail. We sent a proposal list and Chieh-jen made his pick. It was a conversation/an interexchange.

Due to the partnership with Mamam, Chen Chieh-jen's exhibition was the fanciest and at the same time the easiest one to set up. We borrowed a projector from the museum, and their efficient team of mounters built a large ceiling for the triple projection of *Lingchi-Echoes of a Historical Photograph*. The projection plan took up the entire side wall of the big room, and conferences. We redirected the access to this room from the right side of the entrance hallway. In this same exhibition we presented *The Route* (room 1) in a monitor, and two more video projections that remained longer in that space: *Military Court and Prison* in room 4 and *Empire Borders II* in room 5.

In mid- October Ricardo Brasileiro installed his experimentation project on the Internet of things and Cotidiano Sensitivo (Sensitive Quotidian) net art in room 2, hardware kits low-tech sensors and real-time free software, collected local information like temperature, humidity, wind, heat waves, polluting gases, light intensity, and captured images at the moment the environmental variations occurred to upload this data to cloud computing servers. After Chieh-jen, we devoted ourselves to eRikm, an artist who connects the digital and the analog work in resonance with digital and sound researches present during *Diálogos*<sup>3</sup> conferences. eRikm joins the music scene from improvisation to digital manipulation. And as a musician, he also applies this to the image production. Therefore, it was related to the first exhibitions of the collection of Space Gantner, and also with Köner, in the treatment given by a musician to the images information. And we believed that showing his work with images and letting his sound be heard could be interesting for the whole Recife scene.



From November 17th 2011 – December 14th 2012 we presented five of eRikm's installations. We set three colored hammocks with headphones for people to get immersed in the sound world of Cds.

*Para Owir (Cds to Listen To)*: a collection of eleven Cds that highlights the diversity and extent of his work, from DJ turntable, to research music, improvised music, up to his work as a composer and classical music instrumentalist. The display reminisces *Cosmococa CC5 Hendrix War* by Hélio Oiticica, which we listened to with headphones, on a hammock, whereas in *Cosmococa*, it was surround sound. The activation was less directional than Helio's proposal. In this room, during the exhibition, we did a video conference interview<sup>4</sup> with the artist that could also be seen from inside the hammocks. eRikm takes ownership of images and/or sounds and acts on them. *Va@uum*, the exhibition's title work, is a work in which he acts on another form of image appropriation. *Va@uum* consists of the re-treatment of a classic science fiction film that takes away all the classic narrative and/or figurative components, applying a code treatment, progressively transforming the image and sound, making it a visual and sound science fiction. *Autoportrait*, part of a photo obtained on the Web which transferred in code tools, turns into a series of numbers that once read by a digital voice, changes into a sound poem that feeds the production of an image we discover later on. And this image will feed a sound that does not match. The code was always transcribed and changed.

<sup>4</sup>  
On January 10th.

The exhibition was at the same time a disjunction and gathering of the understanding of contemporary digital artistic production. Lev Manovich says that digital art is all the same matter that is converted into sound, image, sculpture, or into installation; it is two data processings that we decide whether it should be a sound, an image, etc. And there, we could see it in action. eRikm illustrates this statement, in a way.

On December 22nd, 2011, in partnership with *La Banca*, which provided seating for the well-attended event, we hosted a chat with Mabuse, Haidée Lima, and remnants of the Re:combo collective, about this online platform for artists, musicians, DJs, and video professionals, expanding the discussion brought about by eRikm's exhibition. Re:combo's work with the re-appropriation of sound and music, made sense with the recovery and transformation process that eRikm deploys by creating instruments to transcode and transform sound. For instance, when eRikm

plays the vinyl with Christian Marclay performing new collage from existing songs, this can also be found in Re:combo. Re:combo was another chapter emerging from *Diálogos*<sup>3</sup>, we hosted this event in December, reconnecting with one done four months earlier. It was a dialog between two countries, two generations, two different cultures that questioned authorship from appropriation. Experimenting relations between work and display. At each exhibition, the architecture and staging in Bcúbico accumulated memory layers of the predecessors. The active elements of the gallery playing with the works are jointly defined with the artists in an active space that physically and emotionally implicates the visitor in the process of experiencing the work. We can see Bcubico's exhibition space as a journey through the various activities held there and the uniqueness of these events. The horizontal structure built for *Lingchi* by Chen Chien-jen was providential as a projection surface in the 16x9 format of Matthias Müller and Christoph Girardet's *Contre-jour*.

Although carrying out projects separately, Müller & Girardet have been working together for almost 20 years. The idea was to show this joint production. Matthias did not want to show the latest work that could compete in festivals or works that were already in the art market for the galleries they have in different countries. We negotiated which works we could show as projection/installation. We chose 5 works and *Beacon* was the exhibition title. From February 2<sup>nd</sup> to March 30<sup>th</sup> 2012, we created a tour that could be done through different screens in the completely darkened and closed gallery. It was a cinema where you could move around from the moment you entered. *Beacon* is the lighthouse, a work about light and point of view. All the films that we show in the exhibition deal with image production, be it with mirror, light and shot/reverse shot. In all films what is at stake is the question of the gaze, the return of the gaze and the focusing by the camera or by the light. The focusing of a space forces the viewer to see either a place, or a person or not to see, due to the direction, the camera, the light, or the reflection with the mirror.

We positioned a TV set upon a wooden column right at the entrance, on the landing of the staircase and outside the gallery. On this TV, one

could see *Hide*, in which the digital image is processed with an effect similar to chemicals on the film. It is a game about the disappearance of skin marks and the disappearance of representation. A game with layers of products that are put in makeup in an attempt to get rid of flaws or ageing traces and the transformation of the film. On entering, to the left of the hallway (room 1), the wall projection by *Kristall*, a film in which people look at themselves in the mirror, they see themselves and don't see themselves. Afterwards, the room with *Beacon*. The lighthouse shows a moving point of view with light. To the right, a strong flashing light against the viewer's gaze, *Contre-jour* consists of shots that show lights on and off and close-up shots of the iris of one eye that opens and retracts, as a manifestation of the field-counterfield, light-eye-light. The spectator sees an effect and its correspondence in the eye and has the impression that the eye sees what he saw. The sound of applause in room 5, from *Play*, show a collection of applause taking place in the theater, shown on a flat screen. There is also the point-of-view production in *Hide* and *Play*. There was also an escape door that led to a bright room overlooking the Atlantic skyline, where the reception/administration was set.

With one year of operation we did *B<sup>3</sup> (IYEAR)* from April 19th to May 19th 2012, a retrospective group exhibition of artists and events we had made: Thomas Köner, Antony McCall, Chen Chieh-jen, eRikm, Matthias Müller & Christoph Girardet, *Diálogos<sup>3</sup>*, Re:combo. We reassembled works such as *Line Describing a Cone* and requested Köner an unreleased work. Inside the gallery, we also re-presented *I Pirate My Own Work*, by Chieh-jen, street work that we managed for SPA das Artes.

We picked up Müller and Girardet's exhibition mood, and at the end of the stairs outside the gallery, we displayed *Hide*'s decomposing advertising faces on a TV tube over a wooden column. This time a door was open towards the hallway, in which there was a box of Chieh-jen's pirated films CDs exposed close to another TV showing his films, that one could watch sitting on a stool. Just ahead, in the room next to the hallway, there were three hammocks to lie down or sit down and listen to eRikm CDs. Then, if we'd go right past the curtain, we'd immerse

ourselves in *Line Describing a Cone*. If we went to the left, we would have the *Dialogos*<sup>3</sup> and Re:combo records in room 4, and Thomas Köner's *Bahnhofspatz* video set up in room 5.

Ever since Spa das Artes, in a talk that took place at Fundaj, when the curator of 29<sup>th</sup> São Paulo Bienal Agnaldo Farias, stated that there was a predominance of videos, although it was not the curatorship initial desire, but due to the evidence that the most powerful artistic production was the one made in video and that “everyone is making video”; I thought to myself... “when will we hear this argument for a biennial or Documenta, that the most intense production made by artists is on the computer? When will we hear of a new way of doing things becoming naturally evident as a consolidated habit in the artists’ production, without necessarily claiming it art status?”

On the occasion of IYEAR, Filipe Calegário and Rodrigo Medeiros proposed we made a laboratory, which we promptly agreed. And hence, gathering this production from Recife into an exhibition context, was a natural and dynamic unfolding. We then organized the group exhibition *Vazão* (05/29 – 06/01/12), to ensure visibility to the local techno-poetic production. We held debates and published a special issue of the magazine *Nós Contemporâneos*<sup>5</sup> containing practices and discourses of Recife’s digital culture on the borderline between art, technology, science and activism. With texts and images by Henrique Foresti, Lula Pinto, João Paulo Cerquinho, Mabuse, Paulo Faltay, Jeraman, Ricardo Brasileiro, Ricardo Ruiz, Jarbas Jácome, Yann Beauvais, among others. *Vazão* was sort of an *arTTrainee* surrounding the digital; a laboratory that recalled what we had done in *Diálogos*<sup>3</sup>, eRikm and Re:combo.

<sup>5</sup> barrusMÀIMPRESSÃOeditora,  
Recife, 2012

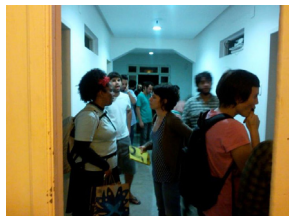
We divided the big room in two, made a 15 m<sup>2</sup> barrier with a bright orange curtain on one side and matte white on the other. On the orange side, there was the *Crepúsculo dos ídolos* installation by Jarbas Jácome, where a big bonfire was lit with matches. On the white side of the curtains, we totally forgot about the immersive orange side. On this side, overlooking the balcony, the sea, and the street, were Thelmo's



sound works which could be heard through headphones while sitting in a cozy black leather armchair. Manoel da Fonte's luminous device was in projected the online platform *Manifestons*<sup>6</sup> and the chat Re:combo. Records of the meetings during *Diálogos*<sup>3</sup> were on a tv. The partnership with Banca was fundamental for *Diálogos*<sup>3</sup> and *Vazão*. The many hollowed cubes allowed the most assorted uses.

6  
[https://www.youtube.com/  
user/edsonbarrus/videos](https://www.youtube.com/user/edsonbarrus/videos)

We have done so many things that the chronology of events and people blur in memory. It is worth noting our participation in July 2012, in the Garanhuns Winter Festival. We made a Bcubico Station, a 8mx3mx3m large *mambembe* room, built in vinyl canvas, to show on the street, works such as *Line Describing a Cone*, *Lingchi*, *La Barca*, *Beacon*, *Still Life*, among others. It was an opportunity for us to reach out to a passing public that doesn't normally access art spaces and see works and artists usually seen in white cubes of large metropolises.



On August 3rd, we hosted the launch of the magazine, *Tatuí* n°13, coordinated by Clarissa Diniz, with a projection illustrating the issue of the magazine and a selection of experimental films in another room. On October 24, at Marcelo Silveira's Atelier, we promoted the meeting between local artists with two curators of the Wexner Art Center: Jennifer Lange and Chris Stults. At the same time that we gained visibility for our performance in the cultural scene,



we found it relevant to be present in social events such as the LGBT+ Diversity Parade (LGBT+ *Parada da Diversidade*), the Marijuana March (*Marcha da Maconha*), Occupy Estelita (*Ocupe Estelita*), the Terreiros Walk (*Caminhada dos Terreiros*), the Slut Walk (*Marcha das Vadias*), the Freedom March (*Marcha da Liberdade*), and so on.

For the Black Awareness Week, we mixed diverse audiences in an event that referred to Art Quarantines Inverted Sugar<sup>7</sup> (*Qua-*

7  
*Quarentenas Açúcar Invertido*  
(*Inverted Sugar Quarantines*):  
experimental meetings that I  
commanded in 4 institutions,  
gathering a great number of  
artists: Fundação Nacional de  
Arte-FUNARTE-RJ (2002), The  
America's Society-NY (2003/4),  
Universidade Federal do  
Amapá (2004) and Galerie Faux  
Mouvement-Metz (2005).

*de Arte Açúcar Invertido*). At the invitation of Fundarpe we performed *Cozinha* - Cooking at the Contemporary Art Museum of Olinda, along with the Cultural Center Coco de Umbigada and 3Ecológicas.

With the participation of Jeraman, RobôLivre, Ricardo Brasileiro, Ricardo Ruiz, Thelmo Cristovam, Mother Lucia de Oyá, Beth de Oxum, Arthur Leandro, Lady Selma, André Araripe, Julia Coelho, and many others, we occupied the museum and its surroundings for a week with workshops, concerts, talks, exhibitions, laboratories, also plenty of African food in its physical space; and lots of homemade cooking in virtual connection by the participants of the Facebook platform Rés do Chão On-Live, in which we publicized and expanded the event worldwide. We also installed in the yard of Mac-Olinda, we projected films at the Bcubico Station, which we had presented at the Winter Festival of Garanhuns. It is relevant to point out Julia Coelho's participation in the realization of these events. Jointly, Julia with Cristina Gouvêa developed the project that would allow us to the following stage of the gallery in another address.

At first, B<sup>3</sup> was totally funded by Edson Barrus and Yann Beauvais<sup>8</sup> and in 2012 partnerships were made with institutions in order to make exhibitions and lectures on experimental cinema and video art. The space has a constantly updated library, in accordance with the exhibitions that are on display. One of the differentials of B<sup>3</sup> is the accessibility to a type of art that has little circulation in Brazil, especially outside the major centers. Both artists usually make guided tours with the public, explaining the constitution process of the works as well as the exhibition. According to Beauvais: "B<sup>3</sup> is not limited to an exhibition space but is additionally a place of thought".<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Cesar Barros lent us the gallery space free of charge.

Paul Sharits was our first event at Marquês do Herval street. In newspapers, "the return of Bcúbico", "B<sup>3</sup> is back", highlighted our recent relevance in Recife scene. We covered the cast ceiling, torn down a wall and made one big room out of two rooms; we made

<sup>9</sup> Nunes, Kamilla; *Autonomous Spaces of Contemporary Art*. Rio de Janeiro, Editora Circuito, 2013

<sup>9</sup>  
*Laps, Oscillating Strips Mapped, Transcription 7: Chopin etudes, Study for Score for Declarative Mode II, Frozen Film Frame Study: Declarative Mode II, Guadalajara, Pacific Coast-San Francisco, Ansia V, Ansia VI, Ansia VII, The End of Buffalo-Yougoslavia Anxiety, Untitled.*

<sup>10</sup>  
*Declarative Mode, Antioch Test, Untitled.*

holes up top for air circulation. We exhibited ten (twelve) drawings<sup>9</sup> and nine films, and three *Frozen Films Frames*<sup>10</sup>, including 1m x 1.20m *Declarative Mode*, which required, a permanent low temperature for its display. The air conditioner should be on 24 hours a day. With transparent refrigerator curtains, bought and brought from São Paulo, we secluded all the gallery doors to maintain the required temperature, creating a cooled environment for the whole exhibition. Without a power generator of our own, we ran the risk of a power outage and damaging the work hanging by steel cables from plaster plates on the ceiling of the entrance room. Plasterboard was also used to cover the hollow brick window in this room and darken it. In this exhibition, we wanted to share a difficult and seductive work at the same time. We thought it was important to show how Sharits thought the idea of cinema beyond the projection on a screen as in the movies, with *Frozen Films Frames*, scores and installation. We felt it was pertinent regarding the Pernambuco cinematographic scene that speaks but does not necessarily work with the same notion of experimentation.

From 02/23 to 03/30/2013, the gallery entrance door was blocked, and the access was through the hallway. You would go up the staircase and get to the balcony where you could see S: S: S: S: S or *Razor Blades*, or *Piece Mandala/End War* or *Apparent Motion* projected up high at the end of the hallway, attracting the visitor to immerse themselves into the exhibition. At the end of hallway to the left, a transparent curtain gave access to the refrigerated space containing ten framed drawings, on the white walls of the room, and in the background, *Declarative Mode*. In the small room to the right of the *frozens*, a TV monitor on the wall showed Chopin's *Mazurca* colored score in interviews with Sharits conducted by Steina Vasulka and Gerry O'Grady.

We built silver-painted sidings that formed an acute concave angle, for *Epileptic Seizure Comparison*, a 1976 work that is permanently installed in ZKM. The wooden vertical boards, from floor to ceiling, yielded a stifling sensation. This sensation was emphasized by the projection of

the passage of Alpha to Theta waves captured by the encephalogram during an epileptic seizure.

The other direction led to a kitchen where the films *T.O.U.C.H.I.N.G.*, *3rd Degree*, *Wintercourse*, *Word Movie* and *Colour Sound Frames* could be seen. On the wall/kitchen hall that led to the back porch, there was a significant artist's bibliography displayed on an adapted piece of furniture to be a showcase of original books and magazines, at a height that protected the frailty of some copies. Altogether, the show consisted of two long programs of films, interviews, installation and drawings that required the interested public, a long stay in the gallery.

The floor of the *Vandê-vu* was a major attraction at Sharits' exhibition. *Vandez-vous* is not an actual French term; it is a wrong way of saying rendez-vous, referring to a house of prostitution, it can also mean a hot mess, a racket, a party. *Vandê-vu* was the way Dona Socorro, a car keeper, and ex-worker of the old Marquês de Herval street brothel, referred to the place where Bcubico was then installed, and we had to tell the former customers countless times, the space had changed its activity. Everybody talked about the beauty of the mosaic made of different pattern and moments ceramic. Hence, the idea of painting the floor so that the works could be seen in a space prepared for them. And the floor painting starts right at the next exhibition, VALIE EXPORT. For this exhibition we got rid of the curtains and the doors were all kept open. We painted the floor of the room in black.

The choice of EXPORT's films was negotiated with her, who after defining the work, authorized the exhibition to Sixpackfilm, a cooperative that manages her films and videos in Austria, which made them available to us. For the interactive installation *Ping Pong: a film to play with*, she agreed to show it, but we needed permission from the Vienna Generali Foundation, which owns the work and agreed to show the first version "screen on a stand" that has not been shown many times and was rarer than the projection version. In a room, on the black floor, we presented

the game-device: a TV on a desk with a racquet and a table tennis ball.

In addition to *Ping Pong*, we set up the video installation on six monitors on the gallery walls *The Power of Language*, we designed *Touch Cinema* and *Adjunct Dislocation* and showed a video program<sup>11</sup> on a monitor as well as several photographs, printed in Paris from the file sent by EXPORT. We arranged some of her bibliography and in the kitchen, the photos of *Adjunct Dislocation*. The *Genital Panic*, photo-performance that the artist made in a porn cinema, alone took up the hall between the rooms and the corridor that led to outside access, which was highly valued with *Syntagma* photos and fragmented texts on the wall. In the entrance hall, another set of *Syntagma* photos occupied one wall, and in a small corner the photo-performance *Tapp und Tastkino*.

11  
*Body Tape; Visual Text: Finger poem; Breath Text: Love Poem; Body politics; Space-Seeing and Space-Hearing.; I turn over the pictures of my voice in my head.*

For EXPORT, if women do not invest in new media fields, they would submit to the images produced by men. All chosen works showed the taking of possession, the possibility of using new media properly. She investigates in video production, the desynchronized relation between sound and image. The viewer perceives one thing and hears another at the same time.

As *Adjunct Dislocation* where she mounts two Super 8 cameras one on the chest and one on the back, and simultaneously shows the action in opposite points of view. She does that with every media. The reception of the exhibition was strong in Recife, attracting an audience of women from 04/13 - 05/31/2013, which was not familiar, until that moment.



Theoretically, EXPORT was to come to Recife for a conference at Fundaj, our partner and responsible for the traveling. The administrative meanderings for the release of



the ticket were way complicated. She, an 80-year-old woman who takes controlled medication, did not have time to release them, so she gave up the trip. On the other hand, with Le Grice, our partnership with Fundaj worked out fine. The lecture took place successfully in Derby auditorium. Not only the lecture but also Le Grice's exhibition had great repercussion both with media and the public.

With Le Grice, we defined the films in the exhibition *Figura do Tempo*. We wanted to highlight the itinerary of his work with the moving image from cinematographic to digital forms. Le Grice is known for his *Expanded Cinema* and materialist cinema work, but his digital and, also video graphic production, since the 1970's, tend to be overlooked. Le Grice stopped using the computer in the 1970s, when he realized it was not fast and flexible enough at the time. But he used it again, in the late 1980's and early 1990's, when the computer allowed him to generate an intervention on the image that related to the materialistic work he produced with the cinematographic image.

The intention was to show the difference in the resources he used to research the specifics of film on film, its continuation with video and the computer. The relationships that the creation of the moving image with the digital has with what he did when researching cinema. And how all this relates, too, to his notion of expanded cinema.

We rented projectors and expanded the black floor along the entire gallery. The staircase was not painted. The entrance door was closed to create a dark room for *Figura do Tempo* exhibition, and the entrance was through the corridor. Then, two flights of concrete stairs were climbed and at the top, one would immerse themselves in a huge black plane with several projections. There was, as in Müller and Girardet, the sensation of apprehension of the cinema walking in space with flashing screens.

*Figura do Tempo*, 06/15 – 07/30/2013, consisted of twenty-two works divided into five programs. Given the amount of work he did, it was important to show the continuity and development of research. Each

room had a group of films:

In Room 1: a projection on the wall of video records and computer editing of a number of portraits of people or encounters with them and their environment: *Critical Moment*, *For the Benefit of Mr. K*, *Absinthe*, *H2O* and *Jonas*.

In Room 2: projection on the right wall of the first works made with computers in the 1970s, which links to some psychedelic and abstract works from the 80s: *Berlin Horse*, *Little Dog for Roger*, and *China Tea*.

In Room 3: works in *double screen*, where Le Grice works on the idea multi-screen cinema, and how he thought about the relationship between one screen and another and not just the consecutive image: *Digital Still Life*, *Your Lips* and *Digital Aberration*.

In the large Room: a projection on the wall showed the evolution of his latest films where he seems to abandon the more analytical production to assert a more lyrical dimension : *Cherry*, *Even a Cyclops Pays the Ferryman*, *A Denisined – Sinedenis*, *Wier*, *Water Lilies - After Monet*, *Traveling With Mark* and *Threshold*.

In the hall, we showed *After Manet*, a film on four screens that sums up his works of Expanded Cinema and the construction of a fragmented narrative from different points of view on the same event.

We decided to make a show of Erwin Wurm's video<sup>12</sup> for being his less known work and for the interest in establishing relation of performance and sculpture with a media that we prioritized. Wurm was very favorable to our proposal and authorized us easily, recognizing that it was the first time he had been asked to make an exhibition of these works only. From 08/24 to 10/05/2013, we showed almost all his videos, except one group about gardens. We prioritized the videos that emphasize the gesture as sculpture. We also added two works from our private collection: a record with an inflatable

<sup>12</sup>  
59 Positions, 1992; Fabio Getting Dressed, 1992; One Minute Sculptures; Flight Simulator; Heating; Quetsch & Wumm; I Love my Time, I Don't Like My Time; Am I A House; Tell

car cover and a polaroid photograph autographed by the artist for this exhibition, 10 years later.

Presenting videos as if they were moving sculptures. To emphasize the sculptural concept of Erwin Wurm's videos, we conceived a scenography different from all others. We suppressed all the details of the room, to have only images emerging in a space where you could move around. We painted in black floor to the ceiling, darkened the whole space, and the architectural references were eliminated.

A real black box with a cluster of six black monitors in the center of the room, which disappeared in the dark space, directed to various angles, like a lighthouse, circling and creating a space that unveiled an unbalanced man in a chair leaning from to one side and to another. A girl licking a radiator, a man who slowly puts on all the clothes from his wardrobe, a fat car talking, a house reflecting its own condition as an art object. A couple jumps off the wall. On a monitor placed on the floor, the artist always falls as he tries to cross the space, walking over tennis balls. The video actions stood out in many directions, they were eccentric and showed themselves to those present at all viewing angles as they moved through the space. In this open special setup, the viewer was decentralized and was always in an unbalanced position, as in Wurm's sculpture.

With his videos, the sculpture assumes a performative dimension, which is the realization of instructions for each piece. The video reveals the sculpture in action. The minimalist experience of "perceiving in displacement" was the strategy used to show the performances, all at the same time, in loops. In the passage, Wurm's books also floated in the dark on a black shelf. In this exhibition this form of work became more evident, in which all the walls, the displacement of the bodies and the user's look are treated as a sculptural composition, space/volumes relation... the angles, floor and ceiling, furniture.

Wurm's exhibition was not part of the initial program. Due to a strict

international schedule, with an unpredictable resource release agenda, we were led to make exhibitions that were not validated by the funder because the funds had not been released.



We held the 2013 arTTrainee Show, from November 3rd to 8th aiming to ensure visibility to the work of 16 student-artists (solo and duos) mediated by me in the reflection of their creative processes. As the gallery was to be reset for the next exhibition, the artists experimented with the space in total freedom using the ceiling, floor and walls to write, scratch and pierce... The diversity of the show highlighted the *arTTrainee* process open to a demand of artists-students interested in discussing their productions and give vent to concerns that are reflected in the productive motivation. The *arTTrainee* are “finger-flicks” on body-machines of very different ages and works. It is squizo-analysis for artists willing to talk about their work, exchange ideas, show what they are doing.

In 2001, Rubens Pileggi wrote in the column Visual Alphabet of the *Folha de Londrina* newspaper: “Train, trainee, make appear, perform. Art also depends on training and showing the work is part of the exercise. As a sort of class, where each one learns what they wish to and take what they know of themselves. And it could also be called the Unlocking Program. Or Therapy for Artists’ Works. Or technical consulting of the sensitive. Thus, arTTrainee can be thought of as a reference to discuss art, becoming potentialized as it changes with each edition”.

In the creating system, *arTTrainee* works on possible escape lines to unhook processes and production notions. Its clinical aspect stems from the will to dismantle some “whirlpools” of the creative-poetic flow. The exhibition was conceived as an experiment, as a moment of exercise and program continuity. Unlike an exhibition of results, this show served as a moment of acceleration and crystallization of this reflection. A situation where the virtuality of the processes worked on settle and present themselves in the exhibition space, relating to each

other. Internet search tools, magazines, historian and critics' texts, and images from artists' works ensured mapping of the plastic and conceptual operation of each one.

*ArTTrainee* consisted of three groups from 2013 to 2014. It was granted as a pedagogical counterpart to the financing of FUNCULTURA 2012, available to anyone in the production process involved with art, it attended artists from Recife, other cities, and regions as well, those who scheduled to discuss their work, language development, and doubts about the presentation of their work. They returned according to their procedural needs. Linda DeMorrir, Roberto Traplev, Marie Carangi, Marcela Camelo, Hassan Santos, Carla Lombardo, Tales Maniçoba, Kelly Saura, Pamella Araújo, Charles Martins, Luiz Henrique, Bianca Bernardo, Carol Merlo and Camila Storck, Kaloan and Pilantropov took part in the show. Some of them wrote Master's dissertations and Course Completion Papers. With these, preserving their respective fields of interest, we talked about writing, the concepts approached, the text structures, the properties of ideas, the relations with other authors. Pollux Freire, Leticia Barros, Ellielton, Camila Alves, Will Leal, among others, were not on the show but integrated the *arTTrainee* at different stages.

Completing this line of action in the Fostering of Research in Art, we have developed the cycle *Tempo das Imagens* (Time of Images) and a contextual overview of each exhibited artist work, called In Context. We also promoted the debate cycle *Diálogos*<sup>3</sup>, with guests from Recife digital scene proposed by Eurik Dimitri. We held two conference calls with Nathalie Magnan and published an unprecedented interview with Anthony McCall in Portuguese. We welcomed Paul Blanc<sup>13</sup>, from the École Supérieure des Beaux Arts d'Angers, as an intern. We also allowed artists to present their research and discuss it with the public.

In Context and Time of Images were pedagogical activities where we invited people to watch and deepen a few themes. We did these activities to expedite the educational dimension of

13

10/15/2011 – 01/15/2012



Ecubico by sharing knowledge and enabling contextualization and, mainly In Context, the discovery of works in relation to the presented exhibition. For instance, when we contextualize Wurm's work we try to highlight the strong affinities that his work shares with Franz Erhard Walther, a German artist who similarly describes a work of art as an interconnected event between a human body, an act, and an object. Likewise, we highlight that his work is related to some works by Bas Jan Ader, Joseph Beuys, John Baldessari, Ana Mendieta, Yoko Ono, Bruce Nauman, Gilbert & George, Joseph Kosuth, Charles Ray and Dennis Oppenheim. It shows how Wurm's emphasis on the process over the result currently explores issues similar to Conceptual Art or Body Art in works that exist only in documentation. The way we contextualized Wurm's work, connecting it with performance, sculpture and conceptual art, aroused a lot of interest in some people, and also, when we contextualized EXPORT's work, with the production of other women in the 1950s/1960s, this was quite motivational and built relationships with what some people were doing.

The Time of Images were lectures on several topics that cinema and video addressed. It was initially developed with Fundaj and derives from what we had been doing since our beginning, presenting movies as a class. It was, therefore, the continuation of this type of class, in which yann, based on research carried out at universities or for articles, proposed visions on a topic: film-music, found footage, AIDS, etc.; to show how filmmakers and video makers worked on this theme. Furthermore, present unknown works by José Agrippino de Paula, Ryan Trecartin... So, *Tempo das Imagens* (Time of Images), which was held every three weeks, after Fundaj, became a regular activity developed in the gallery alternating with In Context, which, differently from Time of Images, was always related to the exhibitions. But sometimes, some questions from the public regarding In Context would suggest another topic in Time of Images. And this applies to the *Cineclube*: ten sessions of experimental films and videos followed by debate coordinated by Ж, from September 2014 to January 2015, also funded by FUNCULTURA. At each of these events, there was always something to nibble on and drink, plus, you always had the possibility to talk, to access things that were not so available. Time of Images with Ryan Trecartin was truly

significant to some people.

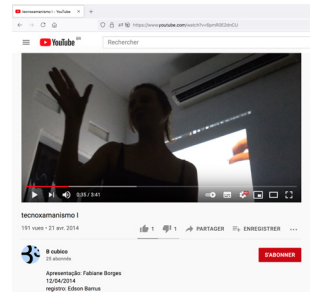
When we did Time of Images, we realized that many films shown in English were not understood by some people and to allow access to some films and texts, we did a lot of translations and film subtitles for Time of Images, In Context and *Cinechube* Image-Thought. We also translated texts to follow a few exhibitions. We subtitled the films for VALIE EXPORTS' installation. We translated texts by Paul Sharits, VALIE EXPORT and Le Grice into Portuguese, and many texts by the artists shown or from the lectures. We also subtitled the films they required for *Cinechube*, which is subsequent to In Context and Time of Images. We subtitled films by Keith Sanborn, Su Friedrich, Peggy Ahwesh, etc. All subtitle translations we made are available on the website <http://bcubico.com/> for people to access and to further reinforce communications.

The site<sup>14</sup> was also funded by FUNCULTURA. Still online, it is an extended Bcúbico and works as a data source, where people can get to know about the events, and also benefit from what we produce for each exhibition, *Cinechube* / Time of Images / In Context in this platform-archive. This is also true for our Facebook, Youtube and Twitter pages.

A means of promoting the space that allows anyone interested to access the films shown, lectures texts, videos, exhibition images and bibliographic references for research or for fun. Our updated physical library of books and magazines was available in the gallery, and the digital one consisted of a set of PDFs of books and texts on the computer that we sent when someone requested.

In one of the The Time of Images classes, in a meeting about AIDS, a young man intervened asking "Why are you addressing this issue? We no longer need to discuss AIDS". We pondered on the intervention and decided, as a same sex couple, that it was crucial not to let the fight against AIDS fade to oblivion. We painted the floor red and, on this

<sup>14</sup> The site at first, was to be designed by Editora - Aplicação and programmed by 3Ecológicas, conflicting ways of thinking between programmer and designer directed its realization by a third person.



December 1st 2013, Beúbico turned into a pedagogical space, where you could see, share and learn, at the same time.

*1 Day without Art* was a political activity that in one day centered our pedagogical initiatives in a special and ground-breaking program to stress the importance of the *World AIDS Day*, and that forced us to research books and documents in our library. We put 236 titles among books and periodicals on AIDS on a table in the middle of the central room. We projected Jack Smith's *Flaming Creatures* in the small room and *United*



*in Anger*, a film about the story of *Act Up* Jim Hubbard had just finished in the big room.

Marion Scemama allowed us to show *Last Night I took a Man* that she made with David Wojnarowicz, which we subtitled into Portuguese and showed on monitor. On another monitor, the film *You Always # 11 (Tu; Sempre # 11)*, by Yann Beauvais, which investigates the representations produced by AIDS in society.

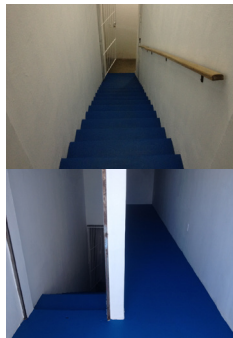
Over red cubes that emerged from the also red gallery floor, on two tablets with headphones, we installed *Diva TV*, with documents and testimonials produced by the activist group AIDS Coalition to Unleash Power, acknowledged as the re-energizer of civil disobedience tactics in the United States for its direct action against bureaucratic negligence and pharmaceutical company speculation in the AIDS crisis. We also showed *The Currency of blood*, postal artwork by French artist Michel Journiac.

We did something at the same time, relationship with created in the 1980s galleries and other show and sell works fight the state's



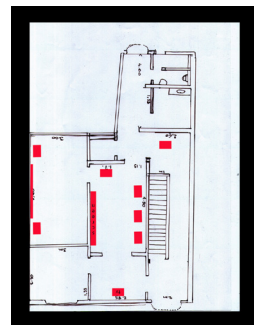
contemporary and kept a historical *Day Without Art*, in NY. On that day, art spaces opened to artists donated to neglect of AIDS.

Putting film to darken windows, covering up with hollowed brick, knocking down walls, building plans, painting floors, cooling the space. Incompatible Mac/Windows systems, adapting furniture, rummaging through and borrowing display devices from museums reserves and friends, supplying themselves with restricted market offers, limited resources, and unskilled labor, because skilled labor is very expensive and/or it is rented in equipment to the cultural establishment. Sometimes, what we wanted could be found on the market, but at a disproportionate price to our budget, so we had to come up with alternatives. In this declining agreements, limited manpower, material and resources scenario, thinking of an exhibition every two months was an exciting challenge. Working with what we have, with what is available. We used Cesar's office furniture such as leather armchairs, wooden stools, glass tables. We borrowed a projector, sound box, tables, and display cubes from Mamam. At each event, the space and furnishings were set up within this dynamic. Therefore, using our own furniture, borrowing furniture from the museum's technical reserve, were structural activities to offer the public unprecedented and quality events.



From the start, in Bom Jesus Street, empowering the place had been our vital exercise, producing exhibitions in the same space, working on it so that one event did not refer to another that had already taken place. Making Bcúbico an experimental space, in a constant process of mutation, unstable and stimulating at the same time. We radicalized in the immersion with Wurm, when we painted the walls and stairs of the access hallway black. In Sanborn and beauvais' exhibitions, the painting of the stairs and floor reaffirmed the immersive space as a detour that began before actually arriving at the exhibition rooms of the gallery on the 2nd floor.

The two Keith Sanborn installations (03/15 – 04/30/2014) were recent. *Energy of Delusion*, where he condenses in one minute, sixty films of the cinema history, including experimental, repertory and documentary films, etc., to create, as the artist says, an



extremely compressed museum of cinema. He had already shown this work in progress in a few places and for Bcubico, he increased it to sixty films and randomly distributed them on six monitors on white cubes, the same package of films shown in conformation to space, idealized by him.

*Energy of Delusion* device put us in the web of cinema history, not allowing us to escape. The spectator was amidst. The monitors distribution and a single projection in the central room made the viewer walk through the installation that took up three rooms, from the two gallery entrances: A 1st room and the hall that accessed the corridor. This provided an open and at the same time 360° displacement, the experience was circular with the screens arranged in a convergent manner.

For Keith, “cinema is an invention without history” and he centers his work on possible film stories. In the biggest room, the *Gillian Hills Trilogy* installation, he intervened in three films with the purpose of exposing their directors’ strategies and providing visibility to the

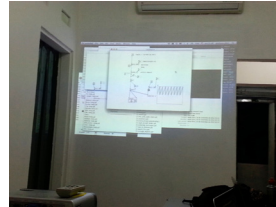


work of a talented and unknown actress. This proposal stresses the artist’s taste for *détournement* in his work fueled by withdrawals and diversions from iconic films, as well as appropriations of sequences that we normally do not pay attention to. The *Trilogy* brings actress Gillian Hills back to life, highlighting forgotten or deliberately discarded layers of film history. Emphasizing this relationship between the artist and the situationist culture, Keith delivered the lecture *All the King’s Horses and all the king’s men, a Northwest Passage to the cinema of the Situationist International*, published in this book.



Peggy Ahwesh works on the American *avant-garde* cinema aesthetics by investigating the cultural identity and ways of female subjectivity in various formal approaches. The video program *The Third Body*<sup>15</sup> presented by the filmmaker *bricoleuse* on 3/19/2014 consisted of six short experimental videos, with re-working of film leftovers, tourism videos, video game and home movies. Peggy is a Teacher at Bard College and shared her passion and taste for film making throughout the world. Her participation in Bcubico was a special detour. Since she was coming to Recife with Keith, we asked her to show her skills in going through all kinds of cinematography. Ahwesh and Sanborn have different works, even if they had made films and published some books together. It was a very rich period with the presence of two teachers producing encounters and sharing know-how.

15  
*Bethlehem*, 2009; *Beirut Outtakes*, 2008; *Collections*, 2014; *The Scary Movie*, 1993; *She Puppet*, 2001 *The Third Body*, 2010.



Acting in movement, seizing the opportunity to perform things with who was passing by Recife. Peggy presented a program of her films, Fabiane Borges showed videos and talked about Technoshamanism (04/12/2014), her doctoral research converging technology and magic,

and Giuliano Obici who reconnected us with what we had done in the first year, which was the focus on the digital tool, on the appropriation and creative transformation of the *apparat*. It was our conception to be open to the surprise of an unforeseen encounter. We opened the gallery out of schedule to allow visits and discoveries by artists, critics, filmmakers, students...

The interest in music and work-around with computers in Recife is huge. Newly arrived from Germany, where he completed his doctorate, Giuliano Obici articulated this theoretically and, in a workshop<sup>16</sup>, as he has knowledge of music and the use of devices already integrated with computers. During his stay he made three activities: presented his doctorate research *Work around and Sound Experimentalism*; held the workshop on audio and video manipulation in real time and interaction and network interaction with computers; and as a result of the course, he presented *Laptop Choral*, an audiovisual performance for laptops based on a local area network (LAN), which reminds us of the *Laptop Concert* Köner performed at our opening. They were very intense days, working six hours a day. His intervention really motivated students to work with him and achieve his proposal to explore the Personal Computer as a metamedia instrument also as a performer simulacrum. Obici's stay was highly productive for the course participants; he worked with a young audience of music and the computer, unlike the audience of *Vazão*, who also had the music and computer edge, but mediated by the open-source prototyping platform Arduino. A post-Re:combo generation that was more represented in *Vazão*, with Brasileiro, Jácome and Jeraman, who were also presented to us by Obici when we were coming to Recife.

We took over the space with its limits and possibilities as artistic territory, putting the exhibition into play as a format, creating a common space, offering the viewer the possibility of different modes of aesthetic reception in the same space. An experience of duration, periodic. Site-specific in a space-time process with

16  
05/28/2014: presentation of doctoral research/USP: *Gambiarras e experimentalismo sonoro* [Work around and Sound Experimentalism] and workshop: *Meta-instrument audio-visual for Live Performance* (05/29-31/2014).



installation crystallizations at each event. For the yb150213 exhibition addressing yann beauvais' 40 years of activities in experimental cinema and video art, we invited Jean-Michel Bouhours to be the curator, and his text in this book shows what operations he used to sum up such a vast work. Apart from the three chosen films, the show consisted of a large production of printed material, books, magazines, documents and posters that we displayed on several tables and cubes we borrowed from Mamam, creating on the floor's blue background, a horizontal display of books and magazines that occupied the two central rooms. In addition to the exhibition at the gallery from 11/22/2014 to 02/22/2015, we developed a re-presentation extension program, at Mamam, for 7 weeks, of programming already made by yann beauvais at different times and institutions, and we ended our activities in the spirit of collaboration with the art circuit that has always permeated us.



The choice of wine for every exhibition opening. How many times have we gone downstairs to open the gates at every opening? It was easier on Marquês do Herval street, but the two addresses had gates and stairs to access the gallery. Immerse in Bcubico meant waiting to open and crossing gates, going upstairs, go through curtains or not, have a glass of fresh water.

Living the information and content production in a cozy space, warm reception, maybe browsing books and drinking a cup of coffee made by machine. The visits to Bcubico at Bom Jesus always led to a conversation on the balcony overlooking the sea. On Marquês do Herval street as well, on the balcony watching the street movement. The city's cultural events always interfered with Bcubico's attendance. From Janela Film Festival to the Holy holidays. We opened the eRikm exhibition on the day of the celebration of Nossa Senhora do Carmo (the Recife's Holy matron day), without considering how this would impact us. Not only did the sound of the celebration prevent us from hearing the sound of the installations, but also the crowd gathered at Marco Zero square kept people from getting to Bom Jesus street, where we were. yann's first attempt to do a class showing films was on

a Good Friday. Even though he was warned that in Brazil religious dates interfere in the functioning of society, he, by custom of living in a lay nation, did not give much weight and kept the class scheduled. We also welcomed people who were passing through Recife.

B<sup>3</sup> is inscribed in the practices of insertion by the artists in the established system in order to, from within this gap, propose ways of acting and relating to the user. Mamam, Funarte, Joaquim Nabuco Foundation, Fundarpe. The interaction with the Pernambuco art circuit occurred on many occasions. From Köner's presentation at Funarte to the cycle of twelve thematic sessions of film and experimental video, Time of Images that Yann Beauvais held at Fundaj between April and November 2013, as a pedagogical counterpart to the funding by FUNCULTURA 2012. At Fundarpe's request, we held *Cozinha* at Mac-Olinda and *Grande Sala* (Great Room) at the Garanhuns Winter Festival. We cooperated with Porto Digital, Espaço Fonte (Extra-SPA), Sesc-Casa Amarela (Festival Único), Tatuí Magazine, Atelier Marcelo



Silveira, PPGAV-UFPB (Rose Lowder). With Mamam, we translated the interview with Anthony McCall and the text for the book *yb150213*, re-assembled two works of McCall's exhibition, mounted the Chen

Chieh-jen exhibition together with the Spa das Artes, also the yann beauvais' cycle of *ProgramAções* (ProgramActions), our last event.

*Bom Jesus* Building, located at number 172 on a small tourist street full of old and colorful buildings, downtown Recife. A five-story building from the 1950s, Art Deco style, with ten rooms on each floor, five facing *Rua Bom Jesus*, the former *Rua dos Judeus*, and five facing the sea. It was once a casino, several associations and unions of port activities.



Originally, Bcubico space occupied one side of Cesar Barros' Architecture Office. Cesar was initially our partner, but then he quit. The gallery was made up of a hall that spliced into a room without walls and three side rooms. One large room on the right (made up of two rooms) and two on the left. As we closed the entrance door, the hallway turned into a double room. Totaling five rooms. Moreover, a bathroom and a small technical reserve and two small balconies overlooking the sea.

At Marquês do Herval street, 202, we had four rooms, a balcony, a hallway, and a small hall that joined the rooms to the hallway, the technical reserve, the kitchen/administration and bathroom. The two center rooms were the training meetings place, which according to the theme, could have a greater or lesser attendance. The same spirit of a variable audience, interested in specific themes, continued in the film club. Architecture office and whorehouse. The floods, which always surprised us, as the two spaces were on high floors. On the fifth floor in *Bom Jesus*, and on the second at *Marquês do Herval*. There was always



heavy rain, which brought down the ceiling at Marquês do Herval street, just as it caused plumbing infiltration at Bom Jesus street. The water had to flow down the stairs every time, in the case of Bom Jesus Street, it was more problematic because of the stores and residents. The building's structural problems, the landlord's negligence, and the possible collapse of the balcony, was one of the reasons we put an end to the project.

Bcubico's finitude had always been a fact we worked with. In 2014, I wrote a text to be published in the Circuito da Desdobra/RJ catalog and that was then reprinted in the Forum Permanente platform, in which I state that most of these spaces die before they are ten years old. "Scents, temperatures, hormones defining the territory... Places of aggregation, socializing, reflection, and all sorts of exchanges and intersections, the spaces managed by artists when they appear already include their death. This finitude is a force that makes these spaces exist only in the diversity of their ways of production, creating networks and connections that mobilize a great number of artists, critics, and cultural producers, but that depend on changing and usually precarious forces. The dimension of the exchanges between artists, processes that the Management Speculative Projects promote and the encouragement of culture, correspond to or exceed in scale, university performances and governmental exchange programs, evidencing the importance of these spaces within the productive chain of culture, deserving from society and the public sector, the recognition for the work we develop. Yes, we are making a more dynamic society, interfering directly in these exchanges, promoting critical contamination and new creative crossings, (...) we are creating a market."

"These spaces have the virtuality to be permanently transformed, spaces in movement, interacting/renewing/updating themselves at every program. It is imperative that we see the space as a poetic virtuality – this is the only way we escape the formatting that the need for resources to keep them operating will not reduce us to the melancholic exercise of "holding events" to fit and honor the commitment to notices. We ought to

resist this bureaucratic fate of Speculative Management Projects, proposing spaces-to-be, without a pre-defined area, these fragile organisms free from any a priori notions, directed with animal-subjectivities that fold/double/unfold in artist/ proposer/ writer/ professor/ critic/ researcher/ curator/ activist/ space manage”.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Edson Barrus, In Fórum Permanente. São Paulo, 2014. See at: <http://www.forumpermanente.org/revista-numero-5/textos/projetos-especulativos-de-gestao>  
Visited on 12/04/2020.

The difference in equipment, when working with artists from other places. The importance of cooling the rooms to preserve the works. Time relations, transport of the works, and opening deadlines. The relation of the work to the size or dimension of the rooms, the importance and how much the environment where the work will be exhibited interfere in a mutual way. How the work adapts the place. The public attendance to the digital scene, and how this public offered us local partnerships. This text, of multiple memories, connects important parts to be noted, of side-to-side grouting of parts, it was built like the mosaic floor of *vandez-vous*... It is a written-*ensemble* of recollections. An attempt to take the reader to the mounting environment and anxieties for the execution to go as scheduled, and, also to the moment of the encounters.

Tradução  
Cida Sá Leitão

# All the king's horses and all the king's men: a Northwest Passage to the cinema of the Situationist International

Keith Sanborn



"I don't know what you mean by 'glory,'" Alice said.

Humpty Dumpty smiled contemptuously. "Of course you don't—till I tell you". I meant "there's a nice knock-down argument for you!" "But 'glory' doesn't mean "a nice knock-down argument" Alice objected. "When I use a word" Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, "it means just what I choose it to mean—neither more nor less."

"The question is", said Alice, "whether you can make words mean so many different things."

"The question is," said Humpty Dumpty, "which is to be master—that's all."

## 1.

If ever there were an instance where "glory" might mean "a nice knock-down argument" then it would have to be the Situationist International. Its theories and its activities are, as they suggested,

in everyone's heads. During the life of the organization, from 1957-1972, the SI inspired hostility from nearly every sector of culture and political life. In the era after its self-dissolution, it has become a critical global measure for the second half of the 20<sup>th</sup> century and beyond, inspiring not only increasingly aggressive dismissals, but half-baked hagiographies, and inevitable attempts at recuperation by the artworld, mainstream media, politicians, and academia—the same sectors the Situationist International so vehemently attacked. This clash between the Situationist International—in its strategic attacks on the hierarchical power of the State and the Media—and those in power—attempting to adapt those same oppositional strategies in order maintain their monopoly on power—serves to illustrate the historical, dialectical process of *détournement* and *recuperation* which lies at the heart of the Situationist project.

To grasp—if not to decode—the meaning of “*détournement*” within the theory and practice of the Situationist International is the key to grasping its historical situation within the field of possibilities for making meaning, making history, and making cinema.

## 2.

‘Begin at the beginning,’ the King said gravely, ‘and go on till you come to the end: then stop’.

The King of Hearts to in *Alice in Wonderland*

To define “*détournement*”, the most obvious route would seem to be the “Définitions” created by the Situationists themselves for the first issue of *Internationale Situationiste* in 1958:

*détournement*:

Used by way of abbreviation for the formula: detournement of prefabricated aesthetic elements. Integration of current or past productions in the arts into a superior construction of

the milieu. In this sense there can be no situationist painting or music, but only a situationist use of these means. In a more primitive sense, *détournement* in the interior of older cultural spheres is a method of propaganda, which bears witness to the worn out state and loss of importance of these spheres.<sup>1</sup>

1

*détournement*

*S'emploie par abréviation de la formule: détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères. [All translations into English are by the author.]*

This definition adds a particular technical register to the word, which is at once a deformation and extension of pre-existing standard usages, such as *détournement de fonds* [misappropriation of funds], *détournement d'un avion* [hijacking of an airplane] and of course *détournement de mineur* [seduction of a minor]. And we might very well ask which “*milieu*” is involved? More on that later. We should also note the significant refusal here to allow “situationist” to be used as an adjective to describe painting or music; there can only be a situationist *use* of those means. This refusal is an important element of the situationist critique of ideology. Not too far off-screen is their conscious and frequently expressed rejection of the trajectory of cultural assimilation of Surrealism, that is, its recuperation and commodification by the dominant culture, with the complicity of the Surrealists themselves. This nominalist rejection is more overtly expressed

in a sequence of two entries which appear elsewhere among those same *définitions*:

situationist

Whatever is related to the theory or practical activity of a construction of situations. One who employs himself in constructing situations. A member of the Situationist International.

situationism

Utterance lacking meaning, abusively forged by derivation

from the preceding term. There is no situationism, which would signify a doctrine of interpretation of existing facts. The notion of situationism is evidently conceived by anti-situationists.<sup>2</sup>

To be a situationist is to be defined by one's activities, not by some ideological essence. To be a situationist is also be defined by one's relation to the Internationale Situationniste and to those who oppose it. Post-situationist critics of the SI have deliberately used the term "situationism" to attack the SI and to bait the "pro-situ" admirers of the SI.

From here, we might proceed chronologically to some observations from the essays which deal explicitly with *détournement*, such as Debord and Wolman's "*Mode d'emploi du détournement*" ["A User's guide to *détournement*"] of 1956 or "Le *détournement* comme négation et comme prélude" ["*Détournement* as negation and prelude"] of 1959. But our Northwest Passage must of necessity follow more indirect, less well-travelled routes. Instead, let's examine Mustapha Khayati's "Les mots captifs (Préface à un dictionnaire situationniste)" ["Captive words (Preface to a situationist dictionary)"] of *Internationale Situationniste* no. 10. of 1966:

Our dictionary will be a kind of grid by means of which one will be able to decode the news, and rend the ideological veil, which covers up reality. We will give the possible translations, which permit the apprehension of the different aspects of the society of the spectacle, and show how the tiniest indices (the tiniest signs) contribute to maintaining it. It is in some way a kind of bilingual dictionary, for each word possesses an "ideological" sense (that of power), and a real sense. Also we will be able at each step to determine the various positions of words in social warfare. If the problem of ideology is to know how to descend from the heaven of ideals into the real world, our dictionary will be a contribution to the elaboration of new

<sup>2</sup>  
*Situationniste*

*Ce qui se rapporte à la théorie ou à l'activité pratique d'une construction des situations. Celui qui s'emploie à construire des situations. Membre de l'Internationale situationniste.*

*Situationnisme*

*Vocabulaire privé de sens, abusivement forgé par dérivation du terme précédent. Il n'y a pas de situationnisme, ce qui signifierait une doctrine d'interprétation des faits existants. La notion de situationnisme est évidemment conçue par les anti-situationnistes.*



revolutionary theory, where the problem is to know how to pass from language into life. The real appropriation of words which work can not be realized outside the appropriation of labor itself. The establishment of liberated creative activity will be at the same time the establishment of true communication, finally liberated, and transparency in human relations will replace the poverty of words under the ancien régime of opacity. Words will not stop working as long as men do not stop doing so.<sup>3</sup>

The function of a Situationist dictionary must be strategic and dialectical. A conventional dictionary serves to reenforce existing relations of power; a situationist dictionary must serve to decode the language of power, of ideology, and through translation to set in motion the passage from language into life. This approach must be kept in mind when trying to grasp situationist poetics. Khayati's project also comes with a warning for those who would approach the situationist project:

We must henceforth forbid the falsification of our theories, their possible recuperation. We use determinate concepts, already used by specialists, but giving them a new content, turning them against the specializations which they support, and against future hired thinkers who (as Claudel did with Rimbaud and Klossowski with Sade) might be tempted to project their own decay onto situationist theory. Future revolutions invent their own language themselves.<sup>4</sup>

And so, we must map our own route, invent our own language. And while definitions are basic contributions to what we might call the lexicon of *détournement*, in order to properly grasp the significance of the larger issues, we must explore their situation within the wider context of Situationist theory *and* practice. We may then find our way to situationist activities in cinema, but not before. Otherwise “*détournement*” becomes reduced to a

3

*Notre dictionnaire sera une sorte de grille avec laquelle on pourra décrypter les informations, et déchirer le voile idéologique qui recouvre la réalité. Nous donnerons les traductions possibles qui permettent d'appréhender les différents aspects de la société du spectacle, et montrer comment les moindres indices (les moindres signes) contribuent à la maintenir. C'est en quelque sorte un dictionnaire bilingue, car chaque mot possède un sens « idéologique » du pouvoir, et un sens réel ; que nous estimons correspondre à la vie réelle dans la phase historique actuelle. Aussi nous pourrons à chaque pas déterminer les diverses positions des mots dans la guerre sociale. Si le problème de l'idéologie est de savoir comment descendre du ciel des idées dans le monde réel, notre dictionnaire sera une contribution à l'élaboration de la nouvelle théorie révolutionnaire, où le problème est de savoir comment passer du langage dans la vie. L'appropriation réelle des mots qui travaillent ne peut se réaliser en dehors de l'appropriation du travail lui-même. L'établissement de l'activité créatrice libérée sera en même temps l'établissement de*

kind of formal tic or tactic, as if a single word provided the key to crack the situationist code. It is critical that it be grasped as a strategy of social intervention within the dynamic of the organization or it will be grasped only partially and that means it will not be grasped at all. For it is against that very process—of commodification, of fragmentation, of compartmentalization by the language of hierarchical power—that the SI directed its efforts.

### 3.

‘You seem very clever at explaining words, Sir,’ said Alice. ‘Would you kindly tell me the meaning of the poem called “Jabberwocky”?’

‘Let’s hear it,’ said Humpty Dumpty. ‘I can explain all the poems that were ever invented—and a good many that haven’t been invented just yet’.

*Through the Looking Glass*, Lewis Carroll

Let us then return to Humpty Dumpty. In issue number 8 of the *Internationale Situationiste*, in an article entitled “All the kings men” Michèle Bernstein names Humpty Dumpty as a “patron social en la matière [de l’emploi des mots]” [Corporate manager in the matter of the employment of words.]

She begins:

The problem of language is at the center of all struggles for the abolition or the maintenance of present alienation; inseparable from the entirety of the terrain of these struggles. We live in language, as in polluted air. Contrary to what persons of wit might think, words do not play. They do not make love,

*la véritable communication, enfin libérée, et la transparence des rapports humains remplacera la pauvreté des mots sous l’ancien régime de l’opacité. Les mots ne cesseront pas de travailler tant que les hommes n’auront pas cessé de le faire.*

4

*Nous devons interdire dès à présent la falsification de nos théories, leur récupération possible.*

*Nous utilisons des concepts déterminés, déjà utilisés par les spécialistes, mais en leur donnant un nouveau contenu, en les retournant contre les spécialisations qu’ils soutiennent, et contre les futurs penseurs à gages qui (comme l’ont fait Claudel pour Rimbaud et Klossowski pour Sade) seraient tentés de projeter leur propre pourriture sur la théorie situationniste. Les futures révolutions doivent inventer elles-mêmes leur propre langage.*

as Breton thought, except in dreams. Words labor on behalf of the dominant organization of life. They are not, however, rendered robotic; to the misfortune of information theorists, words are not ‘informationist’; forces manifest themselves in them, which can thwart calculations. Words coexist with power in a relation analogous to that, which proletarians (in the classical sense as well as in the modern sense of the term) may sustain with power. Employed almost all the time, utilized full time, in their full meaning and full meaninglessness, they remain in some aspect radically strange.

5

*Le problème du langage est au centre de toutes les luttes pour l'abolition ou le maintien de l'aliénation présente; inséparable de l'ensemble du terrain de ces luttes. Nous vivons dans le langage comme dans l'air vicié. Contrairement à ce qu'estiment les gens d'esprit, les mots ne jouent pas. Ils ne font pas l'amour, comme le croyait Breton, sauf en rêve. Les mots travaillent, pour le compte de l'organisation dominante de la vie. Et cependant, ils ne sont pas robotisés; pour le malheur des théoriciens de l'information, les mots ne sont pas eux-mêmes « informationnistes » des forces se manifestent en eux, qui peuvent déjouer les calculs. Les mots coexistent avec le pouvoir dans un rapport analogue à celui que les prolétaires (au sens classique aussi bien qu'au sens moderne de ce terme) peuvent entretenir avec le pouvoir. Employés presque tout le temps, utilisés à plein temps, à plein sens et à plein non-sens, ils restent par quelque côté radicalement étrangers.*

Power presents only the false identity card of words; it imposes on them a travel document, determines their place in production (where certain ones certain work overtime); in some way delivers their paycheck to them. Let's recognize the serious side of Lewis Carroll's Humpty Dumpty, who considers that the whole question of the employment of words, is ‘which to be master. That's all.’ And as the social manager in the matter, he affirms that he pays double those he employs a great deal. We must understand as well the insubordination of words, their flight, their open resistance, which is manifested in all modern writing (from Baudelaire to the dadists and to Joyce) as the symptom of the revolutionary crisis of the whole in society.

Under the control of power, language always designates something other than the authentic experience of living. It is there the possibility resides of a total challenge. Confusion in the organization of language has become such, that the communication imposed by power unveils itself as a sham and a deception.<sup>5</sup>

*Le pouvoir donne seulement la fausse carte d'identité des mots; il leur impose un laisser-passer, détermine leur place dans la production (où*

Language is at the center of the struggle. And contrary to the Olympian pronouncements of information theorists (and structural anthropologists)—two of the most deserving and

*certain font visiblement des heures supplémentaires) ; leur délivre en quelque sorte leur bulletin de paye. Reconnaissons le sérieux du Humpty-Dumpty de Lewis Carroll qui estime que toute la question, pour décider de l'emploi des mots, c'est « de savoir qui sera le maître, un point c'est tout ». Et lui, patron social en la matière, affirme qu'il paie double ceux qu'il emploie beaucoup. Comprenons aussi le phénomène d'insoumission des mots, leur fuite, leur résistance ouverte, qui se manifeste dans toute l'écriture moderne (depuis Baudelaire jusqu'aux dadaïstes et à Joyce), comme le symptôme de la crise révolutionnaire d'ensemble dans la société.*

*Sous le contrôle du pouvoir, le langage désigne toujours autre chose que le vécu authentique. C'est précisément là que réside la possibilité d'une contestation complète. La confusion est devenue telle, dans l'organisation du langage, que la communication imposée par le pouvoir se dévoile comme une imposture et une duperie.*

6

*Il faut développer ici un petit précis de vocabulaire détourné. Je propose que, parfois, au lieu de lire « quartier » on lise: gangland. Au lieu d'organisation sociale: protection. Au lieu de société: racket. Au lieu de culture: conditionnement. Au lieu de loisirs: crime protégé. Au lieu d'éducation: préméditation.*

7

*“L'art intégral, dont on a tant parlé, ne pouvait se réaliser qu'au niveau de l'urbanisme.”*

celebrated of the whipping boys of the Situationists—words and the people who use them can and do refuse to submit to the established order of the commodity economy. As Debord says elsewhere, detourning the old surrealist dictum: “Not poetry in the service of the revolution, but the revolution in the service of poetry.” The question is indeed who is to be master—in the Hegelian sense—and that remains a question constantly to be posed.

One very simple method of exposing the deception referred to by Bernstein had already been suggested by Attila Kotanyi in *Internationale Situationniste* no. 4 in a short essay entitled “Gangland et Philosophie” [Gangland and Philosophy]:

Here a small summary of *détourned* vocabulary must be developed. I propose that, sometimes, instead of reading ‘neighborhood’, one read: ‘gangland’. In stead of ‘social organization’: protection. Instead of ‘society’: ‘racket’. Instead of ‘culture’: ‘conditioning’. Instead of ‘leisure activities’: protected crime. Instead of education: ‘premeditation’.<sup>6</sup>

This makes the point, but as Kotanyi himself stresses, quoting Debord: “The integral art which has been so talked about, can only be realized at the level of urbanism.”<sup>7</sup> We must understand ‘poetry’ not as versification, but in its root sense as making and remaking the world.

Kotanyi’s exercise is as limited as it is concise, but in order finally to grasp the situation at a level beyond mere substitution and reversal, let us return to Bernstein and her more extended analysis of language, power and social organization:

All closed languages—those of the informal groups of young people; those of the current avant-gardes, at the moment when they are finding themselves and defining

themselves, elaborate for their internal use what were, in earlier times, transmitted as objective poetic productions for the exterior world, could be called *trobar clus* or *dolce stil nuovo*,—all have as their goal and effective result, the immediate transparency of a certain kind of communication, and of mutual recognition, of agreement. But such efforts are the product of restricted groups, isolated in various ways. The events they could develop, the celebrations they could give themselves, had to remain within the strictest limits. One revolutionary problem is to federate these kinds of *soviets*, these councils of communication, in order to inaugurate everywhere direct communication, which no long has recourse to the network of the adversary (that is to say to the language of power), and would thus be able to transform the world according to its desire.<sup>8</sup>

Tous les langages fermés—ceux des groupements informels de la jeunesse ; ceux que les avant-gardes actuelles, au moment où elles se cherchent et se définissent, élaborent pour leur usage interne ; ceux qui, autrefois, transmis en production poétique objective pour l'extérieur, ont pu s'appeler « trobar clus » ou « dolce stil nuovo »,—tous ont pour but, et résultat effectif, la transparence immédiate d'une certaine communication, de la reconnaissance réciproque, de l'accord. Mais pareilles tentatives sont le fait de bandes restreintes, à divers titres isolées. Les événements qu'elles ont pu aménager, les fêtes qu'elles ont pu se donner à elles-mêmes, ont dû rester dans les plus étroites limites. Un des problèmes révolutionnaires consiste à fédérer ces sortes de soviets, de conseils de la communication, afin d'inaugurer partout une communication directe, qui n'ait plus à recourir au réseau de la communication de l'adversaire (c'est-à-dire au langage du pouvoir), et puisse ainsi transformer le monde selon son désir.

Bernstein succinctly lays out two of the most notorious issues surrounding the Situationist International: the issue of revolutionary organization and the issue of the SI's complex and deliberately artificial use of language, what critics have derisively referred to as its “jargon”. Bernstein identifies the specific uses of *langages fermés* [closed languages] by informal groupings of the young and by artistic avant-gardes at the moment of their self-definition with the highly allusive and hermetic modes of expression of the Provençal troubadours, *trobar clus*, and Dante and his circle, *il dolce stil nuovo*. She recognizes that the same quality of those “closed languages” which allow for transparency of communication, mutual recognition, and agreement within the group can also hinder communication between groups with parallel ambitions. The problem remains of how to federate these councils — *soviet* after all, means “council”— using a language sufficiently common to facilitate general communication and sufficiently estranged from the networks of official communication to retain the possibility of transforming the world according to the desires of those who

share it. The problem of creating a common language of revolution which does not degenerate into a sinister or laughable Esperanto persists even now.

The matter of “closed languages” was also taken up with insight by Alice Becker-Ho, a long time associate of the situationists and Debord’s widow. In two works, entitled *Les Princes du Jargon* [The Princes of Jargon] and *L’Essence du jargon* [The Essence of Jargon], she devotes considerable time and talent to an investigation of French argot and its usages in the Romani-based language of the *classes dangereuses* [The dangerous classes]. When she describes the paradoxical artificiality and fixity, on the one hand, and the ludic adaptability of argot, Becker-Ho is describing a situation parallel to the one described by Bernstein:

One doesn’t need to be a sociologist to acknowledge that the cryptographic aim of argot is a means of collective defense by the group; nor to be poet, in order to feel the creative and ludic aspect of this language. But as such, it has its own rules: it needs even greater fixity than ordinary spoken language. It is a matter of making everything understood and under particular, often difficult conditions.<sup>9</sup>

9

*On n’a pas besoin d’être sociologue pour admettre le but cryptologique de l’argot comme moyen de défense collective du group; ni poète pour ressentir l’aspect créatif et ludique de ce langage. Mais en tant que tel, il a ses règles propres: il lui faut avoir encore plus de fixité que le langage parlé ordinaire. Il s’agit tout de se faire comprendre, et dans des conditions particulières, souvent difficiles.*

This observation she corroborates with a citation from Villon’s *Ballades en Jargon*, which shared a parallel public circulation with the poetry of *trobar clus*: both were coded to allow them to reach their intended audience and to baffle those who would repress them. Perhaps Presidents Roussef and Merkel should rely on more agile forms of encryption for their telephone conversations, but then they are in the business of brokering power, not subverting it, so that might not have occurred to them.

Becker-Ho also insists upon the transitory nature of argot and its distinction from “poetry”:



Argot is a “secret spoken language written on water”. When one attempts to find in secret language a poetic origin, it is for lack of knowing the principles and the keys. Inversely, in the domain of poetry and images, one would like to bring everything into a structure, with keys, for lack of having experienced in the matter of language the original power of creation. In argot, the undeniably poetic part is to be positioned downstream and not upstream from its formation, like poetry, which is conceived only by starting from language. There is no poetry in the babblings of a new-born. Poetry passes through culture, argot through *trompe l’oeil* like the coded messages of Radio London, which played on a certain technique with a resemblance to post-dadaist poetry.<sup>10</sup>

<sup>10</sup>  
*L’argot est un langage parlé secret écrit sur de l’eau. Quand on veut trouver dans le langage secret une origine poétique, c’est faute d’en connaître les principes et les clefs. Inversement, dans le domaine de la poésie et des images, on voudrait ramener tout à une structure, à des clefs, faute d’éprouver en matière de langage le pouvoir original de la création. En argot, la part incontestablement poétique est à placer en aval et non en amont de sa formation comme la poésie qui ne se conçoit qu’à partir du langage. Il n’y a pas de poésie dans les borborygmes d’un nouveau-né. La poésie passe par la culture, l’argot par le «trompe l’oeil» comme les messages codés de Radio-Londres, qui jouèrent sur une certaine technique de ressemblance avec la poésie post-dadaïste.*

Poetry passes through culture; argot is a matter of creating an illusion. Coded messages may imitate the formal aspects of poetry but they are not poetry. She notes that her studies have several important advantages over others carried out until now: her knowledge of Romani, which she sees as a common source for many elements of argot, her ability to pursue connections across several languages, and most importantly her direct knowledge of the “les classes dangereuses” [the dangerous classes]. An adequate dictionary of argot can never be pursued from the outside and would be unnecessary for those on the inside. It would be a kind of betrayal, unless constituted strictly as an historical record, serving to inspire future efforts. Argot must always change too fast for the police. Her description of argot which touches most directly on the jargon of the situationists is this:

“...the essence of jargon is nothing other than the spirit of the dangerous classes”.

“The spirit of the dangerous classes, is knowing how to distinguish at any given moment who is on this side of the

border, or on the other, and how one must behave in each case. It is to this end that a jargon was created, *all the terms* of which, reflect the spirit of argot, this world of those outside the law, and of the permanent war, which it carries on with the “normal” world of submission. “It is the language of contradiction, which must be dialectic in its form as it is in its content”. [Debord, *The Society of the Spectacle*]

11

« ...L'essence du jargon n'est rien d'autre que l'esprit même de ces classes dangereuses.

*L'esprit des classes dangereuses, c'est savoir distinguer à tout moment qui est de ce côté de la frontière, ou de l'autre, et comment il faut se comporter dans chaque cas. C'est dans ce but qu'a été créé un jargon don't tous les termes reflètent l'esprit de l'argot, ce monde des hors-la-loi, et de la permanent guerre qu'il entretient avec le monde, « normal » de la soumission. « C'est le langage de la contradiction, qui doit être dialectique dans sa forme comme il l'est dans son contenu. »* [Debord, *La Société du spectacle*]

*L'argot, c'est ce que possèdent réellement les classes dangereuse. Mais contrairement au langage normal, il doit avoir, outre la fonction de communication, celle de la protection. Langage du conflit, il lui faut être stratégique. Il doit, en quelque sorte, parler deux langues à la fois: chachipé con jujána (vérité avec mensonge). Informer l'ami, le complice, en parlant vrai (tchatcho); ne pas éveiller l'attention de l'ennemi, en le trompant : « Nous marchons sur la terre de vray, mais nous marchons avec beaucoup d'intelligences (...) c'est que nous marchons à plusieurs intentions. »*

Argot is what the dangerous classes really possess. But contrary to normal language, it must have, besides the function of communication, that of protection. As the language of conflict, it must be strategic. It must, in some way, speak two tongues at once: chachipé con jujána (truth with lies). To inform one's friend, one's accomplice, by speaking truly (tchatcho); not awaken the attention of the enemy, by deceiving him: “We walk on the land of the true, but we walk with a lot of secret contacts (...) we walk with several intentions”.<sup>11</sup>

The “jargon” of the Situationist International is also the language of contradiction, which must be dialectical in its form as in its content, for it is as well a language used as a weapon to make war on existing modes of language, of thought, of production. Thus, attempts to decode it, to fix it, to recuperate it, to establish situationist dictionaries and etymologies must of necessity negate that language in the very project of compartmentalizing it. In any case, what is of value must and will shift, as it responds dialectically to changes in social conditions.

Debord's book *Mémoires*, originally bound in sandpaper, is a condensed recognition of the relationship of the situationist project and its linguistic strategies to the world around it and to the *langue de bois* [wooden language] of that condemned world.

Shall we say that *détournement* is an act of poetry or the strategic creation of an illusion? I would argue that it is both, for like the

*Ballades en Jargon*, or *trobar clus*, it is designed to lead a public life of subversion and seduction—as it demonstrates the possibility for overturning the existing order—and it must, at the same time, resist recuperation by the worlds of art and fashion. As de Sade said, and the situationists never tire of reminding us: “Can permitted pleasures, in a word, be compared with those pleasures which combine with quite a bit spicier enticements, those inestimable ones, of the rupture of social constraints and the overthrow of all laws?”<sup>12</sup>

13

#### 4.

Plagiarism is necessary. Progress implies it. It holds close an author's phrase, makes use of his expressions, erases a false idea, replaces it with the right idea.

Lautréamont, *Poetry II*, 1870

12

*“Les jouissances permises, en un mot, peuvent-elles donc se comparer aux jouissances qui réunissent à des attraités bien plus piquants ceux, inappréciables, de la rupture des freins sociaux et du renversement de toutes les lois?”*

Plagiarism is necessary. Progress implies it. It holds close an author's phrase, makes use of his expressions, erases a false idea, replaces it with the right idea.

Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, paragraph 207, 1967.<sup>13</sup>

13

*Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.*

In his 1967 essay entitled, “*Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art*” [The situationists and the new forms of action against politics and art] René Viénet calls for the qualitative renovation of the activities of the Situationist International:

Lautréamont, *Poésies II*, 1870

*Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.*

Guy Debord, *La Société du Spectacle*, 1967

Up to now, we have become attached primarily to subversion using forms, categories, inherited primarily from the revolutionary struggles of the previous century. I propose that we complete the expression of our contestation by means

which forgot any reference to the past. It is not, however, a matter of abandoning the forms within which we have given battle on the traditional terrain of the surpassing of philosophy, the realization of art, and the abolition of politics; it's now a matter of completing the work of the magazine, where it was not yet operational.<sup>14</sup>

Up to this point, situationist activities had largely taken the form of producing the group's journal and various experiments in painting, sculpture, and unitary urbanism, notably the *dérive*. The title of Viénet's essay is, in fact, a *détournement* of the title of an earlier essay by Debord: "Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art" [The situationists and the new forms of action in politics or art] of 1963, which can hardly be accused of a lack of rigor in understanding the nuances of the relationship between art and politics. Viénet emphasizes the negative aspect of the dialectic in relationship to situationist activities of the immediate past in order to mark his proposals as qualitatively transformative. Viénet calls for several new forms of action: the *détournement* of *photo-romans* and advertisements in the metro, direct seizure of the mass media, the production of situationist comics and finally the realization of situationist films. Despite his polemical negativity, his call for "the realization of situationist films" would seem to contradict the careful anti-ideological warnings of the earliest situationist theory, the definition of *détournement* of 1958 which appeared in *Internationale Situationniste* #1: "In this sense there can be no situationist painting or music, but only a situationist use of these means."<sup>15</sup> One would assume that the same logic would apply to "situationist films." This critical mutation of situationist activities and theory to include the mass media is the index to a new stage of the situationist project, a stage recognizably closer to the mass uprising, which was to take place the following May. The remainder of his call for action is worth quoting in full:

"The cinema, which is the newest means of expression and

14

*Jusqu'ici, nous nous sommes principalement attachés à la subversion en utilisant des formes, des catégories, héritées des luttes révolutionnaires, du siècle dernier principalement. Je propose que nous complétions l'expression de notre contestation par des moyens qui se passent de toute référence au passé. Il ne s'agit pas pour autant d'abandonner des formes à l'intérieur desquelles nous avons livré le combat sur le terrain traditionnel du dépassement de la philosophie, de la réalisation de l'art, et de l'abolition de la politique ; il s'agit de parachever le travail de la revue, là où elle n'est pas encore opérante.*

15

*Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens.*

doubtless the most usable in our epoch, has marked time for  $\frac{3}{4}$  of a century. To sum up, we say that it had effectively become the “7<sup>th</sup> art” dealt to cinephiles, to cine-clubs, to parent-teacher associations. We state that for our practice the cycle has reached its end (Ince, Stroheim, the inimitable *L’Age d’or*, *Citizen Kane* and *Mr. Arkadin*, the lettrist films); even if there remain to be discovered at foreign distributors or in cinemathèques certain master pieces, but of classical and blandly imitative nature.

In the service of the commodity and of the spectacle is the least one can say, but free of its means, the cinema of advertising has laid the foundations of what Eisenstein half-glimpsed when he spoke of filming *The Critique of Political Economy* or *The German Ideology*.

I am confident, that I could shoot *The Decline and Fall of the Spectacular-Commodity Economy* in a way that would be immediately comprehensible to the proletarians of Watts, who are ignorant of the concepts involved in this title. And this creation of a new form would doubtless contribute to deepening, to enhancing the “written” expression of the same problems; which we could verify, for example, by shooting the film *Incitement to Murder and Debauchery* before preparing its equivalent in a magazine called, *Correctives to the Consciousness of a Class which will be the Last*. The cinema lends itself particularly well, among other possibilities, to the study of the present as an historical problem, to the dismantling of the problem of reification. Certainly historical reality can only be attained, known and filmed in the course of a complicated process of mediations which permit consciousness to recognize one moment in another, its end and its action in destiny, its destiny in its end and its action, its own essence in this necessity. A mediation, which would be difficult, if the empirical existence of the facts themselves were not already a mediated existence, which takes the appearance

16

*Le cinéma, qui est le moyen d'expression le plus neuf et sans doute le plus utilisable de notre époque, a piétiné près de 3/4 de siècle. Pour résumer, disons qu'il était effectivement devenu le « 7e art » cher aux cinéphiles, aux ciné-clubs, aux associations de parents d'élèves. Constatons pour notre usage que le cycle s'est terminé (Ince, Stroheim, le seul Âge d'or, Citizen Kane et M. Arkadin, les films lettristes) ; même s'il reste à découvrir chez les distributeurs étrangers ou dans les cinémathèques certains chefs-d'œuvre, mais d'une facture classique et récitative. Approprions-nous les balbutiements de cette nouvelle écriture ; approprions-nous surtout ses exemples les plus achevés, les plus modernes, ceux qui ont échappé à l'idéologie artistique plus encore que les séries B américains : les actualités, les bandes-annonces, et surtout le cinéma publicitaire.*

*Au service de la marchandise et du spectacle, c'est le moins qu'on puisse dire, mais libre de ses moyens, le cinéma publicitaire a jeté les bases de ce qu'entrevoit Eisenstein lorsqu'il parlait de filmer La Critique de l'économie politique ou l'idéologie allemande.*

*Je me fais fort de tourner Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande d'une façon immédiatement perceptible aux prolétaires de Watts qui ignorent les concepts impliqués dans ce titre. Et cette mise en forme nouvelle contribuera sans aucun doute à approfondir, à exacerber, l'expression « écrite » des mêmes problèmes ; ce que nous pourrions*

of immediacy only to the degree that, and because, on the one hand consciousness of mediation is lacking, and on the other hand because the facts have been ripped out of the cluster of their causes, placed in an artificial isolation and badly tied together by editing in the classical cinema. This mediation failed precisely, and must have failed, in the pre-situationist cinema, which stopped with so-called objective forms, with the taking up once again of politico-moral concepts, when not with a recitation of a scholarly type with all its hypocrisies. This is more complicated to read than to see when filmed, and that amounts so many banalities. But Godard, the most celebrated of the pro-Chinese Swiss, will never understand them. He might well recuperate, as is his habit, what has preceded [him]—that is to say recuperate, in what has preceded [him], a word, an idea like that of advertising films—[but] he will never do anything except wave around small novelties taken from elsewhere, images or glamorous words of the epoch, and which certainly possess a certain resonance, but he will never grasp (Bonnot, worker, Marx, Made in U.S.A., Pierrot le Fou, Debord, poetry, etc.). He is effectively a child of Mao and Coca-Cola.”

The cinema permits the expression of anything, like an article, a book, a tract or a poster. That is why we must require that each situationist be capable of making a film, as well as, of writing an article (cf. *Anti-public relations*, n° 8, p. 59). Nothing is too beautiful for the “Negroes” of Watts.<sup>16</sup>

This is probably the most extended and explicit Situationist theorization of the cinema that exists. Viénet not only underscores the key role played by cinema as a mass medium, but as well, the bankruptcy of the fetishization of film as “art”. He notes the complex series of mediations involved in making films and he sees the special potential for film to aid in dismantling the



vérifier, par exemple, en tournant le film *Incitation au meurtre* et à la débauche avant de rédiger son équivalent dans la revue, correctifs à la conscience d'une classe qui sera la dernière. Le cinéma se prête particulièrement bien, entre autres possibilités, à l'étude du présent comme problème historique, au démantèlement des processus de réification. Certes la réalité historique ne peut être atteinte, connue et filmée, qu'au cours d'un processus compliqué de médiations qui permettent à la conscience de reconnaître un moment dans l'autre, son but et son action dans le destin, son destin dans son but et son action, sa propre essence dans cette nécessité. Médiation qui serait difficile si l'existence empirique des faits eux-mêmes n'était déjà une existence médiatisée qui ne prend une apparence d'immédiateté que dans la mesure où, et parce que, d'une part la conscience de la médiation fait défaut, et que d'autre part, les faits ont été arrachés du faisceau de leurs déterminations, placés dans un isolement artificiel et mal reliés au montage dans le cinéma classique. Cette médiation a précisément manqué, et devait nécessairement manquer, au cinéma pré-situationniste, qui s'est arrêté aux formes dites objectives, à la reprise des concepts politico-moraux, quand ce n'est pas au récitatif de type scolaire avec toutes ses hypocrisies. Cela est plus compliqué à lire qu'à voir filmé, et voilà bien des banalités. Mais Godard, le plus célèbre des Suisses pro-chinois, ne pourra jamais les comprendre. Il pourra bien récupérer, comme à son habitude, ce qui précède—c'est-à-dire dans

very processes of reification it normally helps to reenforce in main stream cinema. He therefore calls for all situationists to be capable of making films, an extraordinarily demand at the time.

With justice, he heaps abuse upon Godard as a trendy recuperator of situationist insights and activities, feeding on advertising—itself well known for its pillaging of the avant-garde for novelties. To paraphrase Manfredo Tafuri: the fate of formal innovation in the arts is to be coopted by advertising. In cinema, the charge against Godard could have only meant his cribbing from the earlier work in film of Debord since up to this point only Debord, among the situationists, had made films. A parallel accusation is made elsewhere when critiquing a film critic's praise for Godard's *Le gai savoir* (1969), which incorporates some passages of black leader with silence. The critic in question found the duration of Godard's black leader with silence almost 'unbearable,' though, as the situationist critic points out, it hardly compares with Debord's notorious lettrist film *Hurlements en faveur de Sade* [Howlings in favor of Sade] of 1952. And while *Hurlements...* was notorious, it was made before the SI existed. In fact, only two of Debord's films were historically "situationist", that is, actually made during the existence of the SI and it remains to be determined what kind of distribution or visibility they possessed, since one (*Critique de la séparation*) seems to never have been distributed at all.

Ironically, it is after the demise of the Situationist International in 1972, that its greatest work in cinema began. Among Debord's most important contributions, we would have to include his adaption of his book *La société du spectacle* [The Society of the Spectacle] (1972), his answer in film to the critiques of that film, *Réfutation de tous les jugement tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film La Société du Spectacle* [Refutation of all judgments whether in praise of or hostile to which have up to now been brought on the film Society of the Spectacle] (1975), and his self-reflective *In girum imus nocte et*

*ce qui précède récupérer un mot, une idée comme celle des films publicitaires—il ne pourra jamais faire autre chose qu'agiter des petites nouveautés prises ailleurs, des images ou des mots-vedettes de l'époque, et qui ont à coup sûr une résonnance, mais qu'il ne peut saisir (Bonnot, ouvrier, Marx, Made in U.S.A., Pierrot le Fou, Debord, poésie, etc.). Il est effectivement un enfant de Mao et du coca-cola.*

*Le cinéma permet de tout exprimer, comme un article, un livre, un tract ou une affiche. C'est pourquoi il nous faut désormais exiger que chaque situationniste soit en mesure de tourner un film, aussi bien que d'écrire un article (cf. Anti-public relations, n° 8, p. 59). Rien n'est trop beau pour les nègres de Watts. [The French word nègre is extremely difficult to translate into English and depends greatly on context. In the past, I have used the n-word here, but "Negroes" is offensive enough in current use. And the n-word in English in this context is so explosive, it only creates incomprehension. Viénet is referencing the way the word might be used by a racist, but with an anti-racist intent.]*

*consumimur igni* [At night we walk in a gyre and are consumed by fire] (1978). Viénet developed his own aggressively allusive, though paradoxically more accessible project in several *détourned* films including: *La Dialectique peut-elle casser des briques?* [Can Dialectics break bricks?] (1972), *Les filles de Kamaré* aka *Une petite culotte pour l'été* [The Girls of Kamaré aka A pair of panties or summer] (1974). While remaining quite accessible, his later films, *Mao par-lui-même* [Mao by Mao] and *Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires* [Chinese People, try again, if you would be Revolutionaries] (1976) develop a slightly different form of détournement, using Mao's own words against him in ironic fashion.

## 5.

'Curiouser and curiouser!' cried Alice (she was so much surprised, that for the moment she quite forgot how to speak good English); "now I'm opening out like the largest telescope that ever was! Good-bye, feet!"

Alice in *Alice in Wonderland*

Viénet's work in film may be divided into 3 periods:

1. The straightforward subtitling and distribution of films such as *Du Sang chez les Taoïstes* [*Bloodshed among the Taoists*, originally 殺戒 / *Shafie*] and *Les félons d'AnTchai* [The Outlaws of AnTchai, originally 路客與刀客 *LuKe Yu DaoKe*, released in English as *From the Highway*]. Between 1972 and 1974 he was involved in the distribution of more than a hundred films to Europe, the French West Indies, and Francophone Africa. His discovery of Hong Kong and Chinese classic films had

begun in 1969.

2. Films he detourned in their entirety: *La Dialectique, peut-elle casser des briques?* [Can Dialectics Break Bricks?] released in 1972 in his version detourned with French subtitles and in 1973, re-released in a version dubbed in French, overseen by Gérard Cohen. In 1974, he used French subtitles to detourn a Japanese soft-porn film by Suzuki Noribumi, which he released as *Une petite culotte pour l'été* (aka *Les Filles de Kamaré*) [A pair of panties for summer (aka The Girls of Kamaré)].

3. Detourned documentaries on China: *Mao par-lui-même* [Mao by Mao] (1976) which combines newreel footage of Mao with a voice-over of Mao's own words, using his own words against him. French, English, Yiddish and Cantonese versions were produced. And by his own estimation his most important film *Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires* [Chinese People, another effort, if you would be revolutionaries released in English as Peking Duck Soup].

The efforts of the first period are largely self-explanatory, so I will focus on the film work from 1972 on.

In the opening sequence of Viénet's *Can Dialectics Break Bricks?* (1973) which announces itself as "the first entirely detourned film in the history of cinema"<sup>17</sup> a ceremonious exchange of dialog takes place. The participants in the exchange are Pépé, the senior member of a clandestine resistance group specializing in the martial arts and Camarade Brecht, one of the group's youngest members, age 10 or so, who arrives late to practice.

17

*Le premier film entièrement  
détourné de l'histoire du cinéma.*

This exchange of passwords and the admonition as to their



Pépé:	Sans temps mort.	[Without dead time.]
Camarade Brecht:	Sans entraves.	[Without restraints]
Pépé:	Sans entraves. Avec le mot de passe.	[Without restraints. With the password.]
Camarade Brecht:	Sans temps mort.	[Without dead time.]

importance might be read as a model for audience reception of this film. Soixante-huitards will recognize in this exchange a play on two of the most famous slogans of the May '68 occupations movement, much beloved of the situationists and of Viénet in particular. Those in the know—les affranchis—as Alice Becker-Ho calls the members of the dangerous classes, will recognize that these are abbreviated forms of longer slogans. In their complete form, these slogans run: “*Vivre sans temps morts*” and “*Jouir sans entraves*”. “Live without dead time” and “Experience pleasure without restraints”. The first, if it needs be repeated, is understood as a call to abolish the spectacular separation of labor and leisure time in favor of a life lived in constant creativity. The second will be understood as a Reichian view of the identity of the struggles for sexual and political liberation. This explanation will be obvious to anyone familiar with the period and its ethos, and opaque to those who are not. What is less obvious is that this exchange precisely recalls what Wolman and Debord in 1956 called “*ultra-détournement*”:

18

*Pour finir, il nous faut citer brièvement quelques aspects de ce que nous nommerons l'ultra-détournement, c'est-à-dire les tendances du détournement à s'appliquer dans la vie sociale quotidienne. Les gestes et les mots peuvent être chargés d'autres sens, et l'ont été constamment à travers l'histoire, pour des raisons pratiques. Les sociétés secrètes de l'ancienne Chine disposaient d'un grand raffinement de signes de reconnaissance, englobant la plupart des attitudes mondaines (manière de disposer des tasses ; de boire ; citations de poèmes arrêtées à des moments convenus). Le besoin d'une langue secrète, de mots de passe, est inséparable d'une tendance au jeu. L'idée-limite est que n'importe quel signe, n'importe quel vocable, est susceptible d'être converti en autre chose, voire en son contraire. Les insurgés royalistes de la Vendée, parce qu'affublés de l'immonde effigie du coeur de Jésus, s'appelaient l'Armée Rouge. Dans le domaine pourtant limité de la politique, cette expression a été complètement détournée en un siècle.*

To finish, we must cite briefly some aspects of what we will call ultra-détournement, that is to say, tendencies of détournement to be applied in daily social life. Gestures and words can be loaded with other meanings, and have been constantly throughout history, for practical reasons. Secret societies of ancient China made use of a great refinement in signs of recognition, encompassing the majority of worldly attitudes (the manner of laying out cups, of drinking, citations of poems stopped at agreed upon moments). The need for a secret language, pass words, is inseparable from a tendency towards play. The limit idea is that any sign, any utterance, is susceptible to being converted into another thing, even its opposite. The royalist insurgents of the Vendée because they were decked out with the foul effigy of the heart of Jesus, called themselves the Red Army. In the domain of politics, however limited it may be, this expression was completely *détourned* within a century.<sup>18</sup> Not only is traditional Asian culture invoked as model in Viénet's

film, but the scene in question is based precisely on “citations of poems stopped at agreed upon moments”. These slogans are the core of the situationist definition of poetry, which in 1968, by means of Viénet’s own hands, passed from the publications of the *Situationist International* journal onto the walls of the Sorbonne, from the realm of printed language to the *critique radicale du geste* [radical critique of the gesture], and the *poésie du pétrole* [the poetry of gasoline], the virtues of which are later extolled in the film by Camarade Brecht. This dialogue clearly illustrates that, “the need for a secret language, for passwords, is inseparable from a tendency towards play.” This *langue secrète* [secret spoken language] is the same closed language used in *argot*, in jargon, in *trobar clus* to establish the border between those inside the group training for revolution and their oppressors outside it, in this film ‘the bureaucrats’. Anyone unfamiliar with the history of May ‘68, however, will immediately find themselves excluded, though conscious of a curious poetry in the undecrypted. This multi-level play of history and language is the “essence of jargon” the spirit of ‘the dangerous classes’ and the beginning of an extraordinarily complex adventure in *détournement*.

Though it would ultimately be pointless and difficult to attempt to exhaust this labyrinthine poetics, let us explore a few of its possibilities, one by one, taking as an example, an attempt to determine just who these bureaucrats might be. But this is a tricky business, for this is a kind of *trobar clus*: the horizons open on multiple levels of meaning contained in 15 years of situationist theory and practice and a history of resistance stretching across several centuries and several continents.

First, a bit of background: the film taken by *Can Dialectics break bricks?*<sup>2</sup> for its material substrate is called *The Crush* in its international distribution title. It was directed by Do Kwang Gee as the opening titles suggest. However, as the voice-over added to the opening titles by Viénet also inform us, “the producers know nothing of what has happened to their film.” The version in circulation of *La Dialectique* of 1973 by the imaginary “Association for the development of class struggle and the propagation of dialectical materialism”, “under the direction of Gérard



Cohen” is in fact a version dubbed in French, recreating what had first been détourned by Viénet through a creative subtitling of the original Chinese language version of this Hong Kong karate epic. That is, in the original version of the film created by Viénet, he made no alterations to the film other than adding subtitles which do not correspond to the Chinese language track, but rather to more situationist exigencies.

For a number of years, it appeared to me, that Gérard Cohen might be a pseudonym for Viénet, since in *Les Filles de Kamaré* [The Girls of Kamaré] Viénet refers to the production company in the titles (Eido et Eiga) as “the specialists in ass films.” This humorous epithet lead me to believe that this production company might be entirely fictional, a fabrication to throw copyright claimants off the track. It turns out, that Viénet did indeed have the rights to the material he used for *Les Filles de Kamaré* and the distributor for whom he was working when he made *La Dialectique* did in fact hold the legal rights to distribute the film in France. Gérard Cohen was a very real specialist in directing the dubbing of foreign language films into French. Cohen’s version was created without Viénet’s knowledge, with the permission of the distributor who owned the rights to the film and for whom Viénet was working at the time. It freely—though acutely—embroiders on Viénet’s more terse subtitles, rendering the dubbing amazingly credible. Ironically, it is this later dubbed version of *La Dialectique*, that is best known. While Viénet prefers his own version of the film subtitled in French, he is accepting of the dubbed version as a playful gesture derived from his own work.

Directing our attention to the fictional world of the film, we should note, that *The Crush* is set in the time of the Japanese occupation of Korea from the late nineteenth century to the early twentieth century. The Tonhak rebellion of 1894 may be the inspiration for the Korean resistance depicted here. In any case, in the course of the film, in the midst of this situation, a charismatic character appears, who is constructed, as Chinese.<sup>19</sup> In Viénet’s film, this character is known as the ‘Dialectician’. At first, he attempts, by virtue of

19

So I was informed by a Korean graduate student at CUNY Staten Island around 1989.

his demonstrated position as the undisputed master of the martial arts, to mediate between the two opposing groups: the resistance fighters and the bureaucrats responsible for their oppression. The Dialectician comes to realize, rather quickly, the futility of mediation or infiltration (entrism), and ultimately joins the resistance fighters. But all is not quite what it seems, for all, or nearly all the parts in the film—so I am informed—are played by Korean actors who were working in Hong Kong.<sup>20</sup> So the film Viénet selected had an unusually complex social profile, which would be visible to its original audience as well as to

Viénet, who was a scholar interested in Asia and a fluent speaker of Mandarin.

<sup>20</sup>  
By that same scholar of Korean film.

Curiouser and curiouser.

And so, faced with a highly coded text, we might well ask ourselves, which ‘bureaucrats’ are these exactly? There are clues here and there, but the evidence is contradictory and multi-faceted. For example, just after the title sequence, during an establishing shot of the resistance fighters training center, a voice-over sets the scene: “Early one chilly morning in a country where the ideology is particularly cold”.<sup>21</sup> As the film was originally produced in Hong Kong in Chinese, this might suggest the People’s Republic of China, but North Korea is suggested

<sup>21</sup>  
*Par un petit matin frisquet,  
dans un pays où l'idéologie est  
particulièrement froide...*

<sup>22</sup>  
*notre timonier de secours, notre  
bien-aimé dirigeant*

<sup>23</sup>  
*grand timonier*

as well when we recognize—if we can read the historical codes of dress, ethnicity, fighting styles and architecture—that the film is set in Korea. And in each case, we would be correct, at least in part. For later in the film, the chief bureaucrat, “the Comrade Secretary” is referred to as “our helmsman in adversity, our beloved leader”<sup>22</sup> evoking Mao’s epithet of “the great helmsman”<sup>23</sup> a variation on Stalin’s epithet of *наш рулевой* [our helmsman]. That is, if we are in the know about French Left Politics of the 1960s.

The text of this poster from 1969 evokes the same metaphor: “Sailing



The text reads: "The Captain of the land of the Soviets, lead us from victory to victory!"  
Here Stalin's role as helmsman is depicted, rather than explicitly mentioned in the text.

the seas depends on the helmsman, waging revolution depends on the Thought of Mao Zedong".  
Viénet's film, from the first shot, presents itself as a telescoping,



The text of this poster from 1969 evokes the same metaphor: "Sailing the seas depends on the helmsman, waging revolution depends on the Thought of Mao Zedong".<sup>24</sup>

24

I am indebted for this translation to Amy Dooling, Associate Professor Chinese at Connecticut College.

multi-referential game. And, just before that, in the title sequence, we are shown images of the Dialectician and are told in a voice-over:

He looks like a jerk, true, but it's not his fault; it's the producer's. He's alienated and he knows it. He has no control over the use of his life. In short, he's a proletarian. But that's going to change and not by voting for the Common Program or joining the PSU.<sup>25</sup>

25  
*Il a l'air con, c'est vrai, mais c'est pas de sa faute ; c'est celle du producteurs. Il est aliéné ; il le sait. Il n'a aucun contrôle sur l'emploi de sa vie. Bref, c'est un prolétaire. Mais ça va changer et pas en votant pour le programme commun ou adhérent au PSU.*

26  
*"Je tiens Marchais et Séguy. À toi!"*

Later, during the climactic battle scene of the film, the dialectician restrains two bureaucrats for the diminutive Comrade Brecht to do in, as he announces: "I've got Marchais and Séguy here. They're all yours!"<sup>26</sup> So, we may also say that the PCF (the French Communist Party) and the PSU (the United Socialist Party in France) are also targets of Viénet's invective. Viénet's critique expands to include all of what Debord calls *le spectaculaire concentré*, [the concentrated spectacle] where ideology reigns as commodity, under Stalinists and Fascists alike. When the First Secretary of the bureaucrats makes creepy advances towards one of the local women, he jokes "Le travail, c'est la liberté" that is, "Arbeit macht frei": "Work makes [one] free" the slogan—need it be repeated?—at the entrances to several Nazi concentration camps. The situationist reply, which became a celebrated Latin Quarter graffiti



Auschwitz

by the hand of Debord, is understood to be: “Ne travaillez jamais” [“Never work!”], apparently an evocation of Rimbaud’s “Jamais je ne travaillerai...” [“Never will I work...”] (from *Une Saison en enfer*).



Debord’s handiwork.

And to deny a French audience a sense of smug self-satisfaction, that same First Secretary, in another scene, laughingly admonishes the resistance fighters in ironic Vichy style: “Work: that’s your only role. Work, Family, Fatherland. Work. Family. Fatherland. Just stick to that!”<sup>27</sup> Later in the same scene, the First Secretary jokes with his entourage



A one franc coin from Vichy France, bearing the trinitarian motto: Travail • Famille • Patrie: [Work • Family • Fatherland]

27

*Le travail, voilà votre seul rôle.  
Travail, Famille, Patrie. Travail,  
Famille, Patrie. Ne sortez pas de là.*

as he attempts to humiliate the resistance by cynically referring to the massacres perpetrated by Spanish Facists in Catalunya in 1937 and by the Soviet Russians in Budapest in 1956 as precedents for their current efforts to suppress the proletarian resistance at hand.

In short, while the predetermined plot drives inevitably forward, with romantic intrigues and no shortage of fight scenes, the dialogue and voice-overs of the film are *détourned* to constantly refer beyond the original diegesis to situationist codes of history and theory. Virtually every word spoken in the film contains a *détourned* quotation or subtle allusion to a vast network of references from popular songs of the Paris Commune, to the writings of de Sade, to the lyrics of the *Internationale*, to the writings of the situationists. A vast pantheon of heroes are celebrated: Makhno, Lumumba, Bonnot, Hegel, Marx, Desjacques, Coeurderoy, Kuron and Modzelewski among others. The film is indeed “completed *détourned*”: not a frame of the original Hong Kong genre picture is moved or removed, but the plot is hijacked, to open it to other parallel worlds of oppression and resistance. Put another way, this is a strategic and Hegelian *Aufhebung*: it is at once preserved, cancelled, and surpassed.

The response to situationist cinema depends to some degree on one’s relationship to the ‘closed language’ of the original, but there is an outrageous and ribald humor in Viénet, and an intellectual challenge in Debord, that passes through the Great Wall dividing those outside and those in the know to offer the inspiration for resistance and revolution. The films are meant intrigue rather than enlighten, to seduce rather than to proselytize. Situationist cinema—or a situationist use of the cinema—offers a dialectical and abrasive challenge to existing conceptions of the cinema and of the world. It is a gift in the Maussian sense: a poison freely offered, which brings ecstasy in one dose and kills in another—depending on the habits and capacities of those who ingest it.



## 6.

It goes without saying that one can not only correct a work or integrate various fragments of out-dated works into a new one, but as well change the sense of these fragments and rig up—however you like—what these imbeciles persist in calling citations.<sup>28</sup>

28

*Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une oeuvre ou intégrer divers fragments d'oeuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations.*

Gil J. Wolman and Guy Debord '*Détournement, Mode d'emploi*' 1956

If Viénet did indeed make “the first entirely detoured film in the history of cinema,” then we could say, that Debord detoured nearly the entire history of cinema in order to make his films. We will start with brief outline of Debord’s practice, before focusing on specific works.

Debord begins his film practice with *Hurléments en faveur de Sade* [Howlings in favor of Sade] (1952), reducing cinema to its basic components: clear leader with a sound track of quotations, spoken by various friends and collaborators, interspersed with periods of silence and darkness. By the end, he has razed the cinema as it was known until then: reducing it to 24 minutes of extreme silence and extreme darkness, a darkness so great it erases the borders of the frame and a silence so great it eliminates even the clicks and pops of a typical optical track. Debord would later sum up his film practice this way: “I made very little work in cinema, but I made it extreme”.

*Hurléments* was made at the time of Debord’s association with the Lettrists. That same year, he left the group with other dissidents to form the *Internationale Lettriste*. In 1957, he co-founded the Internationale Situationniste. The rest of Debord’s work in film can be divided into 3 major periods:

1. The films made while Debord was a member of the SI: *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [On

the passage of several persons through a rather short period of time] (1959) and *Critique de la séparation* [Critique of Separation] (1961). The films were funded by Asger Jorn and possibly by Michèle Bernstein.

2. The films of the 1970s: *La Société du spectacle* [Society of the Spectacle] (1973), *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »* (1975) and *In girum inus nocte et consumimur igni* [At night we go out in a gyre and are consumed by fire] (1978). These films were funded by Gérard Lebovici.

3. His final work, made in collaboration with Brigitte Cornand in video: *Guy Debord: son art et son temps* (1994), funded by Canal+.

After *Hurléments*, having created one of the paradigmatic anti-films and having reduced the cinema to silence and darkness, he begins again, first, by documenting and theorizing the praxis of his friends and situationist comrades in his next two self-described detoured “documentary” films. In *Sur la passage*, he integrates footage shot especially for this film, photographs re-photographed on film, shots detoured from documentaries, newsreels and commercials, ironic intertitles imitating the rhetoric of film trailers and clear leader with a voice-over as he had in *Hurléments*. The track includes classical music and voice-overs spoken by Debord, Jean Harnois and Claude Brabant, who also worked on the film. The film ends with a simple and abrupt cut to black.

Debord's film, *Critique de la séparation* (1961) begins abruptly with a lengthy shot rephotographing what appears to be a newspaper photograph of a blonde woman in a white bikini, serving as a kind of cultural ‘China girl’. There is a cut to black, and a title echoing the rhetoric of a trailer appears: *BIENTÔT SUR CET ÉCRAN* [COMING SOON TO THIS THEATER]. There is a cut to newsreel footage of soldiers (we later learn are in Africa) throwing tear gas canisters, then a cut to a travelling shot from the back of a car in the streets of Paris, over which the main titles appear.

The logic of association between the shots is contextual: the seemingly accidental false China girl, the coming attractions and newsreel footage are typical of what one might see in a cinema before a film starts, but in fact the film has already begun, and Debord has thus framed his project as a film about film. The pacing is swift and assured. It's up to us to keep up. The quick pacing and unpredictable sequencing are gradually normalized into clusters of shots associated by locations that repeat. In *Critique* Debord widens his tactical arsenal to include rephotographing comics, the pages of one of his books, and an aerial photograph of Paris, a still from a feature film on the Knights of the Round Table (associated by juxtaposition with a group of his situationist friends) and titles superimposed over images.

The titles are frequently of such density, it is impossible to listen to the complex voice-over and comprehend the subtitles at the same time. More dissonance. In the film, Debord abandons the use of clear leader in favor of black leader—both with a voice-over and with a silent track—he incorporates moderately extended passages of silence, uses no footage from commercials and speaks almost all of the voice-overs himself, with a few, principally at the beginning of the film spoken by Caroline Ritterer, who appears frequently in the film in the guise of Debord's lover. In a gesture he repeats nowhere else in his work, he uses two-frame and even single-frame cuts of the still of the woman in the bikini with which he begins the film. At the end, in subtitles he proposes a 3 hour serial form documentary and he finishes with black leader and the subtitle: *à suivre*, that is: 'to be continued'.

The film is decidedly personal, allusive and oblique, with many images of Debord and his friends, talking, walking, embracing, and above all drinking—perhaps Debord's greatest achievement. There is an intricate web of allusions, from which, without knowledge of the situationist milieu and its mythology, we are largely excluded. It is realized in a kind of *trobar clus*, which Debord justifies by saying, "It is quite normal that a film on private life should be entirely made up of private jokes".<sup>29</sup>

This 'radical subjectivity' we may instructively compare with

<sup>29</sup>  
"Il est tout à fait normal qu'un film sur la vie privé soit uniquement fait de private jokes"

the montage practice of Eisenstein, in his silent films: while Eisenstein develops a baroque narrative through an associative formal visual language, his work remains polemically public in content though formally difficult for many of his soviet contemporaries. He works from a shared history and there is a clear, even melodramatic narrative thread one can follow. There are formal differences as well between Debord and Eisenstein: Eisenstein's aggressive, *staccato* cutting, reaches its peak in the two-frame cuts of the machine-gun sequence in *October*, creating a formal visual stimulus equivalent to the body-shaking chatter of the machine gun. Debord, on the other hand, uses two-frame and even single-frame cuts seemingly only to mock, the "subliminal" imagery, meant to sell pop corn in theaters. Debord's editing practice is oblique and strategically dissociative if not diffident. Deliberately exclusive and difficult, intentionally overly complex, Debord's is working here with a studied aimlessness, before the galvanizing events of May '68; Eisenstein is working in the euphoria following October 1917, but there is more than that which separates the two.

With *Society of the Spectacle* in 1973, a year after the dissolution of the Situationist International and five years after May 1968, begins the second phase of Debord's post-lettrist activities as a filmmaker. This is arguably the most important of his films. It is there I want to focus the remainder of my attention in examining Debord's methods of montage, or rather *détournement*.

In the opening credits for *Society of the Spectacle* we are told it is: un film *écrit et réalisé par* Guy Debord *d'après son livre "La Société du spectacle"* (Éditions Champ Libre): a film written and realized by Guy Debord based on his book "The Society of the Spectacle" (Éditions Champ Libre). The ambitions of this project of bringing to the screen his book, which he modestly considered "one of the most important books of social critique of the last 50 years" recalls another famous film adaption, planned but never realized by Sergei Eisenstein: a film version of *Capital*.

In issue #12 of the *Situationist Internationale* (September 1969), we find the following observation, most likely<sup>30</sup> by Viénet:

I queried Viénet about the authorship of this text and he said he did not remember, deferring to the collective editorial board for the issue, which, did not include Debord. It seems safe to assume he was the principal author, given his authorship (according to Raspaud and Voyer) of “The situationists and the new forms of action against politics and art.” In any case, the concerns and the style are very much in conformity to those of Viénet.

*On sait qu'Eisenstein souhaitait de tourner Le Capital. On peut d'ailleurs se demander, vu les conceptions formelles et la soumission politique de ce cinéaste, si son film eût été fidèle au texte de Marx. Mais, pour notre part, nous ne doutons pas de faire mieux. Par exemple, dès que possible, Guy Debord réalisera lui-même une adaptation cinématographique de La Société du spectacle, qui ne sera certainement pas en-deçà de son livre.*

We know that Eisenstein wanted to shoot *Capital*. We might, also ask ourselves, given the formal conceptions and the political submissiveness of this filmmaker, whether his film would have been faithful to the text of Marx. However, for our part, we have no doubt we can do better. For example, as soon as it's possible, Guy Debord, will himself realize a film adaptation of *The Society of the Spectacle*, which will certainly not fall short of his book.<sup>31</sup>

Given the positive importance Viénet elsewhere accords to Eisenstein's project to film *The Critique of Political Economy* or *The German Ideology*, this is an important, if late, expression of reservations. Eisenstein's cinema is a cinema of montage—and by that we mean not just editing in the sense of joining strips of film together, but in a specific kind of dialectical method, the core of which is the collision of the shots. A kind of cinematic aggression towards the material and the viewer, a kind of Pavlovian shock therapy, meant to extract the elements of class warfare in the material and juxtapose them in such a way as to induce a higher class consciousness in the viewer. It is, in short, a cinema of propaganda, put in the service of the Central Committee of the Communist Party of the Union of Soviet Socialist Republics. Never mind that Eisenstein, as much as Vertov was ultimately charged with the serious crime of ‘formalism’, as so-called “Socialist Realism” gained ascendancy. Eisenstein's public confessions of his formalist errors in *Bezhin Meadow* ultimately removed him, if not the entirety of his ambitions for film, from the situationist pantheon. They question the likelihood of Eisenstein's success, given his formalism and ‘political servility’. Anything he can do, we—or at least Guy or René—can do better. In fact, Guy can do better in a film, even than he himself did in his book. Self-promotion aside, Eisenstein's planned, but never realized adaptation of Marx's *Capital* is likely the only historical precedent for the sweep and intellectual ambition both of the book to be adapted and the film adaptation. It could be argued that,

even if Eisenstein had been able to realize this ambition, Debord's achievement in intellectual cinema would remain unprecedented, since Debord was both the author of the book adapted and the author of the film adaptation.

Debord's work in film, though it clearly develops in sophistication and complexity, remained rooted in some of his earliest insights about film and *détournement*. In "A User's Guide to *Détournement*" (1956), written by Debord in collaboration with Gil J. Wolman, in the period just preceding the foundation of the Situationist International, the two principal kinds of objects of *détournement* are defined:

We can at the outset define two principal categories for all detoured elements, and without distinguishing whether their confrontation [with another element] is accompanied or not by corrections introduced into the originals. These are minor *détournements* and abusive *détournements*.

32

*On peut d'abord définir deux catégories principales pour tous les éléments détournés, et sans discerner si leur mise en présence s'accompagne ou non de corrections introduites dans les originaux. Ce sont les détournements mineurs, et les détournements abusifs.*

The minor *détournement* is the *détournement* of an element which has no importance itself and which thus draws its meaning from the confrontation one imposes on it. Thus, press cuttings, a neutral phrase, the photograph of any sort of subject.

*Le détournement mineur est le détournement d'un élément qui n'a pas d'importance propre et qui tire donc tout son sens de la mise en présence qu'on lui fait subir. Ainsi des coupures de presse, une phrase neutre, la photographie d'un sujet quelconque.*

Abusive *détournement*, also called *détournement* of a premonitory proposition, is, on the contrary, one in which a significant element in itself becomes the object; the element which will gain a different scope from the new relationship. A slogan of Saint-Just, a sequence from Eisenstein, for example.<sup>32</sup>

*Le détournement abusif, dit aussi détournement de proposition prémonitoire, est au contraire celui dont un élément significatif en soi fait l'objet; élément qui tirera du nouveau rapprochement une portée différente. Un slogan de Saint-Just, une séquence d'Eisenstein par exemple.*

There are numerous examples of "minor *détournements*" in Debord's situationist-era work in film: the re-photography of the blonde woman in the bikini in *Critique of Separation*, for example. The image is otherwise neutral, even banal, but is recontextualized, as a typical example of press images acting



to solicit Pavlovian salivation, the China girl as sex-symbol. But it is “abusive *détournement*, or *détournement* of a premonitory proposition” which brings Debord’s art to its greatest power and complexity. And it is precisely a sequence from Eisenstein’s celebrated “Odessa Steps Sequence”, which Debord will detourn some seventeen years later in *Society of the Spectacle*. Debord will turn Eisenstein’s critique of the brutality of autocracy and its servants into the observation that state bureaucracies are but a supplementary edition of the ruling class, main maintaining hierarchical relations of power, under other names.



The strategy by which Debord accomplishes this “abusive *détournement*” has several aspects, but the main tactic is constant recontextualization of pre-existing material. Before Debord introduces the goose-stepping, machine-like advance of Eisenstein’s Cossacks down the Odessa steps, he contextualizes it as a continuation of a long sequence showing a Soviet May Day Parade. The sequence is replete with tanks, missiles, and so-called Red Army soldiers marching across Red Square with the same angular, goose-stepping, machine-like advance Eisenstein gives to the Cossacks. But the cut to the Odessa Steps sequence does not appear immediately after the May Day Parade; Debord introduces a delay, so that the sequence from Eisenstein, subtly echoes, rather than collides with the May Day Parade when it appears. There are no sharp graphic collisions of individual shots—as Eisenstein uses in this very sequence—but a long and subtle sequencing of elements—recalling the subtle forward motion and subtle formal echoes created by Esfir

Shub in her *Fall of the Romanov Dynasty*. Between the time the May Day Parade ends and the Odessa steps sequence appears, several devices intervene.

First, just after the May Day parade on Red Square, Debord cuts to a still of Trotsky—a figure consigned to the situationist *Inferno*, as the hated suppressor of the Kronstadt Rebellion and Makhno in Ukraine, ‘the grandfather of the bureaucracy’ as he is called in Viénet’s *Can Dialectics break bricks?* Over this still, Debord’s voice-over continues.

Then comes an intertitle with a text, cautioning that bureaucratic state capitalism will not be safe as long as there remain workers councils—the preferred mode of self-government imagined by the situationists for their post-revolutionary future. Debord inverts the meaning of the text, making it a call for worker’s councils as the only means of overcoming Soviet-style State Capitalism. This is the only break from Debord’s voice-over in the entire sequence, running from the May Day Parade to the Odessa Steps and beyond. As long as the intertitle remains on the screen, we hear only silence, that is to say, the clicks and pops of the optical track, giving us a respite from Debord’s relentless critique long enough to read this complex text, not simply as an aside, but as a related insight, which we internalize as it sounds in our own voices, in our own minds. After this intertitle, we return to several shots of the seemingly endless May Day Parade and Debord’s voice-over analyzes the bureaucracy in its class functions. When he finally cuts to Cossaks marching down the steps in a medium shot, it is from a high wide angle shot looking down on Lenin’s tomb, the parade and the assembled masses in Red Square. The diagonal movement of the parade from the upper left to lower right of the screen is echoed in the upper left to lower right vector of motion of the descending Cossacks. It is a graphic match, but an extremely understated one. It appears more as a match on action, than as a demonstrative parallelism.

This long sequence runs parallel with Debord’s continuous, unflagging and relentless voice-over, dissecting the problem carefully, thoughtfully,

in dead earnest. There are only intermittent moments of irony in the entire film and none here—none of Viénet's pointedly bawdy humor. Debord's tone remains serious and uncompromising. At the end of the excerpt from 'The Odessa Steps' sequence, Debord moves simply and inevitably to a Congress of the French Communist Party, his voice-over tying the sequences seamlessly together. After several shots, he returns to Brezhnev and his fellow Politburo members standing in review of the May Day Parade on Lenin's tomb. Then comes an excruciatingly long sequence from a fiction film depicting a speech by Stalin, from which we are spared by Debord's voice-over.

There are no quick cuts, creating metaphoric identifications in an instantaneously flash of insight. The tone is meditative. When moving from one kind of material to another, the new sequence is always represented by several shots, or by a long individual shot. There are neither forced connections, nor entrappment within a particular world. We experience those worlds in their vitality or the lack of it, but we are able to shift quickly to a more distanced view: the long view of history.

Debord is determined to weave these various threads into a strong, coherent, complex, dialectical and historical narrative. He does not inhabit the utopian era, immediately following a victorious revolution; he refuses to resort to the ecstatic fragmentation of timeless moments favored by Eisenstein at the moments of greatest intensity in his films. In 1924 and 25, when Eisenstein was at work on *The Battleship Potemkin* or, in 1927 and 28, when he was at work on *October*, Eisenstein had yet to experience the failures of the Russian revolution to the fullest. Debord, nearly 50 years later, as a revolutionary and an intellectual, must account for the failures of the Russian Revolution and move forward. Debord must also weigh in the same balance the successes and failures of May '68, in which he had played a major part some 5 years earlier. Debord demonstrates in the subtle complexity of his structuring of the film, that he believes in Universal History, but one of extraordinary dialectical complexity.

## 7.

*Sed, o patres, ne me phenicem extimetis in orbe terrarum; omnes enim que garrio murmurant aut mussant aut cogitant aut somniant, et que inventa non attestantur.* (Dante, Epist. VIII, 8)

[But, my fathers, do not consider me the phoenix on the orb of the earth. Everyone is murmuring, or muttering, or thinking or dreaming, what I ramble on about, but do not acknowledge what they find.]

There is an explicit contrast between Debord's method of *détournement* and Viénet's: Viénet chooses popular film genres: the martial arts film, the Reform School Girl film. He accepts them more or less entire as genre films to be used as the substrate on which to build an alterate, multi-faceted reception, largely via verbal allusions. He positions his work within the domain of popular culture, in order to subvert it. Debord, on the other hand, problematizes the process of cultural and political subversion at the level of both the shot-to-shot construction of a sequence and the analytic verbal play on the content of the film. The credits in each of the situationist-era films identify Debord as *réalisateur* a common enough credit, but distinct from the *mise-en-scène* or staging, a term taken over from the theater, used by fiction filmmakers. In the films of the 1970s, we will hear only Debord's voice along side those appearing in the sound films he detourns. His comrades, whose voices were heard in his situationist era films, will henceforth remain in silence. Debord's fiercely radical subjectivity does not include the abandonment of authorship.

Viénet, on the other hand, in his first two films directly problematizes authorship itself, operating under pseudonyms, or through the use of an ironically self-described production company. Among the films I

have seen, only *Chinois encore un effort* and *Mao par Mao* [Mao by Mao], which rely largely on newsreels or films in the public domain, does he receive a screen credit. In that case, he actually appears in the credit sequence, standing on a balcony in the kind of jacket favored by the Chinese Politburo, waving a book, in imitation of Mao with his red book, alongside Ji Qing Ming and Al Perreault, his collaborators. The faces of the collaborators are masked or effaced, in a parody of the photographic re-writing of history in constant practice in the so-called “People’s” Republic of China and, in this case, for various reasons, to protect their true identities. Ironically, this film uses a method of montage—or rather of *détournement*—more Debordian than Viénet’s other films: it consists of fragments of various films with an extensive use of constant voice-over. The effacement of his collaborators might allude as well to the fate of the Situationist International, so closely and almost exclusively linked in the popular imagination, with the name of Debord. But even here, authorship is displaced by Viénet by the acknowledgment of his collaborators as co-authors and by the use of his beloved mentor at the Langues’O, Jacques Pimpaneau, for the French language voice-over and others for the foreign language versions. In *Mao by Mao*, he had followed a similar course of action: naming his collaborators as co-authors though pseudonymously, and maintaining the use of the same production company he credits for *The Girls of Kamaré*, Eido et Eiga, those notorious specialists in ass films, though he neglects to mention that in the case of the films explicitly focussed on China. In *Mao by Mao*, however, while he did have other individuals do the voice-overs of the foreign language versions, Viénet allowed himself the pleasure of impersonating Mao in French.

Debord and Viénet both excel at “abusive *détournement*” except, that Viénet does not detourn merely a single sequence or even several from a film, but in his earlier work, detourns films in their entirety, subverting them line by line of dialogue. There, he makes only occasional use of voice-over commentary and when he does, he uses the registers of popular media against themselves, making war on the false coherence of the spectacle, undermining it with a polysexual, political polyvalence.

Viénet is a Reichian colorist, nourished on the politics and sexual agency of women to be found in the writings of de Sade, most notably in *Philosophy in the Bedroom*. These interests are reflected not only in the articulate Sadean women in *La Dialectique* and *Les Filles de Kamaré*, but as well in Chinois encore, the title of which detourns the title of a political tract de Sade inserted into *Philosophy in the Bedroom*: namely *Français, encore un effort si vous voulez être républicains* [Frenchmen, another effort if you would be Citizens of a Republic]. One could say, that Viénet's body of work echoes the structure of *Philosophy in the Bedroom*: a discourse on political agency is surrounded on all sides by dialogues, which trace the connections between gender identity and political and sexual agency. Viénet pursues a critical and radical subjectivity of many voices, both as a means and an end.

Debord works sequence by black and white sequence, exploring the personal alienation of men from one another and from the products of their labor—the institutionalized separation of individuals through the false coherence of the circulation of interchangeable fragments in the spectacle. Critically re-deploying the individual sequences he extracts, he builds a strategic and dialectical coherence, which turns the effect of their estrangement from their original context into positive insight. These visual and audio-visual sequences flow in parallel to the insights given in language through the voice-overs he intones, intersecting obliquely, strategically and unpredictably with one another. In service to that dialectical coherence, Debord drains these sequences of any color they may originally have possessed, at once increasing their comparability to one other through abstraction and imparting to them Hegel's inky and pessimistic grey on grey. The owl of Minerva takes flight only at dusk. Viénet reminds us of this himself at the close of *Can Dialectics break bricks?*, but chooses a world in film, where color and black and white freely mix and contrast; it is the discord in dialectics he strives to maintain.

Well, there's glory for you.



The author would like to thank those who have helped him in various ways: yann beauvais, Edson Barrus, Catarina Flaksman, Peggy Ahwesh, Professor Amy Dooling, Donald Nicholson-Smith, and last, but not least René Viénet, who helped fill in many gaps in my knowledge of his work and the conditions under which it was made. None of these persons should be held responsible for my errors or misinterpretations.

# Interview

Anthony McCall

B<sup>3</sup>: In some of your early films made after *Line Describing a Cone* (1973), such as *Conical Solid* (1974) and, perhaps, I can't remember if that was the case, *Partial Cone* (1974), the rhythms were different; faster, and more using some flickering effects. The crossing and closed rotation of the cross was like a projection of the Maltese cross of the projector. Were you not satisfied with the type of spaces, lines configurations these speeds were conveying?

Anthony McCall: The form in *Line Describing a Cone* is defined by a membrane of light that gradually traces the outer surface of the conical form; *Conical Solid*, made a year later, attempted to describe the same form, but from the inside. This becomes clear if we recall the final movement, the slowest in the film. A single, flat, triangular blade of light takes five seconds to rotate on its own axis (the axis running from the projector lens to the wall). During that rotation the blade passes through the entire internal space of an imaginary volumetric cone. If the blade of light had left a trace behind itself as it rotated, after five seconds we would have created in three-dimensional space a dense cone of white light—not just the outer surfaces, but the entire form. Hence the title *Conical Solid*. Of course, this cone is never there at any single instant, only incrementally and only in the mind. And the idea I have described gets a thorough workout because the film is composed of eight sequences. Each part rotates at a different speed, starting fast and ending slowly. To achieve the illusion of a smooth rotation, we need a minimum of 36 frames (one and a half seconds). But I begin with a rotation speed that is so fast that we only have four frames to define it. We perceive this as the rapidly pulsing cross you refer to. Gradually, the rotation speed slows down enough that a single rotating form becomes legible, but that isn't until the last two or three movements. So the film is produced from a collision between the idea of the rotating plane and the limitations of the 24-frames-per-second film strip.

B<sup>3</sup>: The use of the cross in *Conical Solid* has reappeared in later works using double lines configurations, or multi-projection such as in *Doubling Back* (2003), *Between You and I* (2006); are these works an extension of *Long Film for Four Projectors* (1974) and *Four Projected Movements* (1975) ?

AM: Although both early and late works are based on membranes of light projected through three-dimensional space, *Doubling Back* and *Between You and I* are perhaps a little different from the solid-light films of the seventies. The earlier works are built from one single form. The later works are built from two forms acting on one another. For instance, *Line Describing a Cone* comes from a single circular line, *Conical Solid* from a single line that successively changes position, and *Four Projected Movements* from a single line that rotates slowly through 90 degrees. The whole of *Long Film for Four Projectors* is constructed from a single, slanting, straight line which passes repeatedly through the frame. But the new series, which I began after a twenty-five year pause, is not quite as simple. *Doubling Back*, for instance, is built from two travelling wave forms that pass through one another and thereby create an irregular, mutating object; and *Between You and I* is based on two dissimilar forms (an ellipse and a travelling wave) which, using the cinematic device known as a “wipe”, are brought into shifting juxtaposition with one another, again creating an irregular and rather unpredictable new object; *Between You and I* is also profoundly different in that it’s axis is no longer oriented horizontally; it is a vertical form, 10-meters tall, with the projector high up, projecting downwards onto the floor.

B<sup>3</sup>: When I am thinking of *Long Film for Ambient Light* (1975), it conveys some early works of Michael Asher in which the ambient light of the space gallery was questioned, did you partake some aesthetics with him? As the text you wrote in 1975 could inform us: “I am now interested in reducing the ‘performance’ aspect, in order to examine certain other fundamentals. Temporality, light. I am presently assuming that it is possible to do this without using the customary photochemical and electro-mechanical processes (which have the disadvantage of being expensive, i.e. slow).”

AM: I came to know of Michael Asher's work rather late, which I regret. Richard Serra was the first person to tell me about it, I think around 1975, but it was some years after that I actually saw anything. A very interesting artist.

B<sup>3</sup>: Did you know the installation work of Paul Sharits? Did you have any relation with him? These two questions come from the fact that I have the feeling that exist some relations between your works despite their differences.

AM: I met Paul Sharits sometime in the mid seventies, and before that I knew of his work through live screenings in New York. I don't recall precisely, but I think that I saw photographs of his installations before I actually experienced them, probably in the catalog of a solo exhibition of his work written by Regina Cornwell. Paul and I spoke at the International Forum of Avant-Garde Film in Edinburgh in 1975, and we were both in Documenta 6 in 1977, which I think may have been the first Documenta to show both avant-garde film and artists video. There are undoubtedly affinities between his work and mine; we both pursued a reductive, materialist aesthetic and, as you observed, both of us developed or moved into installation, and this was before there was the technology (or indeed the context) that could really sustain it: however extended those installations were in time, they still required the full-time attention of live projectionists, making them a kind of extended performance; nowadays, installations are typically made of computer-managed video projection.

B<sup>3</sup>: In *Miniature in Black and White* (1972) a work optically challenging, one could feel an aspect of immersion despite the small size of the work, it is an intense piece. We are in a situation where the audience is facing at the eye level a challenging sequence of black and white slides. Were you working with a specific pattern in mind? Have you too watched the piece from beginning to end, or is it like an installation in which you take it when you are facing it?

AM: *Miniature* was conceived from the very start as a continuous installation, an object in a room, with a temporal structure that was

repetitive; it assumed a mobile spectator who would decide for himself how long to stay. The Kodak Carousel Projector enabled this approach, with its circular magazine that could seamlessly project and re-project 81 slides contained within the circular magazine. Plus the Carousel was designed for exhibition use: it was built to run 24-hours a day without overheating. It was a tough little machine. I see this work as pre-figuring *Line Describing a Cone*; the small screen with its tiny, back-projected images was only 10 or 15cm from the lens of the projector, and the observer was facing that screen with the projector immediately behind, and looking at stark images made of white light. In fact, all I had to do to get close to the configuration I used for *Line Describing a Cone* was to remove that tiny screen, leaving the observer looking directly at the projector. *Miniature in Black and White* was completed early in 1972, and *Line Describing a Cone* was made in the summer of 1973.

B<sup>3</sup>: Another things that I am aware with this piece as with *Line Describing A Cone* and *Long Film For Four Projectors* is the presence of the apparatus (the noise of their performance) which produces/makes the piece live at the precise moment we are seeing them. Don't you think you are loosing something on that level with the digital pieces?

AM: When I began making these films again in 2002, using digital means, this very problem worried me. You are right about the sound. The rhythmic clattering sound of the Carousel projector changing slides, with its cooling-fan undertone is an absolutely integral part of *Miniature in Black and White*. Similarly, the rhythmic mechanical whirring of the 16mm projector (or projectors) creates a kind of drone tone, an ambient atmosphere for the installation. This has the important effect of masking voices, which creates a kind of acoustic privacy for the observer. By contrast, digital projectors, computers etc, are relatively silent, though you now hear the puffing of the haze machines. But in the 1970s making films without a sound-track seemed an obvious part of the rendering down of the medium; and it was precisely because of the deliberate absence of a constructed sound-track that the ambient sounds of the apparatus became foregrounded. Currently, image and sound co-exist within the same digital medium and there now seems

no necessity to “expel” one of them. So sound for me has returned as an aesthetic question.

B<sup>3</sup>: *Miniature in Black and White* was made the same year as *Interface* by Peter Campus which included the audience within the circuit of the piece, while you include our eye, should be as a reflection, and the full body as a stand.

AM: I remember first coming across Peter Campus’s installations at Paula Cooper Gallery, in SoHo, I think, in the mid or perhaps late 1970s. The presence of just a video projector quietly projecting an image of your face onto a wall in an almost dark room in real time, very large and perhaps upside-down (I recall such an installation) created a very new possibility: there was a silence to it which I remember appreciating: this alone set it apart from film, which always carried with it that mechanical whirring sound, as well as – usually – a finite duration. The other quality, of course, that set film apart from video then was that they were largely seen in different contexts. There were exceptions, but on the whole film was seen in avant-garde film places and video (Campus, Acconci) was shown in galleries.

B<sup>3</sup>: The question of duration is important, as much as the flawless, the continuity of the performances; if one thinks of *Sound Strip / Film Strip* (1971) by Sharits, and *Long Film For Four Projectors*, one perceives that it is humanly impossible to get over the works. One can see what it is about, understand how it works but one can’t experience the full length of it. Is it even necessary to experience the full length of them? The question of its experience is informed through an analysis of its process, and induces other levels of interaction with the works. The question of the duration emphasizes the idea of the placement of the body within the piece, within the space where the work is evolving. Were you taking into account all these parameters when making them?

AM: During the seventies I gradually increased the length of my fire performances and my films because I wanted to escape from the expectations of an assembled audience. By making a work last five



hours or all day or all night, the audience as a group ceased to exist. That audience was replaced by individuals arriving and leaving when they wished, and deciding for themselves how long they would stay. An extended duration required a different type of structure, a non-narrative structure, and this is when I found permutation to be a useful tool. Perhaps *Long Film for Four Projectors* realized this most successfully. I thought of the spectator there as being surrounded twice: firstly by the duration which was so extended that it outlasted any individual's attention; and secondly by the spatial arrangements of the installation: if you were in the room, you were absorbed within the spatial field of the film.

B<sup>3</sup>: Another relation has to do with the scoring for the pieces, before and after their making. As a filmmaker I understand the purpose of making a score after a completion of a piece because, in the making what was planned very often is altered, but I don't think that was your motivation to do these drawing pieces, or was it?

AM: Whatever else they are I think of these solid-light works as drawings from beginning to end – even, or perhaps especially, at the moment of projection. There are the preparatory drawings made in notebooks where I work out a three-dimensional, sculptural idea, or follow the logic of the piece in the form of a two-dimensional story-board; then there are the instruction drawings I prepare for my programmer, which resemble a score – with detailed sketches, measurements and time-schemas. Then after I receive the programmed animation interface I spend sometimes months projecting, constantly changing the various values embedded in it. Finally after a work is finished, it often offers up aspects of itself that I hadn't thought of or noticed before. I like to produce follow-up drawings that explore these sorts of revelations.

B<sup>3</sup>: The relation to sculpture and the organization of the image within the space is important, but often you require the black box. In that sense could we say that you are still making films?

AM: These pieces operate in a zone that includes both cinema and sculpture, and perhaps even architecture. Not having to choose one of these but being able to draw on each in different ways and different



proportions is a great freedom. I can say that I am still making films, but as a description it does go quite far enough.

B<sup>3</sup>: You always convey the body in your work, being the position or size of the projected form. But also in some of your titles, for instance *Between You and I* there is aspect of negotiation between the work and the audience, but also between different members of the audience sharing or discovering the piece. Is this so?

AM: Yes, I think so. Obviously, there is the exchange that takes place formally between the graphic elements. But then there is the exchange that takes place between the observer and the piece, which at one remove is an exchange between myself and the observer. Then, as you noted, there is a negotiation between the spectators themselves, as they move carefully around in the dark; also, each of them becomes part of what others look at, which effectively turns their actions into performances. Work titles like *Between You and I* and *Meeting You Halfway* hint at these different relationships.

B<sup>3</sup>: The idea of performance is important in your work, being films, drawings, installations, but its reading is more obvious in the simpler pieces such as *Landscape for White Square*, *Earthwork*, *Line Describing a Cone* (the two version), *You and I* etc.; they seem somehow more related to our understanding of what is happening, while the other ones tend to direct us towards other directions, and issues, contemplation, not producing a solid meaning, but not facing a chaos, just floating in between, on the edge of disorder and process. Is the question of meaning becoming more important in relation to the repetition of the cycle, of the piece?

AM: I am interested in what people find in these works; but this doesn't really inform new work. I suppose that I consider the meaning of a piece is something that is created by the spectator in their engagement with this formal object, not something that I place there to be found. "Floating in between, on the edge of disorder and process" sounds like a good place for a work of art to be!



B<sup>3</sup>: I found stimulating the relation one can draw between *Long Film for Ambient Light* and the bridge project, the question of the cycle, day, year informs us of this impossibility to experience the work in its entirety, but at the same time gives us the possibilities to experience different moments. We have a physical fragmented experience of it while we have a more entire experience of it on a conceptual level.

AM: Yes, installations like *Long Film for Ambient Light* are extended over a period of time that is so long that it must outlast the spectator's attention. As a result, the piece is experienced physically as a kind of fragment or sample. My proposal for the *Crossing the Hudson*, turned the 1-kilometer wide, deserted, Poughkeepsie railroad bridge into an armature for a light piece, whereby the bridge would be lit up, very gradually, starting from the left bank of the Hudson and moving to the right. It would take six months for the bridge to pass from dark to fully lit, and then another six months to pass from being fully lit to being dark again, and so on, ad infinitum. I see this work of art, massive in scale and with a time structure of one year in repeating cycles, as being "embedded" within a place; for those living in the region, the understanding of the structure would come quickly; the pleasure would be in the occasional glimpses of that structure at different moments, different seasons and different times of the night, not to mention (given that the piece would ideally be permanent) different times in ones life. With work in public spaces there is also the intriguing possibility of the "accidental" spectator, which cannot happen within an art institution since a visitor there knows that they are looking at "art".

B<sup>3</sup>: In your first performance films (*Earthwork*, *Landscape for Fire*) the sound is shaping the space as the lines do in the later works. In all your light installations the sound only comes from the audience and its interaction and from the environment. Is the absence of sound a prerequisite to experience the work? Is the space that sound conveys or requires opposite to the experience of your work? Will it disturb our perception of the work?

AM: I used to think so. But as I indicated earlier, to expel sound in order to maintain the purity of just looking or the purity of the medium,

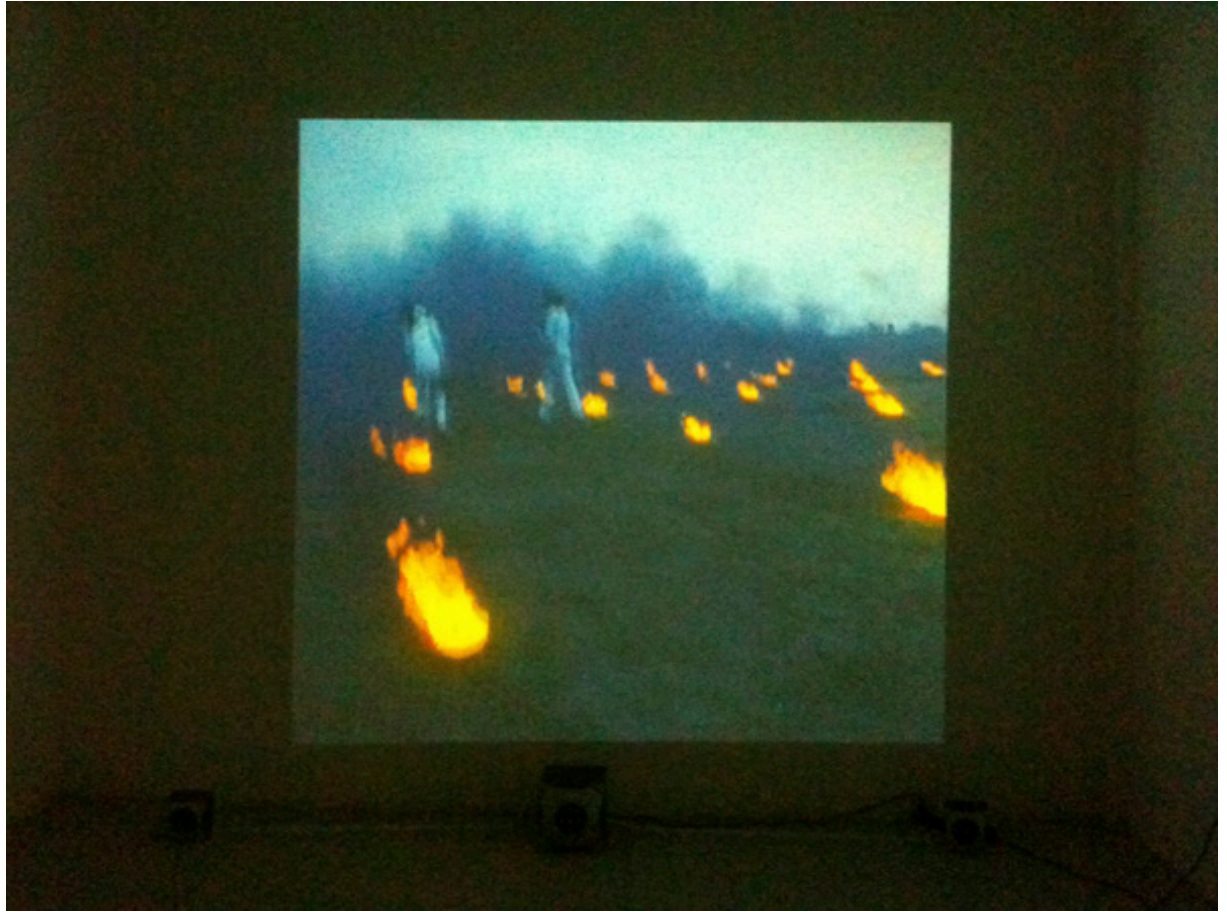
now seems arbitrary. And yet I dislike so-called “immersive” audio-visual environments in which you are expected to lose yourself. I believe in a receptive but self-conscious, thinking observer.

B<sup>3</sup>: In 1978 and 1979 you made two talkies films, both of them were collaborative work: *Argument* and *Sigmund Freud's Dora*, both of them were dealing the production of meaning. Was it necessary, for you, at that time to invest other fields, escaping from the abstraction of the solid light films? In *Argument* the political dimensions is directly present, that dimension is less obvious in the more abstract work. Are these works engaged with a critique of the precedent work you did? Could you speak about these matters?

AM: When Andrew Tyndall and I made *Argument* there seemed to be an urgent problem. The world of avant-garde film was cut off from the real media and political world surrounding it, with tiny audiences consisting mostly of other filmmakers. Typically, you made a film then showed it to your peers and discussed it. We decided that we would start with our given audience (ourselves) and initiate a dialog by making a film about the problem. The project included not only the film but also the publication of a small book of critical writing and structured discussions after each screening. In retrospect both projects were part of the same “institutional critique” impulse that produced the work of the “pictures” generation, being made at the same time. *Sigmund Freud's Dora* was made the year after *Argument*, with an extended group of collaborators. In some







ways, *Dora* was the more successful of the two, precisely because it was of interest to additional audiences: not only avant-garde film people, but also those interested in feminist film theory, and those interested in psychoanalysis. It succeeded in moving out of the narrow confines of the avant-garde, but at the price of moving into the confines of the Academy! As things stand I haven't returned to the ideas in these projects, but nothing is out of bounds.

July 2011

# Ciberfeminismossss

Nathalie Magnan

Nathalie Magnan: Por que o ciberfeminismo? E por que o ciberfeminismo com tantos esses? Porque eu queria sublinhar o fato de que, no feminismo, você não tem um tipo de feminismo, assim como não temos um tipo de ciberfeminismo. Cada grupo está fazendo seu próprio tipo e reinventando e reapropriando a palavra para si, e eu acho que isso é muito importante. Posso falar sobre meu interesse pelo ciberfeminismo e por que o pratiquei todos esses anos. Então, por que “ciberfeminismo” e não, “mulheres, computadores e feminismo” ou, apenas “feminismo”? Você sabe que eu não gosto de chamar as pessoas de feministas, porque algumas têm uma leitura muito rigorosa do feminismo e acham que o feminismo é uma espécie de armadilha sombria. Para algumas pessoas, isso é verdade. Algumas pessoas têm uma visão muito forte sobre o que deveria ser, mas na verdade o feminismo tem muitas tendências. O feminismo cibernético é uma reinvenção da relação entre as mulheres e a máquina. Você entra nas máquinas e começa *on-line*, e na verdade isso talvez fosse mais no início da internet. Era um mundo biologicamente masculino, e eu digo biológico porque era o que era: um gênero.

B<sup>3</sup>: Quando você fala sobre biologia, você tem em mente Donna Haraway?

Nathalie Magnan: Definitivamente, ela é uma das principais referências. Então, do que se trata o ciberfeminismo? É sobre mulheres e máquinas, e geralmente mulheres e máquinas não são vistas como elementos que andam juntos. Meninos brincam com máquinas, e meninas, com bonecas; é uma forma de normalizar o mundo. Mas sabemos que é muito mais complicado e que há muito prazer em brincar com máquinas. Não há razão para que a normalização das visões de mundo deva confinar as mulheres a uma relação específica com a tecnologia. Há muitas mulheres que realmente gostam de tecnologia e brincam com ela, mesmo que

não esteja dentro da história linear. Como quando se pensa no modo como a natureza está ligada ao “feminino”, e os homens com a tecnologia controlam a natureza. E há aí um binarismo que está historicamente gravado, embebido em seu cérebro. O que queremos é o mundo em que estamos vivendo. Fora deste mundo, há mulheres que interagiram com a tecnologia, que perceberam que a ordem dada não é necessariamente a ordem que sentimos ser verdadeira ou que sentimos que é regular ou boa conceitualmente. Assim, basicamente o que aconteceu é que desde meados dos anos 1980 e início dos anos 1990, as mulheres têm repensado o binário mulher/homem, natureza/cultura, tecnologia/homem. Por meio da ficção científica, elas começaram a pensar em encontrar novas maneiras de conexão. Na verdade, o que aconteceu é uma maneira de pensar uma nova analogia entre o humano e o não humano, relacionando-se com o homem, o não humano, o animal e a máquina e vendo como essas coisas eram muito mais confusas do que se pensava e se escrevia anteriormente. O grande momento realmente foi 1991, que é basicamente o fim da internet sem problemas comerciais, e 2006, quando passamos pelas bolhas econômicas. Muitas coisas começaram a se encaixar. O acesso ficou mais fluido e a questão do gênero e a questão do homem e da mulher e da máquina não foram tão complicadas como no início. No entanto, como eu estava dizendo no início, sempre se pode voltar ao modo como os homens usam a tecnologia, porque a história não é um longo rio tranquilo que corre seu curso: há muitos vaivéns e regressões, e também avanços e rupturas. Esta é uma caixa de ferramentas muito boa para muita gente: homens e mulheres. Porque, à medida que desestabilizamos a relação humana binária “homens/mulheres”, todos podemos aprender com essa forma de agarrar e usar a tecnologia. Foi muito inspirada na ficção científica e no prazer da ficção científica. *O Homem Fêmea*, de Joanna Russ, por exemplo (*The Female Man*, ainda inédito em português, publicado em 1975). Eu não sei se você conhece esse livro. Há muitos romances escritos por mulheres e caras *queer*, porque o campo da ficção científica é tipicamente um território humano não normativo, não binário. Você tem muita gente vindo de outros espaços, então tudo é possível! E o sexo é muito confuso; é um espaço muito lúdico de onde se pode vir.

B<sup>3</sup>: Também se poderia mencionar Shu Lea Cheang nos anos 1990.

Nathalie Magnan: Tem muitos grupos de mulheres também que têm verdadeiro prazer em ler e escrever a cultura popular, mas também em codificar/decodificar a cultura popular. Há um interesse nesse tipo de atividade. E, vendo meus amigos, é verdade: nós fazemos isso o dia todo. Estamos meio que decodificando nossa cultura, o que vemos ao nosso redor. A principal referência é o *Manifesto Ciborgue*, de Donna Haraway, publicado em 1985. É bem antecipatório. Na época, as redes ainda estavam nas universidades e, no entanto, já se tinha uma visão incrível do que as redes que começaram a ser implantadas se tornariam. É como ler qualquer coisa: é um texto difícil de ler. É um texto que você saberia se o tivesse lido. É como a internet: é um texto que é muito engraçado, muito surpreendente e, ao mesmo tempo, com muitas nuances, e ele realmente fala sobre a maneira como o mundo é digitalizado e o que isso significa de várias maneiras. Mas você não deve aceitar minha leitura dele; leia alguns pedaços, tire peças, faça outra leitura dele. Eu acho que é um texto muito aberto, e, cada vez que você o lê, é como um texto que vai sendo escrito por você enquanto você o lê.



B<sup>3</sup>: E é extremamente estimulante.

Nathalie Magnan: Sim, e é divertido, é totalmente desrespeitoso. Nós sabemos que devemos respeitar, mas não sabemos que não queremos respeitar, é muito divertido. Ela queria fazer uma rede irônica e política fiel ao feminismo politicamente e materialmente do lugar onde ela estava. É um tipo de feminismo, há muitos outros tipos, mas ela se situava dessa forma particular. Ela usa a ironia como método, como estratégia retórica e como método analítico. E é assim que ela se move através do texto como uma ferramenta. A ironia é sobre contradição; “A ironia diz respeito às contradições que não se resolvem num todo maior”. Trata-se de fazer imagens amigáveis. Trata-se de ver duas coisas ao mesmo tempo e duas coisas que nunca se juntam e que nem sequer resultam no uso da ferramenta como dialética. Trata-se de tentar ver múltiplos ao mesmo tempo, portanto, são todas essas coisas. Está deslocando nossos velhos hábitos, e ela usa o ciborgue como ferramenta. Geralmente, quando as pessoas falam de um ciborgue, elas falam de um organismo e reúnem a palavra cibernética e os homens numa coisa só. Eventualmente, eles falam de um híbrido da máquina e do organismo, mas raramente vão além disso, e acho que o que realmente ajuda na leitura e escrita de Haraway é que ela pensa na realidade social: algo que já existe, mas que também é a progênie da ficção. É uma ficção científica, mas é também a realidade da ficção científica; são ambas as coisas. Essa é a principal referência, mas eu os encorajo também para dar uma olhada em Sadie Plant, Rosi Braidotti, Faith Wilding, Maria Fernandez. Maria Fernandez vem escrevendo sobre raça e o feminismo cibernético. Faith Wilding trabalha em Los Angeles e está bem comprometida com o feminismo e suas vertentes e tem questionado como o feminismo abraça a tecnologia. Rosi Braidotti é uma filósofa na mesma linha de Donna Haraway, quando fala sobre a forma como a ficção científica revolucionou as mulheres jovens e inverteu a direção do olhar (como Laura Mulvey fez para o cinema). Sadie Plant também está envolvida com ciência e tem falado muito bem sobre máquinas do ponto de vista feminista.



B<sup>3</sup>: Uma coisa que achei estranho é que Haraway não fala, por exemplo, sobre algumas das propostas da VALIE EXPORT do início dos anos 1970, quando ela estava produzindo uma espécie de – não posso chamar de ciborgue, mas – relação entre mulheres e máquinas que era específica, máquinas que são máquinas de meios.

Nathalie Magnan: Não tenho certeza de que Haraway esteja ciente desse conjunto de trabalho de artistas do início dos anos 1970. Não sei; talvez agora ela saiba, mas não tenho certeza se ela sabia disso em 1985. Ela estava escrevendo do ponto de vista da ficção científica e da história da ciência.

B<sup>3</sup>: Algumas das questões que foram levantadas por Haraway estimularam alguns escritores a falar sobre o racismo dentro do mundo ciborgue, ou dentro da Internet. Você acha que algo assim está acontecendo?

Nathalie Magnan: Definitivamente, a ficção científica lida com isso. Em *Star Wars*, por exemplo, você tem aquela cena em um bar, onde há pessoas chegando de diferentes planetas. Ela lida com isso. Ela tem trabalhado de perto com Chicanas. Ela tem tomado emprestado um pouco da figura principal de la Mestiza, que é essa mulher nativa que vai com o traidor, de fato, tem um caso e tanto. É muito mais complicado que isso, então ela tem brincado com essas figuras, que, a princípio, não são politicamente corretas, mas, devido ao corpo de trabalho que tem vindo de mulheres pretas e principalmente chicanas, você pode ver que há definitivamente uma efusão extraordinária. Há também o caso daquelas máquinas que são tão bonitas que as adoramos totalmente e que são feitas basicamente por mulheres com menos de 25 anos. Elas precisam ter um olho muito bom e uma maneira precisa de manipular as coisas e são basicamente desperdiçadas depois disso, porque o trabalho de construção dessas máquinas é muito difícil. Então, em muitos níveis diferentes, elas são como um nível muito completo de máquinas de fazer, você sabe... mas, se você realmente quer ter uma boa discussão de Haraway sobre raça, eu recomendo fortemente que você leia o texto sobre o museu de história natural (que é *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden / Patriarcado do ursinho*

*de pelúcia: taxidermia no Jardim do Éden*, New York City, 1908-1936). É aquele em Nova York onde você tem todos os bichos de pelúcia. É a história desse museu. Você pode ler esse texto como um romance; você o atravessa como se fosse ficção. É lindo e, ainda assim, qual é a genealogia desse monstro que se parece mais um tanque do que qualquer outra coisa, e como os homens brancos foram para a África matar esses animais e preservá-los, ao mesmo tempo em que os exterminavam? Ela combina todas essas coisas e funciona. O último que ela fez sobre o cachorro é muito interessante. É sobre raças, e é um discurso poderoso.

Voltando ao ciberfeminismo, para mim foi a rede, porque, à medida que a internet foi surgindo, havia trocas em listas de e-mails. Havia aqueles caras que estavam totalmente à vontade e com muita autoridade falavam as coisas com uma certeza com que eu nunca diria. Não tenho certeza se sou capaz disso, não me interessa. Eu não tenho esta maneira de falar com autoridade e por isso estou totalmente intimidada, exceto pelo fato de que eles cometem muitos erros ortográficos. Sendo educada como mulher, fui cultuada para me aposentar, não para ser a heroína valente que abre o campo. Por isso, foi muito difícil encontrar a voz de alguém de repente, e um dos primeiros lugares foi a lista de e-mails. A *mailing list* daquela época e a *mailing list* da *subRosa*, a *mailing list* assinada e gerenciada por mulheres, e ainda existe, mas está bem quieta. É uma mala direta projetada para que as pessoas possam conhecer os trabalhos umas das outras. Eventualmente, houve discussões sobre essas coisas, mas muito raramente. Era principalmente para conhecer os trabalhos umas das outras. Por exemplo, se você quisesse saber sobre este ou aquele palestrante e dar suporte a eles. Trata-se de *networking* e há outro lugar em Montreal, *Studio XX*, que facilitou desde muito cedo a exposição de obras de mulheres como *Constant* na Bélgica. Elas fazem muitas conferências sobre feminismo e também para quem, esta interessado na questão do *software* livre e da cultura livre. Talvez seja legal conferir o *website* delas; tem muita coisa ali. Acima de tudo, dê uma olhada no *Old Boys Network*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>  
<https://www.obn.org>

A *Old Boys Network* é uma forma de reapropriação do inimigo. A origem da rede é Mark Delly, literalmente.

É a vida de Mark Delly, tem três mulheres lecionando entre vinte e seis professores, portanto os rapazes sabem como falar com os rapazes de lá. Eles estão à vontade e satisfeitos uns com os outros. Eles não sabem que há diferença, esquecem o *queer*, esquecem as mulheres, esquecem as pessoas negras, esquecem até mesmo o homem branco hétero, esquecem as pessoas que tentam abrir suas mentes. Embora seja uma escola de arte, ainda é muito difícil funcionar nesse ambiente dominado por essas normas. Então esta foi a piada: foi um lançar-se nas redes dos velhos rapazes com quem estamos muito familiarizadas. Basicamente, todo o protocolo da escola era: trabalhamos para utilizá-lo. Essa é a primeira etapa. Você não é feito para isso. Estamos todos aqui lutando para fugir do inferno, e todos os meios são um bom meio para esse fim. Até mesmo a luta das mulheres é uma luta de poder, por isso, lá estava a luta em campo.

B<sup>3</sup>: Ainda está funcionando?

Nathalie Magnan: Existe um *website* no qual você pode encontrar todas as informações, as conferências, os registros, as lágrimas, a dor, a raiva, devido às lutas internas<sup>2</sup>.

B<sup>3</sup>: Quando dissemos que era uma pena o site sumir, foi mais em relação ao fato de que é um processo normal ter esta luta interna, e às vezes também é muito positivo, porque gera outras coisas.

2

[https://www.obn.org/inhalt\\_index.html](https://www.obn.org/inhalt_index.html)

Nathalie Magnan: Exatamente, mas eu acho até que é saudável. Elas fizeram eventos incríveis: Conferências Ciberfeministas Um e Dois. E todo o trabalho foi feito por elas. Acho que precisávamos passar para outra coisa, e foi saudável parar. Então, o ciberfeminismo era realmente um trabalho em rede. E o trabalho em rede às vezes não funciona, e também existe o trabalho que enreda outras redes<sup>3</sup>.

3

Trocadilho entre *networking* e *knotworking*, conceito em que uma equipe em rede partilha riscos, reúne conhecimentos e trabalha em conjunto para resolver problemas em todas as fases e níveis do sistema produtivo. (N.T.)

B<sup>3</sup>: Este trabalho em rede parece ser um *link* para o que você estava falando ontem a respeito da distribuição descentralizada da informação.

Nathalie Magnan: Sim, absolutamente. Isso era algo que deveria continuar. Quero apenas apontar alguns trabalhos. Alguns não têm nada a ver com feminismo, e outros têm, mas o que eu estava pensando são trabalhos básicos. Um se chama *Gender Changer*<sup>4</sup>. É um *plug* que você coloca em seu computador e é de mulher para mulher ou de homem para homem. É universal! Eles fazem oficinas, e é muito divertido, porque você coloca as mãos dentro do computador, vê <sup>4</sup> <https://genderchangers.org> como ele funciona e tudo o mais. Todos podem participar das oficinas, desde que decidam se descrever como fêmeas. Tenho feito isso em conferências e posso dizer que tem muita gente que não o faria, muitos *gays*, não sei por quê. Em geral, é muito divertido, porque é técnico e é um jogo com *software*. O *Gender Changer* está sediado em Amsterdã. Mas querendo, você pode verificar com eles sobre um *workshop*. O segundo é meio seminal para o trabalho crítico de Cornelia Sollfrank, que é uma mulher maravilhosa. Ela foi basicamente responsável pela *Rede Old Boys* e pelas três Conferências; ela é uma das principais impulsionadoras da OBN, mas ela também trabalha muito.

Um de seus primeiros trabalhos foi feito em 1997, gerador da *arte em rede*<sup>5</sup>. Foi no início da *net art*. Não sei se você se lembra disso, mas teve esta fase em que as pessoas trabalhavam com redes e por conta própria. Ninguém precisava de um curador. Mostravam os trabalhos entre si, mas, ao mesmo tempo, o museu tinha de estar realmente envolvido, então uma das primeiras exposições de *net art* aconteceu em Hamburgo, no principal museu em associação com *Gegenwart* (Magazine). Spiegel pediu aos artistas que contribuíssem para uma mostra na qual enviariam seus trabalhos para o local da exposição, para que pudessem ser instalados em uma máquina em exibição do museu. E isso é um problema, por assim dizer, porque muitas obras de *net art* precisam de intervenção constante, e a aprovação do museu não significa nada: elas são, em sua maioria, interativas.

B<sup>3</sup>: Esse é um dos problemas, que às vezes ocorrem com um museu quando eles aceitam esse tipo de trabalho. Eles tendem a congelá-lo em um momento ou estágio específico, e a interatividade se perde de alguma forma.

Nathalie Magnan: Exatamente assim. O significado do trabalho é meio degradado, e realmente as pessoas que estavam fazendo isso o faziam por diversão. Elas não sabiam nada sobre isso, e Cornelia Sollfrank sabia basicamente o que iria acontecer, porque era previsível: os caras seriam colocados no centro, e as mulheres seriam jogadas de lado. Assim, o que ela fez foi criar duzentos endereços de e-mail falsos, mas que funcionavam, que responderiam com um endereço de rua verdadeiro. Então ela tinha esse banco de endereços e, com um programador, ela fez um robô que iria entrar no site e guardar fragmentos do site, para que houvesse fotos dos sites. Ela daria palavras-chave, e o robô pegaria as coisas e remontaria esses fragmentos em uma imagem. A questão é: o robô não era muito criativo; uma vez que tinha uma maneira de fazer as coisas, ele as repetia, então o papel do leitor é ser capaz de sentir e determinar a especificidade da obra de arte e como um artista trabalha com uma estética específica. Mas a estética não nasce na mente da arte; ela enviou pelo mesmo computador contribuições de duzentas mulheres, imagens feitas pelos robôs, então o museu recebeu todas elas. E eles diziam: “ah, esta coisa nova é chamada de *net art*. É linda porque tantas mulheres gostam dela, então é algo tão feminino que só pode ser na *web*”. Eles publicaram um comunicado público sobre isso e tudo o mais.

B<sup>3</sup>: Ela antecipa bastante o *YesMen*?

Nathalie Magnan: Sim, é tudo em família; todas as pessoas se conhecem. É tão demais que disseram ser uma arte feita por mulheres, eles a essencializaram por completo, como se as mulheres estivessem fazendo coisas diferentes dos homens. Não creio que haja um tipo de trabalho feito por mulheres que seja essencialmente diferente. Eu não acredito nisso. Temos sido socializados como gêneros diferentes, mas, como todos sabemos, as coisas são muito mais complicadas do que isso. Eles publicaram isso primeiro com três rapazes, como era de se esperar, e no dia seguinte Cordelia enviou um comunicado de imprensa a todos os jornais. Não eram duzentas mulheres. Eu fiz o trabalho. Eu fiz o material das mulheres. São duzentas mulheres falsas. Essa ação

foi muito mais ambiciosa do que se ela tivesse andado em frente ao museu com uma placa, ou se ela tivesse bloqueado a entrada ou qualquer coisa do gênero.

Esse é o tipo de trabalho que podemos encontrar no ciberfeminismo. Mas há muito mais artistas envolvidas. Se você quiser saber mais sobre isso, dê uma olhada em <https://rhizome.org/art/artbase/artwork/functionfeminism/>

Palestra “Ciberfeminismossss” proferida no dia 25 de agosto de 2011. Transcrição feita por yann beauvais com a autorização do espólio de Nathalie Magnan.



# About my films

Chen Chieh-jen

*I Pirate My Own Work – Free Donation Project*, is related to the experience that my younger brother decided to be a street vendor because the industry in Taiwan moved offshore. This was also the period that I stopped producing art for 8 years.

The *I Pirate My Own Work - Free Donation Project* is based on an informal kind of economy often seen in Taiwan: the street vender. For this art action, I place pirated DVDs of my video art outside an exhibition venue or in any public space. Passers-by can take a pirated DVD after making voluntary donations in any amount. The content and quality of the DVDs are exactly the same as those sold in limited editions at galleries. The only difference is that limited edition DVDs are signed by me and come with a certificate of authenticity. All donations collected at the vending site are given to a local charity after the activity.

Except for *The Route*, all my other works are related to my life experiences. With *The Route*, I take as a subject the Liverpool dockers' strike in 1995, the event that triggered strikes in ports around the world. The story goes that in 1997, a ship called "Neptune Jade" was rejected by dockworkers from all international ports, all of them joining together in solidarity against the privatization of the ports. Without being able to dock anywhere, the boat eventually stopped at a port in Kaohsiung in southern Taiwan because the dockers there were unaware of the strike movement.

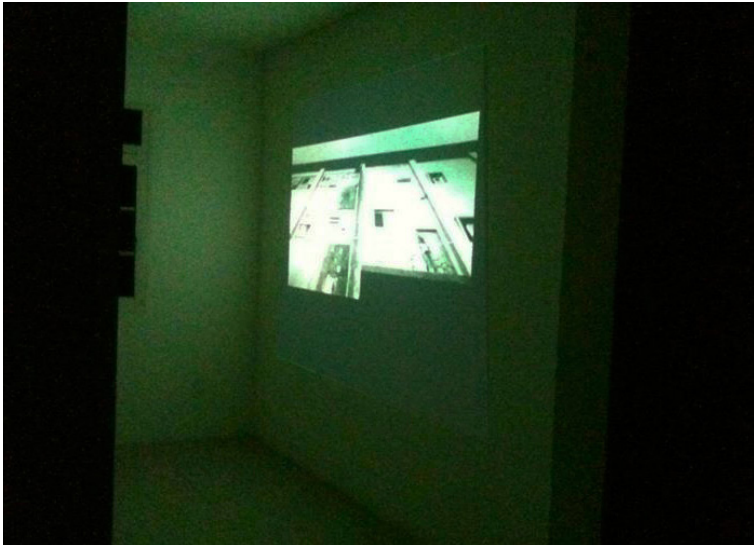
For *Factory*, one of the reasons for choosing this shooting topic is that my elder sister was a factory worker in her whole life. Exploitation of labor began as early as the existence of factories. We all

know this too well. And what I would like to highlight instead is the kind of corporal sense. For those who didn't live in that period, it would be difficult to understand. Yet for people of my age or older, this is part of us. There are positive and negative things about the experiences. And how is such a corporal sense being conveyed and represented?

*Military Court and Prison*, my childhood home was opposite to the location of Military Court and Prison in real life.

Since my earliest memories, a military court and prison from Taiwan's era of martial law stood across from my house. When I was a child growing up, I played all around the outside of the prison's walls. As I was growing up, the military court and prison was part of my everyday life, like a natural object.





In 2004, the Taiwanese government began making renovations to the military court and prison, in preparation for converting it into The Taiwan Human Right Memorial.

It was not open to the public yet when I made the film. The film was shooting in a factory with settings that we constructed by structural residues.

My initial thought for making *Lingchi-Echoes of Historical Photograph* not stemmed from my understanding of Bataille's viewpoint. I saw a picture taken in Japanese colonization period when I was a kid (it was the time of martial law period in Taiwan). In the picture you saw a Taiwanese dissenter against colonial rule who was tortured by a Japanese officer. I have not seen this picture since then and I can not find it anymore. However, I still remember the "smile" of the victim. It is just as the "smile" of the victim in the *lingchi* photo that discussed by Bataille.

In *Empire's Border II Western Enterprises, Inc.* my elder brother told me that my father had said those soldiers lost at sea were the sons of poor people like he was. At the time, being a soldier was the only option, and they didn't even receive a salary. My father also had said the autobiography was fake; it was just to show to the authorities. Although the pictures that has been in the album were burned by my father long ago, I remember seeing them as a child. There were many pictures of Father with other NSA soldiers being trained by Western Enterprises. This film afford an opportunity to re-imagine memories in a society without records, and to heal the self by refocussing attention on the void created by Western Enterprises. On this journey to our recent past, we can reunite with those silenced voices to rebuild our home for the future.

History of the *I Pirate My Own Work – Free Donation Project*

August 25, 2007

Taipei International Performance Art Festival: Guling Street Avant-garde Theater

Proceeds donated to the LoSheng Salvation Group, whose work is directed at saving the LoSheng Sanatorium in Taiwan.

September 6 - 8, 2007

Istanbul Biennial: İMÇ Building

Proceeds donated to the local Istanbul charity Baba Beni Okula Gönder (“Father Send Me to School”), organized by the Association in Support of Contemporary Living (Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği, CYDD).

July 30 - August 2, 2009

Incheon Women Artists' Biennale: Incheon Art Platform

Proceeds donated to The Incheon Women's Hotline, whose mission is to stop domestic violence.

October 21, 2009

On The Way - 2009 ArTrend International Performance Art Meeting: Daan Forest Park, Taipei, Taiwan

Proceeds donated to Marriage Association of Two Sides of China, whose

work promotes the rights of Mainland spouses in Taiwan.

September 8 - 9, 2010

Shanghai Contemporary Art Fair: Shanghai Exhibition Center

Proceeds donated to the Shanghai Homecoming Mutual Aid Society which assists Xinjiang retirees who have moved back home to Shanghai and are in need of medical treatment. The society was expressly established for seniors originally from Shanghai who were relocated to Xinjiang in their youth in the early 1960s to develop China's frontier.

September 11-17, 2011

Spa das Artes, Bcubico. Recife antigo, Brazil.

Proceeds donated to the Non-governmental human rights organization, Luiz Freire Culture Centre, dedicated to the Project of the Kapinawá Indigenous Land, located in the Caatinga biome, in the performance of participatory diagnostics focused on territorial mapping aimed at the elaboration of Territorial and Environmental Management Plans (PGTA).



## Imitations of Life

Mike Hoolboom

Legendas do filme *Imitations of Life*, 2003, 21'

Você não imagina o futuro você esquece o passado.  
Sua memória é o nosso esquecimento.  
Você não tem uma ecologia do tempo.  
As crianças ainda não nascidas, andarão em suas covas  
como se vocês nunca tivessem vivido.  
E quando deixarem este lugar  
não haverá ninguém restante para lamentar por vocês.  
Quando eu tinha apenas cinco ou seis anos,  
imaginava que a minha sombra vivia uma vida própria.  
Enquanto todos me asseguravam  
que ela era um retrato fiel do presente,  
eu me daria conta dela mudando com o canto do meu olho,  
sempre o escravo relutante,  
forçado a se mover numa cruel pantomima  
de uma vida sem inspiração.  
Preocupado de que ela me abandonaria,  
eu tentei viver de uma forma mais interessante,  
mantê-la entretida,  
mas a verdade é,  
me faltou imaginação  
e logo cai nas mesmas rotinas que antes.  
Era apenas no final do dia, longe do implacável brilho do sol,  
que a minha sombra podia respirar,  
liberada ao menos para juntar-se a um mundo como ela mesma.  
Celebrar a comunhão da noite.  
Isto é onde a minha verdadeira personalidade estava sendo feita,  
enquanto deito adormecida,



e ao me tornar mais velha era difícil mover o sentimento  
de que eu era quem estava fazendo o seguinte,  
a sombra da minha sombra,  
dava a sensação ao ter me movido pelo mundo,  
de um tipo de conexão  
entre coisas que pareciam estar distantes.  
Os antigos tinham uma palavra para isto,  
para esta escura sensação de unidade.  
Eles a chamavam...  
Uma noite dormimos e percebemos ao acordar de manhã  
que não conseguimos mais sonhar com imagens.  
Daquela noite em diante nós sonharíamos apenas com palavras.  
Ou os códigos binários de nossos computadores.  
Os zeros e uns que trocamos no lugar da informação.  
Somos as crianças de Fritz Lang e Microsoft.  
Com o Bill Gates  
aprendemos que a aldeia global  
tem um só prefeito.  
E com o Fritz Lang  
aprendemos que as imagens dos nossos sonhos  
poderiam ser vistas apenas quando estivéssemos acordados  
e que elas seriam enviadas a nós da cidade das redes.  
A fábrica de sonhos  
o lugar que eles chamam de Hollywood.  
Nossas imagens são como zoológicos.  
nós as dividimos  
em gêneros  
espécies de imagens.  
Há um tipo de imagem  
que reservamos  
para nos mostrar o futuro  
nós a chamamos de ficção científica.  
Sempre que nós imaginamos  
o mundo depois deste  
ele se apresenta como uma catástrofe



assombrado pela ciência  
obcecado com a morte  
em outras palavras  
ele se parece com o mundo hoje.  
Ontem a noite tive um sonho com o meu pai.  
Ele estava muito velho com tristes olhos escuros  
que pareciam assombrados pela verdade  
que ele estava prestes a descobrir.  
Ele tinha transformado nosso porão em uma espécie  
louca de laboratório científico, com tubos de ensaio e máquinas  
para todo lado,  
projetado para fazer novos seres humanos.  
Ele estava sussurrando para si  
que o corpo tem aberturas para aceitar ao mundo,  
as orelhas para escutar,  
os olhos para ver,  
as ele estava fazendo um corpo o qual toda a sua superfície  
seria uma abertura.  
Ele estava fazendo um corpo  
que não deixaria o exterior do lado de fora,  
um corpo que diria sim para tudo.  
E então eu vi quem você estava fazendo  
e percebi que estava assistindo pela primeira vez  
as circunstâncias do meu próprio nascimento.  
O futuro desapareceu apenas recentemente.  
Os palácios dos filmes estavam cheios  
de pessoas famintas por imagens.  
Não importava quantas vimos  
queríamos mais.  
Como se os nossos olhos fossem um reto  
capaz apenas de expelir filmes,  
em vez de uma porta para recebê-los.  
Agora que nós não podemos mais sonhar nos nossos próprios mundos,  
os rostos de Hollywood  
eram mais importantes que nunca.



As histórias destes filmes não nos interessam mais,  
elas eram as velhas histórias,  
aquelas que circularam desde o início dos tempos,  
de sexo e doença e poder,  
de como o mundo foi feito e nós junto com ele,  
e de como voltariamos no final dos nossos dias  
a um momento de luz  
vista de relance por estranhos no céu noturno,  
um breve clarão incandescente  
iluminando  
o vazio do espaço.  
Aqui no futuro  
é a mesma guerra  
os mesmos detetives solitários  
a mesma mulher fatal  
cada momento dos nossos corpos  
se torna um instrumento de morte.  
O seu mundo novo  
começará como o nosso  
como imagens  
imagens que desejamos ver  
estimar  
e finalmente ser.  
Nós já estamos pilhando  
o nosso mundo de imagens  
incapazes de invenção  
nós revivemos antigas modas  
transformamos o passado  
em uma história de estilos.  
Aqui no final da história  
você encontrará as imagens  
para esquecer  
dissolver o Auschwitz que carregamos no interior  
o torturador dentro de nós?  
Encontrarás o bálsamo



para a nossa crueldade sem fim  
o infinito prazer de sofrer?  
O seu novo mundo incluirá imagens do nosso?  
Ou pode o futuro ser entendido apenas como um perigo absoluto  
como tudo o que não pode ser pensado hoje.  
Os filmes marcam a passagem do tempo  
eles são máquinas do tempo  
máquinas construídas para o luto  
e em alguns momentos  
elas são o que sobram  
entre nós e o desejo de destruir tudo  
de começar do zero  
começar de novo.  
Há dois tipos de terror aqui  
o terror da aniquilação  
e o terror de lembrar  
qual deles acharemos mais doloroso  
mais sedutor  
como você inventará o futuro?

Tradução  
.txt texto de cinema

# The ancestral age: cuisine and contemporary art

Ricardo Ruiz

As part of the Pernambuco's State cultural program for Black Awareness Week, the Museum of Contemporary Art in Olinda hosted the event known as *Cozinha: Black Awareness of Contemporary Arts*, organized with support from Fundarpe, and curated by Mother Beth de Oxum, Edson Barrus and Ricardo Ruiz, the interlocutor who writes to you. The event brought to its core the museum's occupation as an interaction between artists and the public, contemporary in their time and their action in the aesthetic, political and social universe. It sought to tie supposedly different performances under the same canvas: drummers, capoeiristas, scientists, technologists, musicians, dancers and visual artists. The event's actions, discussions and presentations were guided by the millennial act of cooking – undeniable art closely linked to the African matrix culture and its miscegenation in the Brazilian diaspora. This text is a brief reflection on the festival and its relations in the field of art, politics and affections.

## Occupy WallStreet – Occupy your backyard

Occupy Wall Street, or OWS, is a protest movement against economic and social inequality, greed, corruption, and companies' undue influence – especially in the financial sector – in the United States government. It started on September 17, 2011<sup>1</sup>, at Zuccotti Park, Manhattan's financial district, New York. These protests were called by the Canadian art and culture jamming magazine *Adbusters*, inspired from the Arab movements for democracy, especially the protests in Tahrir Square in Cairo, which resulted in the Egyptian Uprising of

<sup>1</sup> <http://www.ibtimes.com/occupy-wall-street-turn-manhattan-tahrir-square-647819>

2011. Concomitant with New York, the occupation also took place in London, the United Kingdom<sup>2</sup>. Subsequently, other Occupy movements arose worldwide, bringing together more than 200 thousand people across the planet in long-term demonstrations in various economic centers and on the internet – where they had the support of the cyber-activist group Anonymous.

<sup>2</sup>  
<http://www.guardian.co.uk/world/2011/oct/25/egyptian-protesters-occupy-wall-street?newsfeed=true>

On [occupywallst.org](http://occupywallst.org), it describes itself as a resistance movement with no leadership:

“Occupy Wall Street is a leaderless resistance movement with people of many colors, genders and political persuasions. The one thing we all have in common is that We Are The 99% that will no longer tolerate the greed and corruption of the 1%. We are using the revolutionary Arab Spring tactic to achieve our ends and encourage the use of nonviolence to maximize the safety of all participants (on their site). This movement empowers real people to create real change, from the bottom up. We want to see an assembly in every yard, every corner because we don’t need Wall Street and we don’t need politicians to build a better society.”

The term occupation is also widely used in the artistic field in events that intend to cause a creative context in which the union of initiatives can not only culturally impact but also reflect on their means of production and the languages adopted therein. The idea of a collective coexistence between artists and the public during occupations – being these artistic occupations events as well as artistic events while occupations; or still, occupations as work of art itself – also reach a wide range of festivals, gatherings, seminars and workshops. Even Funarte – Brazilian National Foundation for the Arts – has public calls dedicated to the occupation of its cultural facilities.





**Carmen Lucia Brusafarro Riquelme** vem cá...as perguntas sobre as comidas e encontros começam a surgir...é muito engraçado...mas é o que mesmo isso? mas é só isso? de fazer comida?... kkkkkkkk ...pq como diziamos ontem , não é **Tato Teixeira**, essas coisa da telepresença e tal.....não é bem assim....essa transmissão é uma outra coisa.....O CORAÇÃO É O LUGAR QUE SE GUARDA TODAS AS COISAS SAGRADAS, VÁ E PASSEIE POR ELE...

Hace 15 horas · Editado · Me gusta · 🗨️ 1



**Zurak Kalomeno** estamos online, skype 😊

Hace 17 horas · Me gusta



**Alexandre Pereira** bom **Carmen Lucia Brusafarro Riquelme** as comidas são só um pretexto para congregar/recordar e amar as pessoas. Estou doando meus pratos a quem quer que seja e esteja com fome e vontade de me guardar no coração mesmo sem me conhecer.

Hace 13 horas · Me gusta · 🗨️ 2



**Carmen Lucia Brusafarro Riquelme** sim claro....o que eu estranho é que para minha pessoa, fazer comida e se encontrar..já é tanta , mas tanta coisa...nem cabe em mim ... eu fiquei muito feliz ontem...muito..Nic e todos

Hace 13 horas · Editado · Me gusta



**Carmen Lucia Brusafarro Riquelme** to indo para cozinha de novo agora...fazer janta..e nao sei o que vou arrumar...vou la futucar...beijo

Hace 13 horas · Editado · Me gusta · 🗨️ 1



**Alexandre Pereira** eu estou feliz em postar esses pratos e comer/morar meu reencontro com um monte de gente. Estou me sentindo tao artista e tao feliz com isso. Faz tempo que não me sinto tão bem. Acho que doar as comidas mesmo que no Fb tem me feito feliz. lol

Hace 13 horas · Me gusta · 🗨️ 2



**Carmen Lucia Brusafarro Riquelme** sim.....transforma a pessoa mesmo..eu pensei..vou receber...vou abrir a porta de casa para receber bem recebido..como é para ser...da um prazer danado

Hace 13 horas · Me gusta



**José Carlos Lima** Saberes restaurante ou sabores restaurante?

Hace 12 horas a través del celular · Me gusta · 🗨️ 1



**José Carlos Lima** Saberes? No final da tarde ao retornar ao batente carregando uns processos nos braços vi operarios trocando o letreiro de um restaurante. Uma arvore ocultou o E e por isso li SABERES no lugar de SABORES. A bateria do celular havia pifado e perdi um video se.ria bacana ver aqueles rapazes montado o letreiro e sei q amanha posso fazer isso mas sera outra luz retornei la agora mesmo mas ja nao havia nenhuma luz

Hace 12 horas a través del celular · Me gusta · 🗨️ 1



**Alexandre Pereira** eu tava la na frente desse restaurante ao lado da procuradoria onde vc trabalha por volta de 18:30 e tive uma visão interessante tambem. O restaurante tem uma frente espelhada e do lugar onde estava esperando o busão eu via as pessoas refletidas no espelho que as distorcia fazendo todos aparentarem estar usando máscaras de metal. queria fotografar tambem.

Hace 12 horas · Me gusta · 🗨️ 2

## Cooking as a script

On the website of the event analyzed here, the quote by Michel de Certeau stands out:

“Eating habits are a domain in which tradition and innovation are equally important, in which the present and the past intertwine to satisfy the need of the moment, bring the joy of an instant and suit the circumstances.”<sup>3</sup>

3

Michel de Certeau, *Practice of Everyday Life*, Volume 2: Living and cooking, University of Minnesota Press, 1998

Besides, in the presentation text, the festival is defined as a

“Laboratory of experiences in contemporary art, technologies and free cultures. Space for multiple memory, programmer intelligence, sensory receptivity. The ingenuity that creates artifices, the inventive capacity of the mini strategy. The improvisation. The intelligence of the common good. The art of cooking for everyone. Of all beliefs, races and loves.”

Michel de Certeau, in his classic analysis of the districts Paris’s historic center for the French Ministry of Culture, showed the importance that the daily cuisine and tactics developed by cooks to the Parisian heritage, as rich as the buildings of the 16th century. More engaging as their food – an act of love and expression – were the affections and effects of the cartography carried by thousands of women through the city in search of the best discount, the best ingredient. Associating them with the act of writing, and as a consequence, building our language, he believed that it was in these simple acts – what he defined as the “*Arts of doing*”: living, cooking, transit – that the human being became capable of creating subjectivities, enhance their existence and, most importantly, reorganise the established order through their habits. The real rebellious movements were in everyday life.

GIA – Environmental Interference Group is a collective of contemporary art operating worldwide for the last 16 years from its Headquarters in

Salvador, Bahia. Among its inventive performances in the public space, we highlight the picnics under viaducts and the intervention “GIA Cuisine For You”. They occupy museums and cultural centres with tasty works of art. In their catalogue, they express:

“Randomness, humour and reflections about everyday life and its singularities: perhaps these are critical points of the GIA, an artistic collective that escapes any attempt toward definition. The group artists’ have, in addition to friendship, admiration for contemporary artistic languages and their plurality, more specifically those related to art and the public space. GIA practices drank at the source of conceptual art in which the status of the work of art is denied, favouring the process and the performance, and reconfiguring the relationship between the artist and the artist-public. One of the group’s main objectives is the use of means that make it possible to reach an increasing margin of people, taking the public space by storm. Thus, the GIA’s actions seek to interrogate the conditions in which individuals act with the elements of their surroundings, thus producing social meanings. And these meanings are also procedural, because, according to John Cage “the world, in reality, is not an object, it is a process”. Therefore, the GIA cling to question social conventions whenever possible, through concrete practices infiltrated in small transgressions. The GIA aesthetic, based on simplicity and, at the same time, ironic sarcasm, seeks to expose art as inextricably linked to life.”

It is common in societies considered archaic to value eating habits at the ceremonial level. The Afro matrix populations are no exception. In Brazil, the tradition of black cuisine in the country’s social and religious organization is secular, to the point that Acarajé is considered Intangible Heritage. Cooking, and the act of collectively preparing and eating food is a ritual that brings us closer to our ancestors and the nature that surrounds us. Through this act, we recognise ourselves in what we eat and reflect on the coexistence between men, plants, animals, and

forces of nature in a cosmic universe that deals with the senses of sight, smell, touch and taste to provide the most shared planet affection: feeding.

### **Olinda: occupation and cultural resistance**

Portugal and its colonies have been under Spanish rule since Philip II conquered the Portuguese crown in 1580. Only sixty years later, in 1640, did Portugal get rid of Castela and again constituted an independent kingdom under D. João IV's government. But the historical moment that interests us has developed entirely in the context of Iberian Brazil.

Olinda, the capital of the captaincy of Pernambuco, was conquered by the Dutch in February 1630. The invading troops' composition incorporated Dutch, Frisians, Walloons, French, Poles, Germans, English, and others. Involved in the war against Madrid, everyone was happy when the "Spaniards" left the city's outskirts. Even with the commercial value of Brazilian sugarcane and the Pernambuco coast's privileged position for other invasions on the continent, this struggle of the other European kingdoms against Spain had profoundly religious implications. The new Dutch order stipulated that all Jesuit priests and other religious would have to leave the country. Still, it affirmed, "freedom of conscience, for both Christians and Jews, as long as they took an oath of loyalty..., assuring them that (a Dutch) would not harass or investigate their consciences, but the Reformed Religion would be publicly preached (by Priests) in the temples...".

In 1645, commanded by the Alagoan native smuggler by the name of Calabar, more than 120,000 insurgent Mazombos, native indigenous and black slaves started a movement to expel the European Dutch from the lands of the Pernambuco coast. The Tupiniquin rebels made the Dutch armies retreated Cabo de Santo Agostinho, Pontal de Nazaré, Sirinhaém, Rio Formoso, Porto Calvo and Forte Maurício, successively defeating them. Finally, the rebels recovered Olinda. In 1646, peasant women armed with agricultural tools and small arms expelled the Dutch invaders, humiliating them definitively and establishing the city's current



## Res Do Chão On-live

21 de noviembre de 2012 a través de Twitter

Enviei um vídeo @YouTube <http://t.co/R1pOP14A> Cozinha :: Oficina de tambor

Cozinha :: Oficina de percussão / Mestre Quinho Caetés

**Cozinha :: Oficina de tambor**  
youtu.be  
Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Olinda, 20/11/2012

Me gusta · Comentar · @resdochaonline on Twitter · Compartilhar



population's ancestors. Subsequently, the same Calabar associated himself with the Dutch against the Portuguese, leading the captaincy of Pernambuco to the social independence of both European countries.

History says that the Pernambucan Insurrection was an essential milestone for Brazil. Militarily, with the consolidation of guerrilla and ambush tactics. And it was socio-politically, increasing miscegenation between the population (African black, European white and Indigenous native). It was the beginning of a feeling of nationality in the recent nation.

In addition to its revolutionary past, Olinda is also one of Brazil's most important cultural centres. In 1982, it was declared a Historical and Cultural Heritage Site by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization and, in 2005, become the first Brazilian Capital of Culture. The political resistance of blacks, indigenous people and mestizos provided a wealth of arts and expressions in the city intrinsically linked to the cultures of the people who inhabited it: *caboclinhos*, *frevos*, *sambas*, *cocos*, *maracatus*, *afoxés*, sculptures, dolls. In this way, we could even get lost in reflecting on the relationships between political resistance and its consequent cultural effervescence.

### The Contemporary Art Museum of Olinda

The museum's presentation leaflet, by Célia Labanca, exposes that its headquarters, declared a National Historical and Artistic Heritage, was built to house the Diocese of Olinda and Recife's quiver – having been the only ecclesiastical prison in Brazil. It was used to gather men and women who were black, mulatto or sorcerers accused of a crime against the Roman Catholic Apostolic Religion. After the Inquisition period (1870) until 1950, the building continued as Public Prison in Olinda.

### The occupation of gardens by the kitchen

Based on what has been exposed, we will analyze the event itself: the occupation, which took place in 2012 between November 20th and 24th



and included in its program *capoeira*, rhythms, robotics and free radio workshops. It provided masters Quinho Caetés and Pombo Roxo playing on the drums, Melque on Capoeira Angola and the broadcast of Rádio Annésia on FM, alongside the electronic experiments of the collective RobôLivre. The exhibition highlighted works by artists Thelmo Cristovam, Heleno Neves, Jacira Lucena, Pamella Araújo and Edson Barrus. Furthermore, it featured musical performances by Coco de Umbigada, Zeca do Rolete and Afoxé Ara Won Ufu Ufu. Poetry reading with Miró. Video presentation by Yann Beauvais; debates between artists and public managers and a lecture on gender and maracatu with Selma Albernaz, PhD in Anthropology by the Federal University of Pernambuco. The event also hosted the launch and distribution of the Ojuran Media and Religious Observatory publication. Several artists from Recife and Olinda were present as participants, discussing the most diverse themes. Large pans with munguzá, popcorn and maniçoba, prepared by Mother Beth de Oxum and Arthur Leandro – artist and Tãta Kisikar’Ngomba from Belém do Pará - spiced the discussions, from peeling the coconut to enjoying the food. Fruits and musical instruments, tangled electronics, antiques and people decorated the environment with colours and flavours. On the internet, hundreds of people saw, enjoyed, and shared daily updates with photos and brief reports.<sup>4</sup>

The brochure mentioned above from the Museum of Contemporary Art in Olinda emphasizes that museums are currently understood “(...) as dynamic institutions that work with the power of memory as relevant instances for developing educational and training functions. Still, as adequate tools to respect cultural and natural diversity, building a new way of accessing the future with more social justice, harmony, solidarity, freedom, peace, dignity and human rights.” I believe that the contribution of the festival in helping the institution to achieve its vision is clear: counting on the visitation of several students from the public school system, as well as the circulating population of Olinda, the event strengthened the collective memory as a means for the functions of the education and training.

4

:: With ::

Mestre Pombo Roxo, Dona Glorinha, Luciano Bonequeiro Mãe Lúcia de Oyá, Mãe Beth de Oxum, Coco de Umbigada do Guadalupe, Thelmo Cristovam, Mestre Quinho Caetés, Jeraman, Giuliano Obici, RobôLivre, Balé Obi, Afoxé Ara Won Ufu Ufu, Ronaldo Patrício, Fábio Calamy, Heleno Neves, Pamella Araújo, Nando Azevedo, Marcela Camelo, Lady Selma Albernaz, Chef Danilo Lopez, Capoeira Angola Braço de Maré, Yann Beauvais, Cecilia Cotrim, Tato Teixeira, Carmen Riquelme, Juliana Dorneles, Mariana Marcassa, Bruno Viera, Luiza Guimaraes, Arthur Leandro, Vandr Gouvea, piknik, Cristina Fernand, Alexandre Pereira, Ilcio Lopes, José Carlos Lima, Marcelo Cucco, Giordani Maia, Ricardo Brasileiro, Jacira Lucena, Pedro Palhares, Coletivo Composinalizante, Erica Maria, Edson Barrus, Ricardo Ruiz, Ronaldo Eli, Alexandre Sá, Camila Rocha, Ângela Freiberger, Rádio Annésia

:: Via web ::

Terreiro de Nagetu/Belém (Arthur Leandro), Rio de Janeiro (rés-do-chão-on-live, nuvem.tk, Aderbal Ahogun), São Paulo (piknik), Macapá (Grupo Urucum), Berlin (Giuliano Obici), Istanbul (Camila Rocha), New York (Ângela Freiberger).

It also participated as an excellent exercise to respect diversity, also seeking, in his practices and reflections, social and solidarity justice, in a harmonious environment, of peace and freedom.

The museum's occupation also has an unquestionable symbolic strength. It is bringing to the gardens of racial and religious prison the most diverse forms of expression of the African matrix, amalgamated by the contemporary technological arts, giving strength to the social margins thanks to p2p communication. It was an action to reestablish, even in a small space of time, the public areas to their true deserving: the public, be it black, brown, Indian, *mameluco*, *caboclo*. Poor, rich, young or old. No discrimination on the part of your religious, sexual, scientific and cultural options. After all, where one eats, many can eat.

Olinda, summer 2012/2013

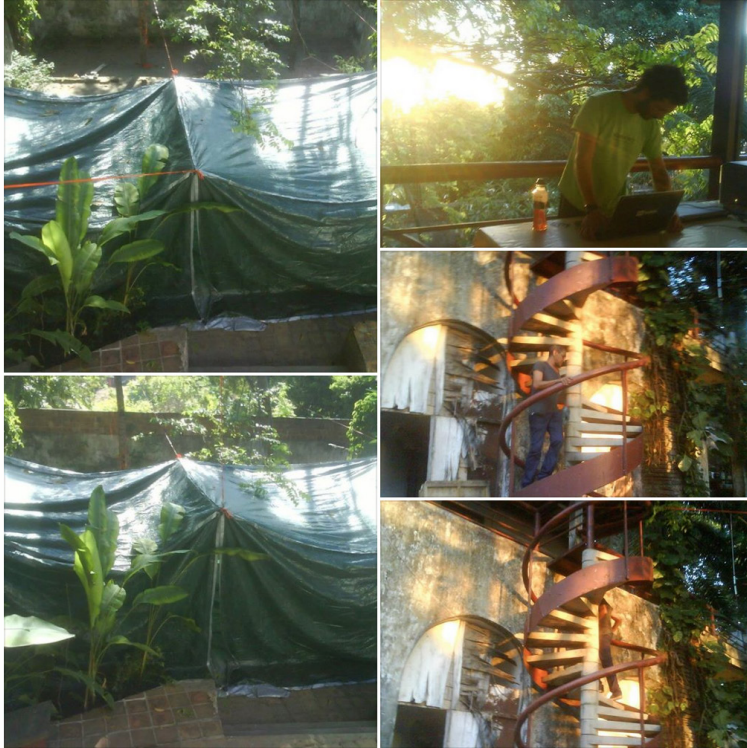
In time, comment by yann beauvais:

“Cooking is not just a way of eating, living, surviving. Cooking always calls for a type of rhythmic organization; cooking is a relation to the world that has to do with musical dynamism. In the experience in Olinda, the presence of making music was important; Cooking as a musical practice is sharing. I think that in the text you forgot this dimension. If the kitchen connects to contemporary art, it is through the faculty of sharing. As it is an act with a brief temporality (more or less), it cannot belong to art for many people. The performance of the action in public is what matters. The musician who plays his instrument as much as the cook shares an act that may be ceremonial, but it is not necessarily religious. Cooking in the prison gardens (museum) shows that it is possible to symbolically reclaim this place, transforming prohibited spaces (in the past or the present) into a public agora. This displacement is not an occupation. It is a brief, temporal deviation. The time limitation of the action generates the intensity or the strength of the event.”



**Yann Beauvais** compartilhou o álbum de Yann Beauvais.  
25 de novembro de 2012 🌳

**Cozinha Semana da Consciência Negra MAC Olinda** (19 fotos)



Curtir · Comentar · Compartilhar

👍 1

# Exposição yb150213

Jean-Michel Bouhours

Encontramo-nos Yann e eu nos bancos da Universidade de Paris VIII - Vincennes, no departamento de cinema, durante o ano de 1975. Construída em casas pré-fabricadas no Bois de Vincennes a leste de Paris, essa universidade foi criada após as revoltas estudantis de maio de 1968, como local de experiências pedagógicas, respondendo a uma série de demandas de alunos e professores em greve: fim de mandatos, ingressos sem seleções, gratuidade, recusa de contínuas formas de controle. Havia chegado do interior após os estudos científicos que abreviei para tentar ingressar na Escola Nacional de Cinema Louis Lumière. Tendo passado no exame, fui reprovado na prova oral, e não foi sem pesar e amargura, que cheguei a uma das poucas universidades que oferecem formação em cinema. Após um ano de pesquisas infrutíferas para uma verdadeira formação em profissões cinematográficas como então eu imaginava, e imbuído de uma certa desilusão, meu próprio sistema de códigos foi mudando gradualmente, entendendo que dentro dessa escola particular, que não concederia nenhum diploma reconhecido pela profissão, poderia abrir-se outro horizonte, um no qual eu não havia pensado: aquele, hipotético e aleatório, de artistas que usam o meio “cinema”. Foi assim que me encontrei nas aulas de Claudine Eizykman e Guy Filman que se intitulavam Energéticas Cinematográficas. A Universidade foi um lugar único de práticas e formas alternativas de pensar e, no campo do cinema, as possibilidades oferecidas ao aluno iam do cinema político e militante, ao dito vídeo “leve” como meio emergente ou, ainda, ao cinema “experimental”, uma alternativa radical ao cinema industrial, tanto na escrita quanto na produção. Nessas aulas das terças-feiras, falávamos tanto sobre práticas artísticas quanto sobre filosofia, teoria da mídia, estética... Foi aí que encontrei Yann Beauvais, um estudante de filosofia em Nanterre, outro centro universitário de protesto, como outras personalidades fortes que então incorporariam um poderoso movimento de cineastas na França: Patrick Delabre, Pierre Rovère, Patrick de Haas, Giovanni Martedi, Alain Bonnamy, etc.





Foi a época dos nossos respectivos primeiros filmes; *R, Rythmes 76* ou *Chantilly* tinham em comum o uso do modelo musical, a composição de um filme a partir de unidades básicas respondendo a uma escrita, seja a de Bach, seja a de Steve Reich. Foi também a época da revista *Melba*, editada por Claudine Eizykman, da qual participamos. No entanto, nós dois – yann mais rápido do que eu – nos distanciamos desse grupo, por razões diversas.

Nossos caminhos sempre se reencontraram. yann e Miles McKane criaram, em 1982, uma nova cooperativa de cineastas, Light Cone. Entretanto, a Paris-Films-Coop, de cujo Conselho de Administração eu fui membro durante vários anos, teve que se fundir com uma estrutura anexa Cinédoc, anunciando uma mudança no projeto cooperativo original e desencadeando um processo de encerramento suicida que nunca seria negado. Peguei meus próprios filmes na década de 1980 e os deleguei à distribuição pela Light Cone.

Devo a yann o fato de me encorajar com frequência primeiramente a escrever, o que não era fácil para mim. Quando dentro de Scratch, outra associação criada com Miles McKane, ele publica catálogos, me pede artigos para escrever nas obras coletivas que dirigem *Mot: dites, image* (Palavras Ditas/Malditas Imagens) (1988), depois *Música / filme* (1986). Em seguida, produzimos e publicamos juntos várias obras, por ocasião de ciclos de cinema para o Centre Pompidou:

O *Eu filmado* explorando autobiografia e intimidade no cinema, a seguir *Monter/ Sampler* (Editar/Escolher): amostragem generalizada, sobre o que genericamente chamamos de imagens encontradas (*found footage*) ou imagens desviadas.

Escrevi um primeiro texto sobre a obra cinematográfica de yann *Nós de Imagens* por ocasião de uma apresentação de seus filmes em Taipei, em 1999. Um justo retorno de minha parte a quem me encorajou a escrever.

Em 2003, deixei meu cargo de curador de cinema no Centre Pompidou para dirigir um projeto de museu em Mônaco, no sul da França. Nesse





período, 2003-2008, minhas atividades se distanciaram do cinema, com exceção de uma exposição, Luz, Transparência, Opacidade, e nossas relações ficaram mais tensionadas. Contudo, em 2007, Yann e Jean-Damien Collin sugeriram a Xavier Douroux, diretor da Presses du Réel, que publicasse na coleção *Documents-Documents sur l'art* todos os textos que escrevi sobre cinema experimental durante os anos 1990 e 2000<sup>1</sup>. Eu vi isso na época como uma espécie de conclusão de uma era; na verdade, era o reforço de um elo tensionando uma corda de rapel.

<sup>1</sup> *Quel cinema*, ed. JP Ringier / Presses du Réel, Dijon, 2010

De 2008 a 2016, de volta a Paris, voltei ao Centre Pompidou como curador-chefe do departamento de “Arte Moderna”. Nesse contexto, a instituição confiou-me projetos expositivos: Arman em 2010, Dalí em 2012, Anselm Kiefer em 2015, mas também muitos projetos ditos “externos”: Modigliani, Retratos, Cores Puras. Yann mudou-se para Recife nesse período, e criou em 2011, com Edson Barrus, o projeto Bcúbico, B<sup>3</sup>.

Dois anos depois e enquanto organizavam nesse espaço exposições dedicadas a Malcolm Le Grice, Keith Sanborn, Rose Lowder e Thomas Köner, Edson ofereceu-me a oportunidade de ser o curador de uma exposição para o outono de 2014 sobre o trabalho de Yann.

A ideia imediatamente me atraiu. Por pelo menos três motivos: a fidelidade a uma relação de parceria e amizade, o atrativo de uma viagem a esta parte do Brasil, Pernambuco, que não conhecia, mas também um atrativo para “operações externas”, como dizem os militares, uma experiência fora do comum.

Nesse mesmo ano, guiado por esse mesmo ímpeto, concordei em fazer uma exposição “improvável”, um evento externo para o Centre Pompidou, em Dharhan (Arábia Saudita), às margens do Golfo Pérsico: Cores Puras. Vinte obras de arte moderna ou contemporânea sobre o tema das cores do espectro visível, pertencentes às coleções permanentes do Centro Pompidou e apresentadas em uma tenda, na zona mais tradicionalista de um país sujeito à lei islâmica xaria, onde mulheres e homens não deveriam se cruzar em lugares públicos, onde a palavra “cultura” era de fato suspeita. O país baniu o cinema tanto quanto a música ou os museus, e esta microexposição pretendia ser um balão de

teste, um ensaio de uma possível abertura do país à cultura. A experiência revelou-se complexa e difícil: enfrentar outra cultura, adaptar-se a condições de trabalho árduas, a constrangimentos sem precedentes, mas todas essas dificuldades foram apagadas por situações absolutamente inesquecíveis. Duas lembranças permanecem muito presentes: fazer com que as autoridades aceitassem que a cor sagrada do Islã fosse representada na exposição por uma alface colocada entre duas peças de mármore: uma escultura de Giovanni Anselmo de 1968 que mostrava a fragilidade dos vivos (o orgânico) contra o mineral. Não foi fácil passar pelos doutores em teologia! A segunda lembrança é a da apresentação a um grupo de mulheres (totalmente cobertas com o véu, é claro) que deveriam mediar a exposição, a obra *Line Describing a Cone* de Anthony McCall. Em primeiro lugar, em um país onde toda mistura era proibida pela polícia religiosa, que se permitia vir cotidianamente e ver o que acontecia, não é fácil se encontrar em um quarto escuro e cheio de fumaça, quase o único homem “clandestino” com esse grupo de mulheres veladas protegidas de todos os olhares da cabeça aos pés: uma promiscuidade insana que talvez tivesse me rendido um fátua se o caso tivesse sido desmascarado. Foi nesse momento que uma delas, que havia estudado em Nova York, falou, sem nisso ver qualquer confisco lascivo, do *ready made* de Duchamp *Fountain* (1917): o urinol de Marcel! Foi nesse momento profissional que chegou a proposta envolvente de Edson.

Bcúbico, era um espaço expositivo de 80 m<sup>2</sup> no total; bem longe dos espaços expositivos do Centro Pompidou com a capacidade respectiva de 1000 ou 2000 m<sup>2</sup>. Outra escala, outro contexto também, porque no Bcúbico haveria poucos recursos financeiros, mas sobretudo do “sistema de”, como dizemos em francês. A equipe teve de se limitar a Edson, Yann e eu. Lembro-me de quando cheguei lá: o bairro histórico do Recife perto do Porto, a rua e suas casas coloridas dilapidadas, o prédio e sua pequena varanda que ameaçava desabar, as escadas que se precisava subir. Assim que a porta foi aberta, no primeiro dia, descobri um espaço quase irreal no meio desse bairro em ruínas: as paredes pintadas de branco, o chão coberto por um tapete (pintado) de um azul eletrizante

inspiravam a tranquilidade minimalista de uma aldeia grega; aqui e ali as janelas aguardavam seu destino final. Edson e Yann fizeram todo o trabalho preparatório. A cenografia jogaria entre o branco e o azul, nas paredes, entre luz e sombras projetadas. Isso foi suficiente para um projeto baseado no essencial.

O que motivou meu desejo por essa exposição? Certamente, um daqueles desvios fora do sistema institucional que um conservador normal teria considerado prejudicial para um bom plano de carreira. Mas, justamente, eu nunca tive um.

Sair do contexto das indústrias culturais e criativas, que hoje representam 11% do PIB de um país como a França, foi um luxo que me ofereci. Instituições como o Centre Pompidou encarnam essa indústria cultural: essa transformação dos museus nos últimos 40 anos foi radical: os modelos econômicos e de gestão do modelo industrial foram progressivamente se impondo como necessidade e evidência. As máquinas passaram para as mãos dos grandes funcionários do Estado, em sua maioria administradores, que preferiam os órgãos mais austeros da administração às fantasias do mundo da cultura. No entanto, é uma verdadeira “infiltração” que ocorreu; uma (re) aquisição justificada pelas autoridades políticas, em nome da eficiência, da rentabilidade, das realidades econômicas a que o mundo da arte e os artistas tiveram de se submeter. Durante o período em que estava a cargo do departamento de Cinema, havia escapado em parte desse movimento geral, à custa de uma posição marginal dentro da instituição, o que muitas vezes dificultava a ação. Mas, quando voltei ao Centre Pompidou em 2008, dessa vez me encontrei no coração da máquina – as coleções modernas sendo os tendões da guerra – e não pude mais escapar dessas restrições. Fazer uma exposição numa instituição é orquestrar uma grande máquina, uma orquestra plurivocal da qual você é o epicentro, e deve-se admitir que é estimulante sentir-se maestro de uma orquestra! No entanto, minha formação pessoal atípica me reservou uma parte crítica em relação a essa cultura oficial oscilante entre o controle cultural e as leis da economia liberal. Meu próprio envolvimento, como o de Yann no cinema experimental, respondeu a outro paradigma contracultural dos anos



1970, que via a cultura como “herética” no sentido dado por Herbert Marcuse; era a parte realizável da utopia<sup>2</sup>. O chamado cinema experimental foi uma daquelas fissuras na ordem estética estabelecida que Marcuse evocou, que colocava em causa a sociedade do espetáculo. Como conservador e curador de exposições institucionais, tenho visto o empobrecimento gradual da dinâmica cultural em projetos inovadores, a curva descendente dos recursos dedicados à pesquisa, em favor de exposições monográficas rapidamente montadas por grandes nomes do mundo da arte do século XX, capaz de equilibrar orçamentos; não é “ganhar dinheiro”, por certo, mas o resultado é o mesmo. A lista de artistas em exibição é surpreendentemente limitada a alguns nomes que aparecem regularmente nos programas. Continuo convencido de que esse fenômeno, tornando-se cada vez mais absurdo e caricatural, acabaria por autodestruir-se; mas isso não é um sopro de utopia? Foi-me recusado, assim, um projeto sobre Arte e Dinheiro, sem dúvida considerado muito constrangedor no que diz respeito ao estado da arte contemporânea, mas também monografias sobre Auguste Herbin ou Juan Gris, cuja notoriedade foi considerada insuficiente junto ao público em geral para esperar o acolhimento desejado. Isso fala da indigência da lista de desejos disputada pelas grandes instituições culturais da atualidade e cuja profusão de projetos sob o nome de Picasso, nos últimos anos, tem sido um sintoma caricatural. Portanto, diante do que me parecia o esgotamento (e talvez o fim anunciado) de um sistema - porque qualquer sistema, antes de desaparecer, é amplificado em excesso como espécimes vivos - qualquer experiência de um outro contexto era uma lufada de ar fresco.

2

Veja Herbert Marcuse *La Fin de l'utopie*. Neuchâtel, 1968, Ed. Delachaux & Niestlé / Seuil, Coll Combats.

Talvez uns seis meses antes, Edson, que estava em Paris, havia me dado o material documental para trabalhar no projeto; DVDs dos filmes e um “tijolo” de papel, um verdadeiro paralelepípedo de folhas tamanho A4 com cerca de 20 cm de espessura; fotocópias de documentos vinculados. Toda a carreira de Yann estava lá: programação, textos sobre seus filmes, imagens, recortes de imprensa... Queria contar as páginas desse tijolo que me maravilham, então de repente o projeto me pareceu uma loucura entre a massa do trabalho realizado que tinha de ser contabilizado e o espaço expositivo que estava disponível.



Por fim, não contei o número de páginas, por falta de paciência; mas, olhando para esse tijolo como uma “resma” de 500 folhas em branco de 80 g, eu o estimei em 3 resmas de papel ou seja, 1.500 folhas. Portanto, e de forma perfeitamente arbitrária, havia combinado que haveria 1.502 folhas (as 2 para não arredondar demais!) e que o título da exposição seria um codinome, yb1502, sendo yb as iniciais do artista que se recusa a usar letras maiúsculas. Coisa surpreendente que descobri: suas próprias iniciais eram simétricas no final da régua do alfabeto, segunda e penúltima letras, próximas e posteriores do tradicional A a Z. O projeto que consistiria em mostrar o trabalho de Yann Beauvais de A a Z teria sido perfeitamente impossível, dado o espaço de B<sup>3</sup>; em contrapartida, pegando o atalho de Z para A ou para se dar um pouco mais de matéria, de y para b, tínhamos um método teórico: 1502yb seria o codinome para o desafio e o *modus operandi*.

Ter muito espaço às vezes incentiva a preguiça ou a covardia para fazer escolhas. A restrição inversa determina a necessidade. Artistas já pensaram e propuseram soluções radicais, considerando a obra como “vital”, a ponto de “carregá-la consigo”: Marcel Duchamp e seu museu portátil, Robert Filliou e a “Galerie Légitime” em seu capuz: um dispositivo eficaz para a criação permanente. Normalmente, a falta de espaço de exibição é respondida por subtração; classificamos, escolhemos um tema que setoriza em uma obra, um período, um tema, as “Obras gráficas do Sr. X”, ou “As obras anteriores à data de...”, etc. No final, a escolha foi revertida: não subtrair, mas cruzar a obra, as obras com as demais atividades de artista que se alimentam umas das outras. Buscar obras, imagens, sons, músicas, documentos, como personagens-testemunhas da obra, identificar o genótipo do artista a partir de um conjunto que vai além das próprias obras (filmes e instalações) e incluindo livros, programas, amizades, ...

Uma vez que o espaço era composto por três salas, poderia haver três temas e, refletindo sobre toda a sua atividade, – o subtítulo mais explícito de “40 anos de cinemativismo” havia sido proposto por Edson. Vi três eixos possíveis que revelam os traços principais da sua personalidade e das suas atividades e que sempre atravessam o cineasta:



1. O cineasta formal; 2. O tema do filme “*found footage*” frequentemente apresentado pelo programador e curador de eventos cinematográficos; 3. O “militante” pela causa homossexual e sua tradução para o campo do cinema. Tivemos aqui três momentos dessa movimentada carreira, que teve pelo menos o mérito de ser senão uma boa fotografia, pelo menos um esboço, sintético, um diagrama do que o “tíjolo 1502” revelava.

Cada espaço foi projetado em torno de um filme escolhido. Para o primeiro, foi *R*, o filme que deu início a tudo: um filme em preto e branco, mudo, tatuado do véu “bolex”<sup>3</sup>. Desse filme, propus mostrar dois desenvolvimentos: uma versão posterior em 4 telas chamada *Quatr’un* e a versão *Frozen Film* do filme original de 16 mm, apresentado entre duas placas de *plexiglass* {acrílico} suspensas no espaço de projeção. Esta introdução à linguagem formal em yb imediatamente chamou a atenção de um outro cineasta, Paul Sharits, com quem ele tinha uma relação muito amigável. O encontro aconteceu durante uma apresentação dos filmes de Sharits no Festival de Hyères, em 1980, mas talvez tenha sido ainda mais cedo, porque Sharits tinha vindo em 1977 para apresentar seus filmes no Centre Pompidou. Foi depois do “intenso choque estético”<sup>4</sup> que produziu em yann, assim como em mim, a descoberta de filmes no evento Uma História do Cinema, em 1976. O que havíamos descoberto naquela época foram os filmes cintilantes do cinema analítico de Sharits: *T, O, U, C, H, I, N, G, N : O : T : H : I : N : G* em particular e uma porta para o campo da música, ao considerar a composição de um filme em que cada unidade seria como base em uma partitura escrita. Para nossa geração, Sharits foi um mestre a partir do qual poderíamos considerar fazer nosso próprio trabalho. O filme *R*, como *Rythmes 76*, tem uma dívida com Paul Sharits. *R* reivindica a estrutura da invenção em Bach. Pitágoras, segundo a lenda, havia descoberto as leis da harmonia ao passar na frente da oficina de um ferreiro: deduziu uma relação aritmética da massa dos martelos na bigorna. Nesse filme, yann corta uma panorâmica em muitas unidades montadas de acordo com as leis musicais de harmonias e níveis tonais estabelecidas por Bach e transpostas para uma nova escrita. Como no caso de Pitágoras, a noção de harmonia emerge de um caos original.

3

A câmera bolex, equipamento apropriado ao cineasta experimental, apresentava um defeito de estanqueidade na parte removível do corpo da câmera que precisou ser corrigido com um adesivo opaco.

4

Cf yann beauvais, *Hommage à Paul Sharits*, na revista *L’armateur* n° 8, ed. PPT, Paris, Outono, 1993.

A presença de um *Frozen Film* de R na primeira sala da exposição foi um forte indício da presença do universo de Sharits na própria obra de Yann. No campo das artes, a percepção cinematográfica é semelhante à da música ou do teatro: a dimensão do tempo significa que se tem apenas uma memória da experiência; nada tangível, ao contrário de uma pintura ou um objeto, que permanece sempre presente mesmo depois da vivência que temos dele e que nos permite comparar à vontade a experiência passada e a experiência presente. Esse é o destino de todas as disciplinas artísticas “temporais”. O *Frozen Film* também confronta a experiência e o objeto, mas com a diferença de que, durante a exibição, fenômeno perfeitamente evanescente, não há objeto de percepção. Heráclito comparou o mundo (“todas as coisas”) a um rio: a projeção cinematográfica é um paradigma. E, para usar um termo das aporias de Zenão de Elea, o *Frozen Film* é um objeto em repouso, definitivo, pelo qual o movimento foi produzido. Em um texto que homenageia Paul Sharits na época de seu desaparecimento, Yann evoca um “desvio do desdobramento” com o objeto<sup>5</sup> *Frozen Film*.

A hibridização entre a linguagem formal e a dimensão autobiográfica e emocional também é provavelmente outra lição de Sharits em YB. Finalmente, os *Locational Film Pieces* (*Pedaços de filme locacional*) do primeiro, notadamente dos filmes *Ray Gun Virus* e *Razor Blades* (telas duplas), inspiraram YB quando ele projetou dispositivos de tela dupla para seus filmes *Sans Titre 84* (1984), *RR* (1985) ou mesmo *VO / ID* (1986), sem esquecer o *Quatr'un* (1993).

A segunda sala foi dedicada ao cinema de material encontrado, que Yann celebrou amplamente em suas atividades como programador através de personalidades como Bruce Conner, Len Lye, ... permitindo ao público francês descobrir personalidades até então desconhecidas, como Raphael Montañez Ortiz, Keith Sanborn ou Martin Arnold. Um passo significativo nesse trabalho sobre imagens encontradas foi o evento *Monter Sampler*, a amostragem generalizada, que montamos juntos no Centre Pompidou, em 2001, que apresentou tanto a perspectiva histórica desse gênero cinematográfico quanto a problemática de natureza da criação em um momento de reprodutibilidade generalizada. Seu próprio filme *Couvre-feu*, produzido após a guerrilha

5

Yann Beauvais Paul Sharits na revista *L'Armateur*, outono de 1993 ed. PPT, Paris.

urbana nos subúrbios de Paris, no outono de 2006, é um filme de grande maturidade adquirida por meio do programador e, em minha opinião, sua contribuição mais importante para esse tipo de cinema. Yann abordou um tema político, o dos subúrbios e as condições de vida dos jovens franceses de origem imigrante, optando por trabalhar a partir da representação dada pelos meios de comunicação oficiais. A partir desse material, yb fez seu mel, utilizando figuras retóricas cinematográficas, como a “discrepância” entre imagem e som, repetição, batida de imagens e sons.

A terceira sala foi dedicada ao tema da militância pela causa homossexual: uma sensibilidade que às vezes rendia o ostracismo a Yann, o que provavelmente motivou em parte sua saída da Paris-Films Coop que mencionei no início, mas que despertou também nele compromissos para a redescoberta na França do cinema de Jack Smith apresentado no American Center, fortes amizades com outros cineastas como Barbara Hammer ou Mike Hoolboom, ... e experiências profissionais como a gestão do festival de Cinema *gay* e lésbico por vários anos. O seu próprio filme *Luchando*, realizado em 2009, esteve no centro desse tema: um filme de viagem, um gênero que Yann praticou no passado com *Amoroso* ou *Spetsai*, mas também um filme de montagem composto por muitas imagens encontradas filmadas em Cuba, finalmente, um *filme-texto*, um *cinétract* sobre a repressão castrista contra os homossexuais, mas também sobre sua própria ambivalência ao visitar a ilha caribenha com suas elocubrações eróticas.

Na mostra – como se não soubéssemos mais o que fazer com tanto espaço! –, uma tribo de cineastas foi convocada: a tribo de yb. Sharits com o pôster do American Center, Jonas Mekas também, mas também Len Lye, Laszlo Moholy-Nagy, dois cineastas que Yann em sua posição dentro do Light Cone e sua programação contribuíram em grande parte para o reconhecimento na França. A exposição de Len Lye que fiz em 2000 no Centre Pompidou, e que depois foi apresentada no Fresnoy (Tourcoing Film School) e no Museu de Arte Contemporânea de Estrasburgo, muito deve a Yann: ele e Miles McKane haviam favorecido os primeiros contatos com a Fundação Len Lye, na Nova Zelândia.

Essa tribo de artistas associados foi complementada por *potlatches* especialmente solicitados de cineastas aos quais Yann se sentia particularmente próximo: Cécile Fontaine, Mike Hoolboom, Thomas Köner, Rose Lowder, Malcolm Le Grice, Barbara Hammer e Matthias Müller. Esses cineastas foram escolhidos por Yann, com quem ele mantinha uma grande ligação, e aceitaram entrar no jogo enviando uma obra dedicada: um filme, uma foto, uma colagem. Todos esses presentes, no sentido de Marcel Mauss, foram apresentados enfileirados no pequeno corredor, como o fio de um destino.

Edson havia me pedido um texto para o catálogo. Inicialmente, e para marcar a distância que nos separava, entre Paris e Recife, propus a Yann um diálogo bastante particular que me serviria de base para escrever. Tinha que ser skype, e todos tinham que falar em uma língua adotada: ele em português e eu espanhol. A aproximação teria produzido - talvez - uma espécie de “portunhol”, e os mal-entendidos abriram a discussão para horizontes imprevistos. Isso não aconteceu, e finalmente foi um almoço em Paris cuja gravação em vídeo encontrei, por acaso, recentemente. Um plano fixo na altura da mesa: vemos apenas os copos, os pratos; o som é quase inaudível, devido à distância do microfone e ao ambiente sonoro do local. Era outubro, um mês e meio antes da inauguração da exposição. Ainda há incerteza sobre a viabilidade do catálogo; os financiadores privados acabam de se descartar. Yann fala longamente sobre Mike Hoolboom, sua relação de amizade em que a parte da identificação não é desprezível: ele também cineasta, mas também teórico e ativista homossexual pela causa LGBT. Yann me explica que Mike Hoolboom sofreu reveses em sua carreira, que foi condenado ao ostracismo dentro do movimento experimental canadense por estar infectado com o HIV. Sua criação, então, levou em consideração a angústia e o medo da morte, uma sentença de morte que ele teve de superar e que poderia também sugerir para Yann momentos semelhantes em sua vida.

Durante esse almoço, Yann discute meu trabalho pessoal, pergunta sobre o que aconteceu com ele, lamenta que meus filmes raramente sejam vistos. Ele me faz ver a ruína dessa parte de mim. Meu próprio



trabalho praticamente parou desde o início dos anos 1990 devido à falta de disponibilidade. Além disso, não ultrapassei a marca do fim dos saís de prata para a mídia digital. Yann iria me ajudar em Recife durante a instalação de sua exposição, editando para mim em *software*, imagens filmadas em Menorque dois ou três anos antes com o celular e que viriam a ser o filme *Jaleo*: um jogo maussiano entre nós, de dádiva e contra-dádiva.

Tradução  
Maria do Carmo Nino

# Saudade

Keith Sanborn

I was saddened to learn of the passing of bcubico, now several years ago. So much energy, so much love, so much commitment went into making it what it was: welcoming, thoughtful, imaginative, rigorous, surprising. In the era of perpetual obituaries, in bcubico I am remembering yet another friend I have lost. In this case, I imagine, to a real estate developer, though not a wannabe militarist with dyed reddish-blond hair threatening to make Brazil great again. That one has dark hair, if I'm not mistaken, actually did serve in the army and would like to return Brazil to the "greatness" of military rule.

The show I was enabled by Yann and Edson to present at bcubico served as an introduction to the sublime Northeast of Brazil and an opportunity to sum up two relationships: one, to film and video, as single channel work and as installation, the other, to the Situationist International. The two, for me, are intertwined. I took much inspiration from the Situationist International for my own work and was able to later return the favor by making the first English-subtitled versions of the films of Guy Debord and René Viénet.

At bcubico, I was able to present two installations: *Energy of Delusion* and *The Gillian Hills Trilogy*.

*The Gillian Hills Trilogy* should really have been called a triptych rather than a trilogy—as it is presented in three screens, like the panels of a devotional triptych—but somehow that did not roll off the tongue in the same way. And besides, they are three memorable tales of Gillian Hills, which nearly intersect, but instead echo each other in unexpected ways. The project might be described as an investigation into a little known British actress who forms the connecting link between Antonioni's adaptation of a short story by Julio Cortázar (*Blow-up*) and Kubrick's adaptation of a dystopian novel by Anthony Burgess (*A Clockwork Orange*). In her career and in the installation, she takes center stage in

pseudo-anaglyph simultaneous retelling of the original European release and the shorter American release of Edmond T. Gréville's extraordinary exploitation achievement *Beat Girl*.

*Energy of Delusion* was a kind of attempt to present the history of film, albeit a subjective one, where every film I had chosen and compressed down to a minute in length, might be seen at any time in random order. And as Yann and Edson brought to my attention, it contained less subjectivity and more received ideas than I had realized. This defect I was able to at least partially correct in a subsequent version, which grew from some 27 elements in Recife to 102 elements in its latest, and likely final iteration.

At bcubico, I was confronted by two different forms of presentation in space. *Energy of Delusion* was shown on two rows of monitors, each with a dvd programmed for random playback. Each monitor, with its own built-in dvd player, instanced a presentation of the commodity form. The room could be only partially darkened and sound came from each of the monitors, creating a cacophony of high-pitched squeals. That set-up could just as well have served in a department store for a display of merchandise on offer. *The Gillian Hills Trilogy* had a more substantial reference to the cinematic, as the center image was projected and the two flanking images were presented on monitors nearly the same size as the central panel with the sound, with a greater range in pitch and loudness, coming from speakers hung on the walls and coming from the monitors. This more immersive work was presented in a darkened room with a curtain hung over the entrance and those entering the room were supplied with the anaglyph 3-D glasses necessary to experience its fully spatialized cacophony. An atmosphere of disabused reverence or perhaps fetishism. What joins the two is ultimately the unspecifiable and ultimately erotic power of the moving image. Whether understood as an encyclopedia or as an altarpiece.

During the show at Recife, I had the privilege of being the subject of a lecture by Yann Beauvais, followed by a public conversation about my work. I was also allowed to present a somewhat long-winded and



intricate lecture on *détournement* in the work of Guy Debord and René Viénet. This had special significance for me, not only because I struggled to read the lecture, which had been translated for me into Portuguese, but because I believe it was yann who first mentioned the work of Viénet to me when he had included *Can Dialectics Break Bricks?* by Viénet in his *Mots : dites, images* exhibition in Paris (1988). This film and another by Viénet I was later to translate into English as well as several films by Debord. I remember yann, always generous and always *très* correcte, during the latter stages of the lecture, trying desperately to get me to wrap things up as I had vastly exceeded my allotted time. I also remember that the assembled group of listeners was very supportive of my attempts at speaking Portuguese and good natured about the endless presentation of work in which many of them had already taken a strong interest. An interest, which, if not deepened by the lecture, was at least not killed by it.

*Détournement*, or “the reuse of prefabricated elements in a higher construction of the milieu” is at the heart of situationist project and my own understanding of that process is at the heart of my own work, though there is but a distant resemblance between my work and that of the Debord and Viénet.

Last but not least, I should mention that my visit to *bcubico* is the only time I have been documented to wear a swimming suit, outside the vicinity of a beach or a swimming pool. I would deny it categorically, but the photographic evidence is irrefutable, even in an age of digital chicanery.









# Quatro perguntas

Matthias Müller

B<sup>3</sup>: *Phoenix Tapes* é sua primeira colaboração com Christoph Girardet e por que isso ocorreu? Por quais motivos vocês decidiram trabalhar juntos, inaugurando uma intensa carreira artística ?

Matthias Müller: *Phoenix Tapes* (1999) foi inicialmente concebido para ser nosso único projeto conjunto. Mas acabou sendo o ponto de partida de uma colaboração artística de cerca de vinte e dois anos. Foi encomendado pelo Museu de Arte Moderna de Oxford para a mostra coletiva *Notorious - Alfred Hitchcock and Contemporary Art* (1999). Levando em consideração o extenso corpo de trabalho de Hitchcock e o curto prazo deste projeto, nem é preciso dizer que essa tarefa dificilmente poderia ter sido realizada por um único artista. Queríamos que esse trabalho tivesse um caráter enciclopédico e decidimos usar quarenta dos filmes de Hitchcock, começando com *The Lodger*<sup>1</sup> (1927) e terminando com *Family Plot*<sup>2</sup> (1976). Embora você possa encontrar breves momentos de Hitchcock em meu filme de *found footage Home Stories* (1990), as imagens desse diretor pareciam muito icônicas, muito emblemáticas para que Christoph Girardet trabalhasse. Ser convidado para falar com exclusividade de Hitchcock em *Phoenix Tapes* fez a diferença e foi um grande privilégio para nós dois. Christoph e eu tínhamos nos conhecido uma década antes, quando estudamos juntos na aula de cinema da Braunschweig Art Academy, com foco em filme experimental e vídeo artístico. Houve, então, um renascimento da produção de filmes *found footage*, quase um *boom*, e nós éramos parte dessa tendência iniciada por uma geração mais jovem de artistas de cinema que tentava se aprofundar na história do cinema e questionar os artefatos que nos restavam. Tratava-se menos de ataques iconoclastas do que de uma abordagem refinada, reflexiva e crítica de nossos achados. Ao mesmo tempo, tentamos fazer uso dos resquícios da carga dramática e emocional encontrada naqueles fragmentos e pedaços de cliques apropriados

<sup>1</sup> *Inquilino Sinistro* (1927) é o nome dado ao filme no Brasil.

<sup>2</sup> *Trama Macabra* (1976) é o título brasileiro do filme.



retirados de longas-metragens que formavam nosso arquivo. Em nossos corpos individuais de trabalho, nós nos engajamos em diferentes estratégias de trabalho com material apropriado; as *Phoenix Tapes* com seu assunto específico ajudaram nossos estilos individuais a convergir para um só. O trabalho foi muito bem recebido tanto no mundo das artes como no circuito de festivais e rapidamente levou a outra encomenda.

B<sup>3</sup>: Para vocês dois, o uso de *found footage* tem sido relevante para suas próprias práticas. Parece que o trabalho que vocês fizeram juntos tem aspectos multifacetados que lidam com a compilação, a coleção de gestos, mecânicos ou físicos, sorrir, abrir um olho... Vocês estão comentando como o cinema nos representa transmitindo problemas ao compilar planos semelhantes de uma ação, um gesto...?

Suspendendo nosso comportamento em um piscar de olhos. Um *flash* de tempo suspenso? O olhar é uma questão importante no filme de vocês, é também o que une todas as diferentes fontes de algumas das obras, mas também é um jogo com a história do cinema. Como vocês trabalham esses diferentes níveis de significados no filme? Brincadeira, poesia, acaso?

Matthias Müller: Existem diferentes razões para o uso de seqüências de clipes semelhantes em alguns de nossos trabalhos. Em primeiro lugar, esse método convida o espectador a um jogo desafiador, às vezes opressor, tanto de descobrir a semelhança de certos momentos cinematográficos quanto de suas múltiplas, mas às vezes dificilmente perceptíveis variações: trata-se da simultaneidade da repetição e diferença, o individual e o coletivo. Conjuntos de representações semelhantes evidenciam o fato de que o longa-metragem é um produto industrial que dissemina as ideologias nele embutidas, principalmente por meio da repetição monótona. Tem forte potencial não apenas para espelhar as normas sociais, mas também para reforçá-las e perpetuá-las. Nós lançamos um olhar crítico sobre o abuso multiforme que o faz cinema disso, mas o fazemos de uma maneira não didática. Nesse sentido, preferimos as ambiguidades da transformação poética a qualquer abordagem direcionada e proposital. Embora a análise e a crítica sejam elementos cruciais de nossa prática, nunca nos esforçamos para apresentar um argumento acadêmico rigoroso. Isso deixa espaço para a digressão, a ambiguidade, o confronto de material de fontes díspares, pois permite o uso de lacunas, pontos cegos, a simultaneidade de elementos cômicos, enigmáticos e misteriosos que provocam e estimulam a conversa individual do espectador com nossas obras. Não importa quão densas e rápidas sejam muitas de nossas montagens, quanta informação pictórica e auditiva elas oferecem, há uma abertura que desencadeia a interação entre a obra e seu público. *Play* (2003), um estudo sobre o espectador, mostra um espelho virtual para seu público: atores de cinema representando membros de um público desafiam a ilusão de autenticidade dentro e fora da tela. Em *Contre-jour* (2009), os olhos dos protagonistas rompem a quarta parede quando se encontram com os dos espectadores - e criam breves, mas misteriosos momentos de comunhão ao fazê-lo. O topo do olhar - direto ou indireto, claro,

deteriorado ou bloqueado não apenas conecta muitas de nossas obras, mas também preenche a lacuna entre o cinema de vanguarda e o *mainstream*.

B<sup>3</sup>: Vocês trabalharam separadamente e juntos na imagem de *éblouissement*, que significa brilho, deslumbramento, maravilha. Mas sabemos que, com o *éblouissement*, vêm o afrouxamento dos pontos de referência, a desorientação, uma curta cegueira frequentemente pensada como - *la petite mort!* Vocês conseguiram transmitir todo esse sentido em diferentes projetos, mas é principalmente *Contre-jour* que lida com o ato de ver e perder a visão em referência à visão entendida como o meio do filme. Você poderia falar sobre o uso desse meio *éblouissement* no trabalho de vocês?

Matthias Müller: *Contre-jour* não lida apenas com o ato de ver e com sua deficiência por motivos de cegueira, mas espera que seu observador suporte um doloroso teste de visão. Suas montagens estroboscópicas desintegram a realidade, mas nunca criam um filme cintilante abstrato (*flicker film*), conforme conhecido na história do cinema de vanguarda. No entanto, existem momentos de deslumbramento agressivo. É quando toda a continuidade narrativa e a representação visual cessam de repente: a tela fica em branco e não pode mais suportar uma imagem. Tais momentos correspondem a outros em nosso trabalho que recusam qualquer imaginário: as fases pretas em *Rutland* (1999) e *Maybe Siam* (2009), por exemplo, ou a tela vazia em *Screen* (2018). Os pontos cegos de *Contre-jour* ficam entre a autopercepção e a percepção dos outros. Diga-me o que você vê, ouvimos uma pessoa dizer, e gostaria que você visse o que eu vejo: expressões do desejo de proximidade, de comunhão, através dos meios de comunicação visual. No entanto, essa comunicação desejada sobre a percepção visual depende da tradução em palavras faladas. As coisas se perdem nessa tradução, e o desejo romântico permanece insatisfeito. Em *Contre-jour*, a dor emocional causada por isso é substituída pela dor física causada pela forma desestabilizadora e inquietante como esse filme representa o mundo visual. Por mais que o filme gire em torno do olhar de seus protagonistas masculinos e femininos, ele também lida com o olho mecânico da câmera de cinema





e sua visão da figura humana. É uma visão penetrante e observadora, aprimorada pela justaposição da câmera invisível com instrumentos ópticos. É invisível, mas onipresente, e é a representação face a face das figuras do filme que enfatiza isso. É uma reminiscência do icônico rosto composto das atrizes de Bergman em *Persona* (1966), o rosto masculino e o feminino se fundem temporariamente no final de *Contre-jour*. O filme deixa para seu espectador ler isso como um momento efêmero de libertação das manifestações visuais do mundo material - ou apenas como mais um exemplo de truques, efeitos e artifícios do cinema.

B<sup>3</sup>: Trabalhar para o teatro e para a galeria de arte induz outras maneiras de ganhar tempo. Você adapta seu trabalho para a galeria ou quer que as pessoas se adaptem ao seu trabalho?



Matthias Müller: Existem muitos trabalhos nossos em diferentes mídias que correspondem aos nossos filmes e vídeos e que se destinam exclusivamente a serem exibidos em espaços de arte. O tema de um filme pode migrar para um trabalho fotográfico, uma caixa de luz, uma projeção de *slides*, uma instalação. Embora essas obras sejam autônomas, também traduzem e estendem as ideias de nossos filmes para outras mídias apresentadas em situações espaciais específicas. Além disso, existem *loops* minimalistas e não narrativos que acompanham nossos trabalhos de vídeo mais complexos. No entanto, nunca oferecemos versões simplificadas de nenhum de nossos vídeos para uma visualização mais fácil em espaços de arte. O fato de o confronto acidental do espectador com obras temporais no museu ou na galeria sabotar a construção do tempo pretendida pelo artista é compensado pelo fato de nesta situação o espectador ter a opção de ver a obra duas vezes, ou várias vezes, até.

Tradução  
yann beauvais



# My painting (& film) for Galerie A

Paul Sharits

I should try to clarify what relationships exist between my work in film and in painting/sculpture.

Painting and filming were familiar to me as a child. I drew a lot and I was fascinated by my uncle Philip Romeo's paintings; for nearly about eight years I studied classical trumpet with him and the musical structures which became embedded in my consciousness were and are probably important in my filmmaking. My uncle and godfather, Angelo Romeo, was the family's 16mm chronicler, he gave me my first movie camera and a lot of out of date film and I made my first "psychodramatic" films, films dealing largely with sexual themes, loneliness, anxiety, fear. I've always been pulled in two presumably different directions, in both my film and painting activity: towards the formal (musical) world of abstraction and towards the psychological/emotional world of figuration; in some works the two poles coexist but in others I've even consciously tried to obliterate/deny one or the other. Traditionally, an artist is supposed to work basically in one media and stick to one set of concepts/techniques, and develop a cohesive body of work; however, my own inclination has been to deal with both temporal and spatial forms, emotional and formal impulses, two and three dimensions, delight (light) and gross (heavy) feelings. I have been attracted equally to abstract, surrealist, futurist, expressionist, Dadaist and neo-dadaist kinds of art. But it is always with some struggle – often great anxiety – that I allow/force myself to move through the multiple contradictions which compose the field of "my world"; it actually sounds rather melodramatic: "pain and joy," "laughter and tears," etc. Nevertheless I am compelled to at least try to make works which come from this often perplexing jungle of fear, ambiguity, rational and irrational structures, despair, humor, etc, etc. I should point out that what most people regard as my severe "abstract" films, I often find full of humor and in my presumably "abstract" paintings I believe I have encoded layers of anxiety – I really do find it very difficult to draw definite lines (if I may quip a bit) about/around anything.

At “J-D”/High School dropout, paint in a rebellious trying to be “sloppy” – man/woman – Pollock (very naïve then as no awareness of art history, uninterested in abstract: Uncle Philip was against it, just as he was against me playing jazz). I purchased my first real art book El Greco. I was mostly getting into surrealism and magic realism and uninterested in “art of the past” but something in El Greco’s work really grabbed me (and I still have the book and still love the work). Totally fanatic about art, the world of art, being an artist (which I rejected only few years before as being for musty old squares, straight, intellectuals, sissies. But there I was, my life totally transformed, by painting [I had already been making little 8mm “psychodramas” with my pal Dicky Lucero, using his mother’s home movie camera. Dicky acted and I shot: he was always a loner and sexually frustrated and there were some “weird,” “dreamy” scenes and “strange symbols” and so forth and Dicky always complained that I cut too rapidly – we decided we would become “beatniks” and started hanging around coffee shops [including the one which began Judy Collins career]. But all that seemed “groovy,” “cool,” while painting still remained ignored [except that I tried, in oils, to emulate my uncle Phil’s mountain scenes, and still-life, always having difficulties with water, skies, glass and what to do with backgrounds – I have no idea if any of these very naïve works still exist]). My idea, contrary to my parents’ idea that I should become a dentist, was to get out of the boredom of school and drive trucks (dynamite trucks over the Continental Divide in winter seemed the most macho possibility). But suddenly I found myself a now willing student, studying painting and sculpture at the University of Denver. (I managed to graduate from high school, taking all art classes my last semester, and was introduced to a whole new world, in a night summer school class at the university; the painter Jack Canepa opened the doors to abstract art; then “abstract expressionism” was big and while I didn’t care much for Pollock – such an irony since later I came to regard him as the Greatest – I loved De Kooning and actually tried to “copy” his brushstrokes and compositional structures).



Studied all the 20<sup>th</sup> century isms and emulated directions if not direct styles Mondrian, Malevich – whole series of constructivist-like reliefs, texture, collage.

Obsessed by change-shape color lite shifts from different viewing points, textural fields using metallic sprays and splattering metallics in with oil paint and commercial enamels.

Abstract sculpture but always more drawn to painting, color, color, color, first experiments in abstract films, using color lights and then interposing “blank solids” with image – perhaps whole other stories: still mostly writing by “structuralized” narrative, regularly started seeing Bergman, Antonioni and so on, then saw Buñuel first surreal *Un Chien Andalou* and learned of “underground films” and started the Denver Experimental Film Society in order to see these “oddities,” and classics from the Museum of Modern Art Collection.

Then saw Christo’s motorcycle and thought I would never get to that level of “concise toughness” and decided to drop painting and help “save the world” by becoming a designer-Induina Uni (but almost immediately started doing un-straight graphic “design:” painted small editions of books somewhat related to “concrete poetry.”) I found Dr Elbert Elsen’s stimulating courses on contemporary art history pulling me back toward painting.

Half way thru grad studies and Big emotional crisis, perhaps related to my mother’s suicide and the new pressures of being a parent and having to face an unsure future (what I would do??) I’d given up being a painter and a designer and all I was interested in really was a very unusual kind of filmmaking (very expensive and financially unrewarding). Stopped work on *Illumination*, *Accident*, began *Ray Gun Virus* and graph drawings.

## **Insert A**

It was in those years at the University of Denver that I first saw and immediately recognized the importance of the work of Stan Brakhage. I was knocked out and probably influenced by *Dog Star Man*. I wrote







him once that he was the Cézanne of film and I believe that now. Kandinsky's *Concerning the Spiritual in Art* became a bible and I studied his work closely. Also the work of Johns, and particularly Rauschenberg. Studied philosophy, even graduate seminars and was told by a theologian that I should enter that field. But I had just decided that I was no longer a Catholic and briefly went to a Unitarian Church where I had the first screening of the Denver Experimental Film Society: Kenneth Anger's *Inauguration of The Pleasure Dome* screened in a chapel! Then "went" zen.

At Dr. Elsen's course I came to adore a multitude of late 19th and 20th century artists: naturally Matisse but more immediately influential was Duchamp. Very moved by Munch, Van Gogh, Ensor and some German expressionists like Kirchner. Did an extended analysis of Gauguin and a long comparison for De Chirico's work in relation to Resnais/Robbe-Grillet's *Last year in Marienbad* and read all Robbe-Grillet's novels (also read a lot of William Burroughs and Wittgenstein).

I felt like committing suicide but decided that if I pretended that "I" had already died, then I could do whatever I wished, in film. Put aside *Accident* which had gotten so complex I couldn't remember what it was supposed "to be about" (it had to do with the break up of couple variously related to automobile accidents and streams of ideas coming from reading Burroughs and Robbe-Grillet).

The photographer Henri Holmes Smith, who allowed me to make films in his photography courses and who helped me pull together my essay on Godard's first two color (and color-structured) films (subsequently published in *Film Quarterly*), will never forgive me for abandoning that work – he believed in the footage, the ideas; he gave me money to be able to keep working on it; he, and the Kinsey Institute helped me recover some "erotic" footage which a lab had seized; but, for me, the thing was disappointing and an albatross. I had to let it go (later I burned the footage in my fireplace, along with other quasi-narrative works I had done). I was then free to make a film without actors, without any images – yet it had a theme (a sort of movement of a consciousness towards and thru "mental suicide" to rebirth) and this theme was the basis for its color structure (which is "all" there is to see – aside from

some interest in the grain of film emulsion, visible splices and other “self referential” images) *Ray Gun Virus* (a titled obviously influenced by Burroughs) was my death/birth; it’s the first of my mature film works and a base which I continually return to, in various ways – in fact my work in progress, an “abstract (pure color) narrative”, *Pass On*, more or less takes up where *Ray Gun Virus* “ends” – again the flow of a consciousness (mine) through chronological experience – its form is totally open and it has no ending.

### **Inserts B**

The “graph” drawings. A brief return to the world of painting. Just as I (the new “I”) had decided that film frames could be the subject of films, I likewise thought that the graph lines on graph paper could be their own subject – this series began as ways to emphasize the graphness of graph paper (and the square modular reality of graph paper is related to the modular rectangles of film strips – (later, most of my films were planned/scored with color ink coding on/in graph paper).) However, when I saw my first Agnes Martin paintings (in an exhibit in the Indiana Uni. Gallery) I was very shocked. It recalled the “Christo crisis” and after trying to “graph” various items such as hair, glitter, tinsel, razor blades, etc., I gave up the series and concentrated only on filmmaking. Discovery of Fluxus (The Avant-garde Institute of Hinduism). Somewhat related to the sort of humor involved in “graphing” hair et al. – and to the books and experimental graphic/word-play things I was doing. Started making Fluxus items and a Fluxus film, *Word Movie (Fluxfilm 29)*. At last, some outlet (“form”/ “container”) for my sort of humor! Sometimes this humor is rather black and/or self-mocking, but often I find others are unaware of things in my films that I find particularly funny (two major exceptions are Brakhage and Hollis Frampton, who seem to get it all).

My world is the Visual World/new preoccupation with paintings of eyes, damaged-diseased eyes (although, just before my swing to abstract painting in 1960, I remember working a corny “surrealist” oil painting prominently featuring an eyeball in a “strange” environment). Odd that





Freud, who developed interesting theories of eye symbolism, had eye troubles; odd that I was thought to have been blinded (by very rough treatment by the army doctors who forced me from my mother's womb), for the first several weeks after my birth, my black and blue eyes swollen shut (little scars remain near both eyes). I'm filled with horror/fear whenever I see a blind person.

### **“On painting”**

Would like to keep career in painting separate from that in film for aesthetic reasons and also to diminish the inevitable comparison between my films and paintings, individually or as a body of work. They are two different mediums, entirely polar opposites (although admit to have thought of film largely in terms of current problem of painting versus my existing in film, even avant-garde film and have made films which aspire to some of the pictorial and viewing condition of paintings and even presented frozen film frames as static all-at-once painting-like pieces, and on the other hand have been attracted to make paintings which challenge physical stasis by use of reflective materials, so that paintings actually change from different angles and under different light conditions). But my intentions/thrust have stemmed from quite different motivation strategies.

Film-turn back on all traditions at a certain point, defiantly and very consciously sought out completely own turf (so I thought at time) and I did develop new forms and perception on what film could be. Painting a desire simply to make good work, enough of self to be personally challenging and not set out to define new terrains.

Nevertheless in both, start “non-figurative” and then admit figure and then tend to fluctuate back and forth. Still, one's mind, while “segmentable,” is one unit, more or less and inevitable that whatever one thinks/does will have relationships.

The way into painting, which was long and frightening, required extreme modesty and attention towards recent tradition. Because I so much



idolize painting – the Highest and progressed from film, by way of scoring forms. Color-coded symbolism – regard also as drawing (attention to picture form versus purely function temporal code) – linear markings – drawings – emphatic lines, cake decorator on canvas.

In *Stripes* I wanted to at once challenge certain aspects of proper formalist painting – painting totally flat, painting application, its serious look (as my wiggly tooth pastry 3D lines, which in repetition allude to planes and vague shapes. But, at first adhered to non-fig, emphasis on opticality/colorism (versus concerns of sculpture) non-relational composition/and general effect overallness/even while pigment 3d cartoons the “picture” remain very flat.

To dwell upon the obvious, simply to indicate the most basic level of difference. The art of film’s form usually must be held in our minds in memory, or in re-viewing (a marvelous passage of cutting, one image succeeding another and building in time and gestalt meaning (montage); a stunning and deliciously appropriate camera movement, connecting, one segment of a space and/or image after another image, a temporal modeling, pointing out of relations and for change. But the painting presents all its elements at once, for immediate comparison and ever-deepening appreciation. And when a film’s scene’s pictorial composition is particularly striking we think of it, appreciatively or not, as “highly photographic”, “very painterly”. Of course, there is a valid history, if not ongoing tradition of implied seriality in the composition of individual frames but that is generally not where we locate the work’s aesthetic quality.







# It was Bcubico

✳

## Artistic capitalism and a cultural space maintained by artists

To start out a text about the experience of creating the Image-Thought Film Club at Bcubico, giving some outlines of capitalism and its global complex of aestheticization and modelization of all current life spheres is precisely because I consider that the agency of (institutional, affective and political) forces and relations produced there were a gesture of another quality.

In the description made by Gilles Lipovetsky and Jean Serroy, the current stage of capitalism is marked by the aestheticization of all spheres of life: a large-scale mode of production of goods and services “for commercial purposes, though with an aesthetic-emotional component that uses artistic creativity”<sup>1</sup>

Bearing in mind this and other characterizations of the capitalist process and the place occupied by artistic operations in its reproduction “creative movement provides labor power to semio-capitalism”<sup>2</sup> and relations in space attempted to be self-conscious of this automatism and to set up a mode of mutual affectation and support. Far from reducing today capitalism’s characteristic to the different modes of the system that manifest and regulates the art market – being it obviously contemplated by such a definition – the idea of artistic capitalism is instead about requalifying and updating the complex aesthetic and semiotic artifices assimilated by the totality of processes and relations in the capitalist way of life. It is a truism that operations in the specific field of art, especially in so-called contemporary art<sup>3</sup>, operate in this key.

1 Gilles Lipovetsky and Jean Serroy. *La Estetización del Mundo - Vivir en la época del capitalismo artístico*. Buenos Aires: Anagrama, 2015.

2 Franco Berardi Bifo. *Generación Post-Alfa - Patologías e imaginarios en el semicapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2010.

3 “Contemporary arts are defined by a new global social context in which wealthy individuals with no voice and no vote (who have given up their positions as industrial or commercial managers in favor of CEOs’ bureaucracy) seek for a certain civic identity through aesthetic philanthropy. Through

What thinkers intend when defining current capitalism as creative or trans-aesthetic is precisely to note the effects of this *modus operandi* when extended to a multiform and multipolar set of institutions, spaces and relations manifested in a multitude of sectors and branches of production. The aesthetic mode as an operation would have – in the current stage of this process – evolved over more or less heterogeneous domains that encompass products and images, integrating the dimensions of taste, pleasure and entertainment.

According to Lipovetsky and Serroy (2015):

“a new cycle [of capitalism] marked by a relative dedifferentiation of the economic and aesthetic spheres, by the deregulation of the distinctions between the economic and the aesthetic, industry and style, fashion and art, entertainment and culture, commercial and creative, mass culture and high culture: henceforth in the economies of hypermodernity, these spheres hybridize, they mix each other, they short-circuit and interpenetrate themselves.”

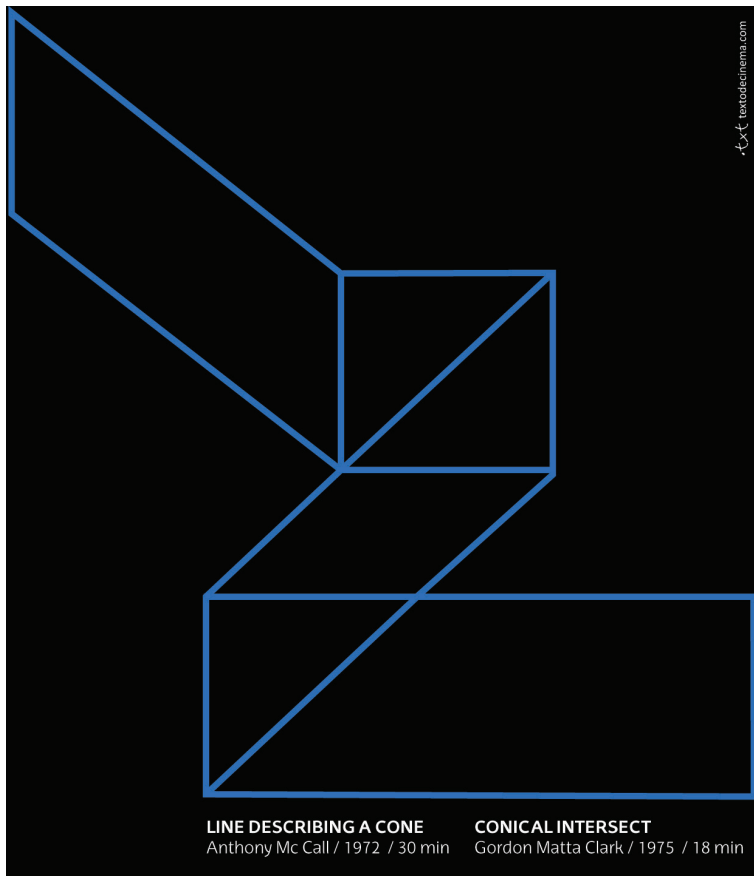
Bcubico is defined by its creators/maintainers, Yann Beauvais and Edson Barrus, “as a platform for the germination, reflection and diffusion of artistic experiences that use the digital as a medium or that conceptually approach this universe and its modes of action”<sup>4</sup> is established and inherits specific process of digital culture. The choice to work with the ecology of digital media and with the cultural practices of this context (drifts, hackings and short circuits) already elaborates from the inception, for and with the space, a practical suggestion to the competitive and unequal art world.<sup>5</sup>

Sharing, open source, the potlatch and in the overall the gratuity, are found in the practices presented in Bcubico and against it remains the symbolic universe of the economy of scarcity (re) produced in the so-called “art world”. This set of elements, added to the previous experiences of the founders of the venue (the *Espaço Experimental Rés do Chão* and the *Quarentenas*

aesthetic philanthropy. Through this behavior they interact with a new social economy of services performed by artists, critics, and curators-services with a symbolic capital that rests on the ability to commercialize with a ‘contemporary’ appearance. Contemporary arts thus become the social structure defined by the dialectic between a new private jet set and a jet proletariat” Cuauhtémoc Medina in *What is Contemporary Art?*, New York: Stenberg Press, 2010.

4 Kamilla Nunes, *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

5 Interview by Raphael Cuir to Pierre-Michel Menger; French version available at: <https://www.artpress.com/2013/10/24/entretien-avec-pierre-michel-menger-par-raphael-cuir/> (Accessed in 20.08.2020) the interview was translated into Portuguese by Edson Barrus and published in the magazine *Entrenós Contemporâneos*, barrusMÀIMPRESSÃOeditora, Recife, 2014.



33

**03 DEZ**

19 hs

**Cineclube Imagem-pensamento**

programação: [bcubico.com](http://bcubico.com) / Rua Marquês do Herval 202, 2º andar / Recife

INCENTIVO

**FUNCULTURA**



Secretaria  
de Cultura

**PERNAMBUCO**  
GOVERNO DO ESTADO



*Açúcar Invertido* in the case of Edson and Yann having taken part in the squats movement in Europe, being an activist for the gay cause and co-founder of Light Cone distribution company and Scratch screenings in Paris) attest, give vent to and *consequentize* (Hélio Oiticica) the conditions of possibility for the establishment of a project with such characteristics. The understanding and services provided by both of them in cultural institutions in general and specifically in the art field, and the recognition of the limits of the predefined – and mostly fixed – institutional contours collaborated to this structuring that moves the project.

Cubico was not surely a museum. Thinking of the museum as that “space of fetishization oriented to the spiritual elevation of the democratic public... coated with rites, solemnities and a certain sacred atmosphere – silence, recollection, contemplation – in which it imposes itself as a secular temple of art”.<sup>6</sup> Neither was it a gallery, understood as an institution taking part in the complex ecosystem of the arts whose lateral pairs are the auction houses, art fairs and collectors. It is an interwoven web in which the artist occupies the central – though not the privileged – position. Neither was it a gallery because it is in its environment where the tactics and strategies of circulation of merchandise (material and immaterial) and of singular sensations – equally scarce – are produced, reproduced and amplified.

Lipovetsky and Serroy *op. cit.*,  
pg 55

The gallery is a participating agent in this market and operates by balancing forces – depending on its influence<sup>7</sup>, accumulations of power, prestige and capital – in this ecosystem of production of value.

It is also where the operation of legitimization of a certain artistic production occurs, based on values and criteria (authenticity, provenance, materials used, rarity, origin, etc.) attributed by the market. The political action of a gallery, therefore, is not only to perform the relation exhibition>sale>value, but also to offer the conditions of possibility and the locus where a series of demands and disciplines structured by rigid bases based on, and repressed in, the privileges of intersectional origin (class and

7

In *Sobre el arte contemporaneísmo* Francisco Ali-Brouchoud says a curious thing about galleries: “In that context in the international art market small galleries act as corals of young artists susceptible of becoming landmarks, which will soon be taken over by the owners of the big leagues (Gagosian, Saatchi, etc) who will raise or get lower the value of their works, dancing to the rhythm of global business.”



racial issue) whose bases reproduce the competitive, meritocratic,<sup>8</sup> hierarchical, elitist and specialized relations of the art system as a whole. These aspects are central to the reproduction of the artistic field. Artist Andrea Fraser sums it well (2013):

“This primary demand to supply the reproduction of the field is conditioned by the next level of demand; that invested with interests related to competitive struggles between and among artists, curators, critics, gallerists, etcetera. These struggles to maintain and improve one’s position, one’s professional status vis-a-vis one’s peers; to impose the principle of status, that is, of legitimacy, and the criteria of value by which the position of others will be defined—these struggles are the dynamics through which the field reproduces itself.”<sup>9</sup>

In Bcubico, differently, what was attempted was the adoption of tactics, behaviors and codes based on hacker ethics<sup>10</sup> inherited from practices linked to digital culture, where unlike the orientation towards the production of goods and their circulation what is produced is knowledge and the goal is its sharing. In this point lies the most radical differentiation in relation to the galleries.

Such positionality in relation to the arts ecosystem was in part made possible by Bcubico’s structural and operational independence from the status quo of the art system that as we know operates in a self-centered and closed loop. The field’s necessity for self-reproduction clashed with the purposes of the space. In the adoption of these tactics, the fragility and the potency of the action were simultaneously exposed. It also gave rise to its dependence(s) (the State, private investment) and interdependence(s) (solidarity of artists, access to archives, and partnerships with institutions).

What is produced is knowledge and the goal is its sharing.

8  
Meritocracy is the system by which certain people emerge as leaders and reigning voices by the accumulation of their merits. It is a system of government and leadership that is premised on the idea that natural ability is the best means of evaluating and rewarding success—and it is natural ability, ignoring the conditions by which any subjectivity is produced, that should be encouraged and rewarded. Andrea Phillips. *Notas de uma Europa decadente: mérito, invenção e igualdade nas artes* in *Jornal Nossa Voz* n. 1018, 2018, São Paulo.

9  
Andrea Fraser. *How to provide an arts service: an introduction*. *Carbon Magazine*, 2013 Available at: <http://revistacarbono.com/artigos/04como-prover-um-servico-artistico-andreafraser/>

10  
I refer to the context of the developer communities linked to the birth of GNU-Linux when using such terminology: “collective endeavour and open enquiry”, in Richard Barbrook, *Futuros Imaginários, das Máquinas Pensantes à Aldeia Global*, São Paulo: Peirópolis, 2009 p.367.

In this point lies the most radical differentiation in relation to the galleries. Neither a museum nor a gallery the space was simply Bcubico<sup>11</sup>.

### From Cape to Cubic

The initial contact with Bcubico's physical space on Marquês de Herval Street in downtown Recife was pure chance. That street was in the way of the green frozen coconut stand in front of the *Casa da Cultura* (House of Culture). Wandering through the heated city center, Carla and I were looking for shade and fresh water. A sticker, or something, pasted on the wall, next to a half-open grate and a ladder caught our attention... The ladder, which could lead to a cell phone repair store, a cabaret, bar, or something else, invited us to climb up.

Newly arrived in Pernambuco, and already living in Cabo de Santo Agostinho (Cape of Saint Augustine), we had come back from a year's stay in a village in Oaxaca, Mexico. There we were, thanks to a grant from the Ministry of Culture, to do our master's thesis at the Universidad de las Artes (Argentina). *Revém Natura - C.I.N.E. (Natural Expanded Cinema)* – an attempt to produce a bio-centered, bio-rhythmic cinema, in contact with the non-human. A practical experience of incorporation of Amerindian perspectivism in the cinema-system. The experience of situating this system – from the Super 8 film (thrown and recovered from the sea) and its devices (screen, projectors) - in a sympoiesis (doing with) with the living system, with the water, the sea, the “environment”. A simple attempt to demolish the false split nature/culture, a suggestion of anthropophagic cinema, “anthropophagy: swallowing the environment” (H. Oiticica).

The arrival at Bcubico surprised...

VALIE EXPORT, in Recife?!

11

Reference to the text by Edson Barrus *Foi Performance* published in the Dossiê Arthur Leandro in the magazine *Arte& Ensaios* 38, in honor of the artist-activist. I met Arthur in 2008 and I took part in a public action of Rede [Aparelho] in Belém (Pará) and it was a nice surprise getting know in Bcubico about the friendship relation between Arthur and Edson.

The surprise came from the perception – albeit a newcomer to the city – that in the local context<sup>12</sup> the insertion and understanding of film

12

The issue 13 of the *Tatui Magazine* in 2011, which deals precisely with the intersections of cinema and visual arts, is an effort very worth mentioning. Precisely in it there is a text by yann about VALIE EXPORT. The production of Paulo Brusky, Daniel Santiago, Jomar Muniz de Brito are also 3 antecedents considered here. My astonishment referred mainly to my recent return to Brazil after years of self-exile between Argentina and Mexico. Soon after arriving in Recife I met some local filmmakers and artists with crossings between film and art and together we re-found the Co.Lab (<https://coliriolaboratorio.wordpress.com/>) dedicated to the autonomization of celluloid film work.

13

The quotation marks refer to a certain overlapping and use of spaces, for instance the screening room at Fundação Joaquim Nabuco, which housed informal film club experiences, even though a place financed by the federal government.

14

The questions concerning micro-cinemas, film clubs, and 'alternative' spaces will be dealt with in a specific topic.

15

Conventional cinema, which we will henceforth call "film form", is only the particular form of hegemonic cinema, that is, an aesthetic model historically, economically, and socially determined. It is a model of

as an artistic practice was still scarce. Film production in the city operated mainly on the idea of industry in its scale and *modus operandi*. Distribution, on the other hand, was based on the false dichotomy of commercial/art cinema, the latter being dedicated to the street cinemas existing in the city, financed by the State, "alternative" venues<sup>13</sup> or in sessions at different times in movie theaters, mostly located in shopping malls, and also in film clubs<sup>14</sup>. At the ethical-aesthetical-political level, the vast majority of local works were based on the "cinema-form"<sup>15</sup>. The films produced locally, when they were distributed on the circuit, were distributed through this alternative mainstream, mentioned above. Distribution, as a rule, began by legitimizing these films with the presence, and sometimes awards, in festivals in central Europe (Cannes, Venice, Berlin, Locarno, etc). Then, from the appreciation/recognition in these venues, they would move on to local and worldwide sales/consumption.

The process was linked (in a closed loop) with the financing of the same production by a system of promotion of the audiovisual sector (guaranteed by law 15.307/2014), which with its own budget and regulation was differentiated from the other arts. In short, the existence of a VALIE EXPORT exhibition in the city was an important rupture in the monoculture of local production/consumption – with a strong hegemonic and patriarchal trace – that was simultaneously put in relation with an expanded cinema practice created under a feminist perspective and minimalist aesthetics<sup>16</sup>.

Upon entering Bcubico, one could see on a TV upon a table EXPORT's *Ping Pong*... We walked through the exhibition and, arriving in the kitchen at the back of the space, we had some water, which was after all what had brought us there.

representation: “narrative-representation-industry” (N.R.I, acronym for “narration représentation industrielle” a term coined by Claudine Eizykman), Institutional mode of representation (M.R.I, or I.M.R, employed by Noel Burch), or a “aesthetics of transparency” (used by Ismail Xavier). André Parente. *A Forma cinema. Variações e Rupturas* In Katia Maciel (org) Rio de Janeiro: Ed. Contra-Capa, Transcineemas, 2009.

16

I refer here to the 1968 work *Touch Cinema / TAPP und TASTKINO* exhibited on a loop at Bcubico on that occasion. It records an action in which the public was invited to touch the artist’s breasts through a box covered with a cloth, as if it were a small stage and attached to the upper part of VALIE’s torso.

17

The film club experiences told in interviews with their creators are well documented in the book *Memória Cineclubista de Pernambuco*, by Gê Carvalho org. Isabela Cribari Recife: Ed. Nano Produções, 2012.

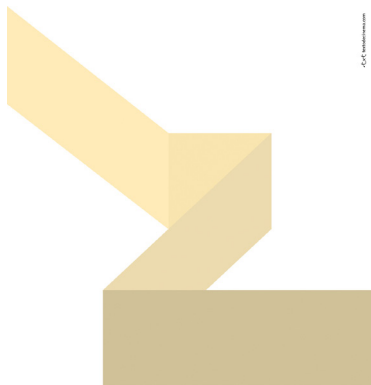
From that day on we did many times the four hours trip by public transportation, from Cabo (Cape region) to Bcubico.

### Thinking-Cinema: *Cineclube Imagem-Pensamento*

The history of film clubbing in Pernambuco is long and goes back to the 1940’s when Pedro Salgado Filho “promoted in his house exhibitions of national and foreign movies. This initiative was known as Cine Siri”.<sup>17</sup> After this initiative there were many actions that followed in diversified contexts and with varied frequency. For the purpose of the text, the experiences of the 2000’s, especially the Barravento film club, which brought together a large part of the students of the generation that would soon produce films in the city, as well as more institutional experiences such as the Cineclube Revezes at the Catholic University of Pernambuco and Cineclube Dissenso at *Cinema da Fundação* (Joaquim Nabuco Foundation), are worth remembering.

The aforementioned film clubs – even though they had in common with the *Imagem-Pensamento* (Image-Thought) the elements of self-organization and collectivized programming without hierarchies and fixed functions – had at least two important differences in relation to it.

Firstly, the history of their programming was marked by cult films, classical movies and, sometimes, even works not yet released in the alternative circuit. In the case of Cineclube Barravento, there is even a story that became known of a ghost session (with no announcement of the film) and a pirate session, which showed Lars Von Trier’s *Dogville*, in a copy downloaded from the internet, before its commercial release. Revisiting the history of these “alternative” commercial film practices were not among the purposes of the *Cineclube Imagem-Pensamento* (i.e the Image-Thought film club). The second marked difference is that *Imagem-Pensamento* operated within a cultural space maintained by artists and not in higher education institutions or adapted spaces, as it



BCUBICO.COM

**THE DEADMAN**  
Peggy Ahwesh e Keith Sarborn / 1989 / 36 min

33

10 DEZ

19 hs

**Cineclub Imagem-pensamento**

programa:bcubico.com / Rua Marquês do Herval 202, 2º andar / Recife

INCENTIVO

**FUNCULTURA**

**FUNDAÇÃO**

Secretaria  
de Cultura

**PERNAMBUCO**



BCUBICO.COM

**NIKITA KINO**  
Vivian Ostrovsky / 2002 / 41 min

33

17 DEZ

19 hs

**Cineclub Imagem-pensamento**

programa:bcubico.com / Rua Marquês do Herval 202, 2º andar / Recife

INCENTIVO

**FUNCULTURA**

**FUNDAÇÃO**

Secretaria  
de Cultura

**PERNAMBUCO**



BCUBICO.COM

**JONAS MEKAS**  
Notes on the Circus / 1966 / 12 min  
Travel Song / 1967-1981 / 25 min  
Williamsburg Brooklyn / 1950-2003 / 12 min

33

07 JAN

19 hs

**Cineclub Imagem-pensamento**

programa:bcubico.com / Rua Marquês do Herval 202, 2º andar / Recife

INCENTIVO

**FUNCULTURA**

**FUNDAÇÃO**

Secretaria  
de Cultura

**PERNAMBUCO**  
GOVERNO DO ESTADO

commonly occurs in film clubs in general and in examples from the local context.

To mention the space is not to mark the difference by claiming or accepting the limits of adapted architectures and their effects on the quality of projection and sound – which neither in Bcubico nor apparently in the other actions was ever a limiting factor. The difference here is that the purposes of the film club were imbricated with the practices and contours pre-defined by the Bcubico project.

The debate about the artist's social place, the mobility of positions and the economic process that characterized the cooperativism of different generations of experimental filmmakers – such as the iconic example of Jonas Mekas who besides being a poet and filmmaker founded and edited the magazine *Film Culture*, created Film-Makers Cooperative and Film-Makers Cinematheque and later the Anthology Film Archives; or Rose Lowder and her experience in creating the Archives du Film Expérimental d'Avignon in France; Bruce Baillie whose “informal” film screenings led to the formation of Canyon Cinema and the San Francisco Cinematheque in California; of Mike Hoolboom, who co-founded the Pleasure Dome in Canada; of several filmmakers and artists in the formation of CORCINA<sup>18</sup> in Rio de Janeiro; of Malcolm

Le Grice in the London Film-Makers' Coop; or even the action of Yann Beauvais and Miles McKane in the creation of the Light Cone distribution company – enabled us to think of the film club as a tactic in front of the ecosystem of local art and culture.

The film club is also a production condition for the sharing of these *minor* cinematic experiences and also as a gesture against the rejection established by the aesthetic and political consensus around the *cinema-form*.

As it can be noted it was as a “prismatic subdivision” of Bcubico project that the *Imagem-Pensamento* film club was established. Its existence and singularity emerges in a double articulation: that of expanding digital access – in several cases with unpublished subtitles in Portuguese<sup>19</sup> – to a series of works that dealt with the

18

The *Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos* (Cooperative of Independent Filmmakers) ran from 1978 to 1983 and produced very different films, such as *Associação de Moradores do Guararapes* by Sergio Pêo, *Vocês* by Arthur Omar, *Os Sonacirema* by André Parente, *Deixa Falar* by Iole de Freitas, and *O guarda-chuva vermelho* by Lygia Pape, among many others. See text by Lucas Parente in Dobra International Experimental Film Festival's catalog (2018).

19

Although the translation and creation of subtitles has been considered



since the beginning of the project, and is almost a truism in the distribution circuit, the existence and sharing of them with the filmmakers present in the programs proved to be an interesting procedure as a way of retribution (added to rents in some cases) for the film's exhibitions.

20

Anthony Meall's *Line Describing a Cone* and Gordon Matta Clark's *Conical Intersect* could be that link between sculpture, site-specific, and film. And Peter Rose's *Secondary Currents*, could be an unstable and irreconcilable link between verbal language, text as image, and the stream of consciousness' representation, for example.

21

Since several years of the film club action have passed I feel that the film club could also be considered as an unfolding of the "the act of digging", listening and suggesting to auscultate the processes of other artists central procedure of the performance arTTrainee, which also took place in Bcubico. *arTTrainee: Cartografia de Agenciamentos Esquizoanalíticos no Ensino Aprendizagem em Arte* (texto de cinema, 2017) brings out the different experiences that occurred between 2001 and 2017 in Edson Barrus' artistic practice.

22

Mateus Moura (filmmaker): <https://cinemateusmoura.blogspot.com/2013/08/oficina-de-fornacao-cineclubist-na.html> accessed 2020/08/24

23

The film club was funded by the 7th edition of a program called do *Programa de Fomento*

field of film in a hybrid and impure way<sup>20</sup> on one hand and, on the other hand, maintaining part of the physical structure of the space<sup>21</sup>.

The film club action was therefore linked to an ecology of artistic practices and non-formal and horizontal education pre-existing in the space, which maintained a strong relationship with the meaning of film club as an action in which:

“(...) what is sought is the establishment of the space of learning, where there are no hierarchies, but the exchange of knowledge. The film as sphinx and cinema as enigma reveal the eternal journey of the pilgrims, who, in a circle, wishing to discover each other, exchange impressions about shared mysteries. The film club is a producer of imaginary and moreover a stimulator of critical sense. Receptive and active in a constant movement in search of balance(...)”<sup>22</sup>

*Imagem-Pensamento*, as that singularity coextensive to Bcubico, organized itself as an interface capable of accessing the State – that for institutional reasons and diverse limits in the understandings of local public selections about the “place” and function of an artistic space in the expanded field of culture–gave intermittent and limited access to its resources in other ways of funding.<sup>23</sup>

### Artist: institution and precarization.

The line that connects Bcubico's experience to all the institutional experiences financed by public policies of culture in Brazil is the relationship between the artists and the State. To put this approach in perspective starting from the period of the Brazilian authoritarian regime is not to blur the difference of a performance in that historical context of civic-military dictatorship from another in the “democratic rule of law”. It would also be innocent to suggest that the same could be done today, in 2020 in an endless pandemic and with Brazil at the

à *Produção Audiovisual em Pernambuco* (2013-2014) offered by Funcultura-Pernambuco.

24

Vladimir Safatle, *Bem vindo ao Estado Suicidário*, Edições n-1 coleção pandemia, São Paulo, 2020. Available at [www.n-1edicoes.org](http://www.n-1edicoes.org) accessed in 2020/10/08

25

Researcher and curator Fabrícia Jordão defines three clear periods in the relationship of artists with the Authoritarian State: a period from 1964 to 1968, another from 1968 to 1974 and a third from 1974 until 1989's opening into democracy; it is in this period that the assumed interference –strategic and propositional– in the processes and instances that influenced the artistic production from its conceptualization, training/education, circulation and social inscription of the works has taken place. See more in: Fabrícia Cabral de Lira Jordão. *As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989)*. PhD, 2018 at Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: 10.11606/T.27.2018.tde-22102018-185518. Last access in: 2020/08/24.

26

Jordão *op. cit.*, pg. 1

27

Fabrícia Jordão, *As Artes Visuais, as Universidades e o Regime Militar Brasileiro in: Ditadura, Modernização Conservadora e Universidade: Debates sobre um projeto de país*. Org. Marcelo Mari, Priscila Rossinetti Rufioni, Ed. UFC, Goiânia, 2015.

forefront of the dissolution of rights and the institution of a Suicidal State<sup>24</sup>, in which “killing oneself” means to institute oneself in an authoritarian way and to accelerate the production of disorder and deaths. However, it is in the tactical use of understandings, agreements and the perception of the symbolic place that art occupies in the public convincing in the opening process<sup>25</sup>, in the promotion of the “access to culture” in the democratic process, that resides the possible synchronization between different historical periods and the *instituting* experiences carried out by artists.

The geopolitical location of Bcubico in Northeast Brazil – although as stated above the backgrounds of the founding artists are not limited only to the experiences of the national context– allows for a homology between their experiences, tactics and operations to then characterize the radicalization of differences. The experience of the NAC of UFPB, created in 1978 by art critic Paulo Sergio Duarte and artist Antônio Dias, as well as the *Núcleo de Arte e Cultura* (Art and Culture Department) of the Federal University of Rio Grande do Norte (NAC/UFRN) in 1979, and its Multimedia Department in 1983<sup>26</sup> could be seen as two such instituting experiences. The common element between the experiences of Bcubico and those others is on the one hand that their creation, implementation and maintenance were made by artists (and intellectuals in the case of NACs) and on the other that:

“It could be noticed in these projects the attempt to establish a program that sought, simultaneously, to support local artists – by providing training actions, materials and space to work -; to build a space aimed at reflection, production and dissemination of contemporary art; to make possible the realization of projects and the circulation of several artists with little transit in university environments at that time”<sup>27</sup>

Except for the university environment of NACs, one can notice a link in practice and purpose with the work done in Bcubico, as well as in the Film Club. Another point of convergence is that both experiences:

The exhibitions “(...) were accompanied by lectures, courses or workshops in which the visiting artists commented on the proposals, shared experiences, discussed issues concerning the artistic language and/or the media they explored.”<sup>28</sup>

28

Jordão *op. cit.*, pg 02

Despite the attempt of comparison between the proposals of the different historical periods it is known that the institutional environment, and obviously the informal one as well, did not pass unscathed to the process of economic neoliberalism and the consequent crossing of the private sector in politics have brought us to. And there is a time-lag of 30 years between the experience of Bcubico and Imagem-Pensamento in those NAC days.

If former Presidents Lula and Dilma Rousseff years represented a “breath of fresh air” for the cultural sector, even being a suffocation<sup>29</sup> for others, a strong operationalization and management of culture by agents of private capital – notably financial institutions – occurred at that time. Even when the initiatives for promotion and diffusion were public or in partnerships between private institutions and the public sector through fiscal incentive laws (Rouanet Law, Proac ICMS, etc.) one could clearly notice the incorporation of work processes, expectations, criteria and even interfaces very similar to those of the private sector within the State.

Another aspect that the “professionalization” of the sector has brought in its wake is the “timing of projects”<sup>30</sup> implicit in the model of calls for proposals. The recurrent characteristic of the participants of its processes of creating a regime of isolation and solitude at the moment of elaboration of the proposals (public selections) is not by chance coincident with the logic of the very process of neoliberal ultra individualism.

29

I refer to the case of the Belo Monte Hydroelectric Plant that marking the link of continuity of the developmental project for the Amazon region that started in the civil-military dictatorship, then turned possible by Lula-Dilma administration and soon after the coup led by Michel Temer. Is quite enlightening in this sense Eliane Brum’s article *O que Belo Monte delata sobre todos os lados*. It could be read here: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/11/opinion/1460390361\\_909016.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/11/opinion/1460390361_909016.html)

30

“Each project is above all the declaration of another, new future that is supposed to come about once the project has been executed. But

In it, not only consumption is singularized but it is also the subject itself (hyper-care/exploited) that is constantly evaluated, located, calculated, and empowered, becoming tied to a *biopolitical* regime of control over its own life.

The complexity of artistic capitalism – trans-aesthetic in its operations of capture and homogenization – at the same time that it creates such a condition of access to resources, including temporal reserve as suggested by Groys leads to the ambivalent and contradictory condition of the artist as an “agent”.

Such experience of demanding the realization of a virtual work (or hope job) in which the artist/worker’s own time and resources are applied for its possible access/existence ends up being the fundamental characteristic of the complete deregulation<sup>31</sup> of the activity. This (self) production of (a precarious) work condition configures the double bind, the *pã chuyma*<sup>32</sup> experienced by the artist. This dwelling an antagonistic mandate in which two opposing imperatives coexist and neither of them can be ignored... An *aporia* of the kind that perhaps fits in a non-linear equation like: in order for one demand to be fulfilled, the other cancels itself out.

Perhaps this ambiguous inhabiting/dwelling of the artist – who in their working condition, relates sometimes with the market, other times with the State – has been established since the opening period in Brazil. Among them would be the experiences of the NACS mentioned above or even the founding of Funarte (the National Foundation for the Arts) in late 1975<sup>33</sup>, also led by artists:

“Herkenhoff’s statement that there was a place for dissidents (not for dissidence) and space for the development of a policy with a high degree of intellectual sophistication in Funarte at that moment cannot be interpreted simply from the resistance/cooptation pair. A more adequate classification to think about the relationship between social actors and the authoritarian state is that of accommodation. This category was proposed by historian Rodrigo Patto Sá Motta (2014),

in order to induce such a new future one first has to take a period of leave or absence for oneself, with which the project has transferred its agent into a parallel state of heterogeneous time. This other time frame, in turn, is undocked from time as experienced by society: it is de-synchronized. Society’s life carries on regardless thereof; the usual run of things remains unimpinged”; *The Loneliness of the Project* by Boris Groys accessed on 08/24/2020 and available at: <http://projetosnatemporada.org/eventos/arte-projeto/groys/solidao-do-projeto/>

31

A deeper exploration of this notion would be important, but it is not the purpose of this text.

32

The translation for this Aymara word would be “split entrails” a concept that is developed very well by Silvia Rivera in, Silvia Rivera Cusicanqui. *Un Mundo Chi’xi es posible*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2018.

33

Fabricia Jordão, “Sistema da Arte e seus agentes: atuações institucionais de agentes do campo das artes visuais durante a redemocratização brasileira (1974-1989)” in *Revista Arte Contexto* V. 4 N10, Jul. 2016.



based on the identification of the paradoxes and contradictions that marked the Brazilian military regime and the actions of various social actors that sought forms of production within the authoritarian system. The strategy of accommodation, as shown by Motta (2014), is part of the Brazilian political culture, marked by a tendency to reconcile divergent interests through mutual concessions by those groups vying for power. Thus, perhaps driven by the certainty that accommodation was essential for the achievement of greater goals, mutual concessions and arrangements were made – which, if on the one hand, moderated political activism, on the other, made authoritarianism more flexible, allowing the presence of intellectuals and artists from the ideologically opposing camp in the authoritarian government.”<sup>34</sup>

Jordão, 2016 *op. cit.*, pg. 01

<sup>34</sup> Such ambivalence is actualized when thought of in artistic capitalism, perhaps here the antagonistic mandate could be summarized in the following assertion, uncertain and certainly incorrect: if the artist won’t be a cultural agent, they won’t be an artist at all...

Moreover, in this same regime that condition observed here mainly in cultural (artistic) work starts to serve as a model and to be extended to different sectors – equally aestheticized – of productive and reproductive activity, with the “artist way of working” becoming the epitome of precariousness and deregulation that start to shape labor relations in new branches and other sectors.

Would it be the case to rework Joseph Beuys’ statement and say that since ‘everyone is an artist’ then ‘everyone is precarious’?

Or maybe to paraphrase – *to laugh instead of crying*<sup>35</sup> – E.V. de Castro’s “heuristic exaggeration” to say: “everybody is precarious, except those who are not”<sup>36</sup>

Taking the artist’s working condition in an inverse way, Ricardo Basbaum’s formulation *artist-etc*<sup>37</sup> enables another sense for the same ambivalence (double bind) presented. The double

<sup>35</sup> Verse from a song composed by Brazilian songwriter Cartola.

<sup>36</sup> I refer to that Eduardo Viveiros de Castro’ said in “In Brazil, everyone



condition is taken as potency, and the supposed invalidation/ lassitude that certain positionality would imply for the other is inverted and transformed into condition and quality proper to the spectralization of artistic practices. In the limit one could even think of the possibility of recuperating value in artistic service and assume the condition as a way of making and of doing art... The setting and characterization of the processes done so far, far from exempting the micro-politics practiced in Bcubico and in the *Imagem-Pensamento* Film Club in particular, of postures, miseries and captures proper to semicapitalist activity, or of the aestheticization proper to this artist-capitalism, comes in the sense of assuming the complexity of the operation implied in the negotiation – with the State, with other artists and with the artist's own social place – for its realization.

To propose situations is to go ON<sup>38</sup> out, to put oneself in the front, to be at risk and to assume one's own self-conscious precariousness, as well as approaching the creation to overcome such conditions. To reflect critically on them is to make judgments based on a (self) critical sieve. Writing – when you wON't neither a specialist nor an academic – becomes a game of going ON out implying in the vital and risky exercise of turning vulnerability, potency... extracting from the pleasure of the experimentation of the text the (neutral) flavor of the living.

summer / 2020 pandemics

Translation by  
Walter Vector

is indigenous, except those who are not", in an interview originally published by Instituto Socioambiental in the book: *Povos Indígenas do Brasil 2001/2005*.

37

"When artists are full-time artists, we call them 'artist-artist'; when artists question the nature and function of their role as artists, we will call them 'artists-etc.' (there comes a time when we can imagine several categories such as artist-curator, artist-writer, artist-activist, artist-producer, artist-forwarder, artist-theorist, artist-therapist, artist-teacher, artist-chemist, etc.)" in B Ricardo Basbaum, [*manual do artista-etc*] Azougue Editorial, Rio de Janeiro, 2013.

38

There is a reference here to the Portuguese translation of the indefinite pronoun ON from French to SE (IF in Portuguese) "which comes to indeterminate the subject and can also be used as 'we' or 'the people'" (says the author's footnote). He refers to the Brazilian edition of the book "This is not a program". A translator's footnote to the English version of this text says: "Tiqqun uses here and frequently elsewhere in the text the French indefinite subject pronoun on in all capitals. In general, the pronoun may be translated "we", "one", "you", "they", depending on the context. When it appears in all capitals, I have translated it throughout as "THEY", "although the reader should bear in mind the indeterminacy that the pronoun carries in French." (T.N).



# Software livre, conteúdo livre e não se trata de cerveja grátis

Nathalie Magnan

Nathalie Magnan: A ideia hoje era apresentar algumas questões básicas sobre *software* livre e sobre a ideia de que o conteúdo livre não começa com o *software*. Basta olhar para a camiseta de Yann, por exemplo, e, embora se trate de conteúdo livre e afins, a cultura em geral, a arte e a ciência têm de fato usado o que as pessoas já construíram. Realmente é uma crítica à propriedade e a como os direitos de propriedade nos impedem de usar o conhecimento que herdamos, que como sabemos sempre crescemos sobre os ombros de outras pessoas: compartilhar o que aprendemos em vez de irmos por conta própria. Portanto, estes direitos foram duramente questionados. Se podemos baixar música, qual é o uso dos CDs quando podemos ter acesso à música? Não precisamos mais de nada material para consumir obras culturais. Até agora, o proprietário dos direitos autorais podia distribuí-los da maneira como queria, mas, realmente, ser proprietário da cópia do material lhe dava muitos direitos. Não é mais este o caso. E não é o caso da ciência e tecnologia e da abordagem usual da pesquisa e da forma como as pessoas têm construído esforços intelectuais.

Assim, não é de *software* que se trata. Mas começamos com *software* livre, e o *software* livre, como você sabe, é o Linux e tantos outros. O Apache é um deles; embora realmente não o conheçamos, ele de fato faz a internet acontecer, e isto é *software* livre de verdade. Isto aconteceu por causa de Richard Stallman, que, uma vez, como pesquisador no MIT, estava tentando consertar uma impressora. Você sabe que os programadores de computador são preguiçosos e preferem sentar e digitar o código – a se levantar, ir até a impressora e fazer com que ela funcione. Então ele começou a olhar para o código e queria tentar

consertar o código, mas na verdade ele não tinha acesso a ele para consertar a máquina, e isso o enfureceu. Isso fez com que Stallman tentasse encontrar uma maneira para que isso não ocorresse no futuro; quando alguém investisse tempo para escrever o código, este código seria acessível, poderia ser modificado e, assim, ser melhorado. Mas, para que isso acontecesse, era preciso ter acesso ao código, mas o código era uma propriedade.

Isso foi lá no começo. Eram os anos 1980. Aqueles caras estavam fazendo acontecer ali mesmo, trocando ideias e compartilhando pesquisas, um típico processo. Então Stallman desenvolveu o que hoje é conhecido como a licença pública GNU<sup>1</sup>. Ele é famoso porque o Linux é baseado nesta licença, o que permite que muitas pessoas a utilizem.

Esse cara disse especificamente: “você tem o direito de usar o *software*”. Eu ainda acho isso totalmente correto, porque você tem a liberdade de usar o programa para qualquer propósito. Isso é importante porque há muitos engenheiros fazendo coisas, e essas coisas, quando acionadas, são úteis para inúmeras outras.

Você tem a liberdade de estudar o programa, ver como ele funciona, mudá-lo, e isso é muito importante, porque assim você sabe o que ele faz. Alguns anos atrás, a Microsoft começou a colocar seu *firmware* no código ao qual você não tinha acesso. A mesma coisa com o Facebook e coisas desse tipo. Promover o acesso livre significa poder compartilhar, e esse é o ponto: ele funciona por contaminação, você sabe o que quero dizer, é como se você compartilhasse com seus vizinhos.

B<sup>3</sup>: É definitivamente um trabalho comunitário.

Nathalie Magnan: Definitivamente essa é a ideia. Você pode modificá-lo também. Você não só pode usá-lo, como pode também mudá-lo. Esse é o ponto principal sobre o GNU, e essa é a base para muitas extrapolações a partir daí. Ele estava muito irritado com essa impressora, mas também estava pensando da mesma forma como se pensaria quando se está cozinhando. Você convida as pessoas para jantar e faz uma refeição maravilhosa, e as pessoas lhe pedem a receita. Você vai guardar essa

<sup>1</sup> O Manifesto GNU foi publicado em março de 1985, no *Dr. Dobbs' Journal*, com notas de rodapé incorporadas em 1993 no site da Free Software Foundation.

receita para si mesmo? Não, você a dará para seus amigos. Então, ao levarem a receita, eles a melhoram e, da próxima vez que você for à casa deles, você terá uma refeição com sua receita aperfeiçoada, e é assim que se constrói o conhecimento. É um pouco como fogo. É como se eu tivesse uma ideia e a desse a você; você não tira nada de mim, porque eu lhe dei a ideia e ainda assim você também tem a ideia. É como o fogo; se eu pegar o fogo e lhe der, você não tira o fogo de mim, mas pode fazer muitas coisas com ele que não poderia fazer sem ele.

Portanto, o problema com a propriedade do *software* é que o *software* proprietário está fazendo suas próprias normas. Agora isso está desmoronando porque o *software* livre está assumindo o controle. A Microsoft costumava desenvolver o Internet Explorer de acordo com suas próprias regras, e as regras não seguiam as normas da WWW, de modo que você só podia visitar alguns *websites* no navegador, o que não é a ideia. Você quer que seu site seja visto por muitas pessoas e pelo maior número possível de navegadores diferentes, para que você possa transitar de um navegador para outro sem que ninguém saiba.

B<sup>3</sup>: Foi um confisco do conhecimento através do código.

Nathalie Magnan: Exatamente. A ideia toda é ter mais interoperabilidade e, em segundo lugar, as licenças proprietárias são restritivas, de modo que você não pode fazer tantas coisas. Certamente você não pode dá-la a seu amigo; mesmo que você possa, mas é ilegal, e isso é um saco. Não há razão para isso. Além disso, há o LUKS<sup>2</sup> aqui e ali para garantir que você esteja fazendo as coisas da maneira correta para que eles possam controlar você. E, como sabemos com o LUKS, eles estão nos atrasando muito. É um grande problema. Por outro lado, a maravilha do *software* livre é que há muitas variações, porque há muitas pessoas trabalhando, de muitas perspectivas diferentes, muitos engenheiros diferentes. Então é um pouco depurado... e não há prazo. O prazo é quando o *software* é lançado, quando o *software* está estável. Você tem que aprimorar o *software* e desembaraçá-lo ao mesmo tempo, o que acontece com o *software* proprietário.

<sup>2</sup>

O LUKS – sigla para Linux Unified Key Setup – é o padrão associado ao KERNAL do Linux para a criptografia de um disco, criado por Clemens Fruhwirth.

Para fazer a diferença mais visual, uma metáfora muito útil é a distinção entre a catedral e o bazar<sup>3</sup>, que veio de um texto fundamental sobre *software* livre. Trata-se de liberdade, da forma como a licença GNU foi transformada. Ele mostra que a catedral é construída com um arquiteto no comando, mas muitas pessoas trabalham junto dele. É um processo centralizado. É também um processo rudimentar: “Você faz isto, você faz aquilo” e há um comando central. Neste caso, pouquíssimas pessoas veem o *software* antes que ele seja lançado. Por outro lado, se você pensar em um bazar, um daqueles mercados onde todos configuram seu próprio espaço como bem entendem, ele é descentralizado, aberto e motivado pelo desejo de construir uma ferramenta útil – e geralmente uma ferramenta útil para si mesmo –, e então, eventualmente, seria útil para os outros. E assim vai. As pessoas dizem “Você deve adicionar isto” ou “adicionar aquilo” e, finalmente, ao adicionar e recombinar tudo, você tem um *software* muito fluido que pode ser usado para muitos propósitos porque muitas pessoas têm olhado para ele de muitas maneiras diferentes.

Portanto, é claro, para que o *software* funcione, você deve ter um público, para que as pessoas possam ler o código fonte, e é importante porque as pessoas podem ler uma parte disto, uma parte daquilo, mas não a coisa toda. Elas podem pegar somente a parte de que precisam, o que também é interessante. Você tem um sistema de autoria que é muito interessante, porque você pode dizer quem fez a adição e quem fez o quê e como ela mudou. Acho que esta é uma forma muito mais interessante de trabalharmos juntos. O conteúdo livre, que existia anteriormente, ainda está lá. Você não precisa da base material para apagá-lo. O século XX tratou da apropriação visível. A apropriação não é algo que eu fiz como artista. Tenho uma metáfora para isto: Deus coloca seu dedo na minha cabeça e de repente eu tenho uma inspiração. Não é assim que funciona: funciona por ser influenciado por isto, influenciado por aquilo. O século XX tornou isto mais aparente através da montagem de fotos, do *ready-made* e do uso de fragmentos como coisas com as quais se pode fazer arte. Em nossa atual situação com direitos autorais, você acha que Andy Warhol teria pintado suas latas de sopa de tomate?

<sup>3</sup> Refere-se ao livro editado por Eric Raymond e Bob Young *The Cathedral and the Bazaar*. Este ensaio de Eric Raymond pode ser lido em português no site [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=8679](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=8679)



B<sup>3</sup>: Você deve se lembrar de que ele teve um problema no final dos anos 1980 com o uso de uma fotografia em sua pintura de flores quando o fotógrafo reclamou seus direitos sobre ela. Estas fotografias foram publicadas na revista *Life*. Desde o final dos anos 1980, parece que, devido às questões estabelecidas pelo *software*, há cada vez mais coisas que tendem a censurar o artista. Para evitar o uso ou a apropriação de algumas coisas. Acho que você tem razão em perguntar: “Será que Warhol conseguiria fazer isso hoje?” Acho que não.

Nathalie Magnan: Eu concordo com você. Penso que é impossível fazer isso hoje, porque está ainda pior e o direito autoral é uma marca registrada. Por exemplo, usei esta imagem *Your fictions become history – Suas ficções tornam-se história* de Barbara Kruger, como citação, que é um uso justo, certo? Portanto, esta é uma obra de Barbara Kruger; eu poderia ter mostrado que a história da arte do século XX é feita de uma colagem de fragmentos. Há um grupo chamado Negativland. Eles fazem música a partir de extratos, e sua filosofia de direitos autorais é um bom exemplo a seguir.

B<sup>3</sup>: Sim, houve esse julgamento em torno da música U2<sup>4</sup> e eles publicaram um livro sobre isso.

Nathalie Magnan: Essas pessoas estão muito conscientes do mundo em que vivemos, dizendo que agora percebemos o mundo não através da realidade física ao nosso redor, mas através da mídia, que satura o mundo ao nosso redor. Realmente, a mídia se tornou uma nova natureza e por isso os artistas precisam responder a essa natureza, de uma nova maneira, que é a natureza da mídia. Portanto, é claro que precisamos ter acesso a essas imagens, mas é uma guerra. Mark Getty, da Getty Images, uma das maiores bibliotecas proprietárias de imagens do mundo, é dono de uma fortuna feita por sua família através do petróleo. Portanto, a propriedade intelectual é o petróleo do século XXI. Basicamente, eles declararam guerra às pessoas. Acho que, como artistas e produtores culturais, devemos realmente fazer a indústria entender,

4

Cf. NEGATIVLAND *Fair Use: The Story of the Letter U and the Numeral 2* (book/CD), em: <https://ia802807.us.archive.org/14/items/NegativlandFairUseTheStoryOfTheLetterUTheNumeral2/Negativland%20-%20Fair%20Use%20-%20The%20Story%20of%20the%20Letter%20U%20the%20Numeral%202.pdf>

e acho que eles já entendem, porque não há como contornar isso, que devemos ter acesso sem que isso seja ilegal. Estar em uma posição ilegal, às vezes, é uma necessidade, mas não é uma posição muito poderosa. Não é uma posição em que se possa ir muito longe. Mas, às vezes, é uma necessidade.

B<sup>3</sup>: Sim, às vezes é uma necessidade, e há alguns exemplos que comprovam o caso, mas você está certa: se você permanece do lado da ilegalidade, é difícil compartilhar seu conteúdo.

Nathalie Magnan: Exatamente, então o que quero dizer é: você só pode ir até certo ponto ilegalmente, então você já está bloqueado. Algumas pessoas têm pensado em fazer uma licença, que permitiria que o material fosse usado de forma semelhante à forma como a licença GNU funciona para o *software*. É claro que o *Creative Commons* é uma forma de colocar bens culturais sob uma licença que é semelhante à que você tem com uma licença GNU. Mas há muitas licenças para bens culturais; elas permitem que você a tenha ao alcance, de diferentes maneiras, para que você possa escolher que suas fotografias sejam compartilhadas, usadas e retrabalhadas por todos, ou você pode escolher que ela seja compartilhada e retrabalhada, mas somente se você reconhecer o autor, e você também pode escolher que ela seja compartilhada, usada e retrabalhada, mas somente se for compartilhada de modo igual. Há muito a dizer sobre uma licença para bens culturais; não é tão simples colocar uma licença sobre eles. Isso significaria que todos teriam que colocar suas obras como *Creative Commons*, e muitas pessoas não estão cientes disso, mas as pessoas deveriam estar cientes de que, se você está fazendo um trabalho e não coloca licença alguma nele, você está automaticamente protegendo-o por direitos autorais. Então, se você quiser escapar dos direitos autorais, é muito difícil; você tem que ter uma licença.

B<sup>3</sup>: Isso é contraditório, de certa forma.

Nathalie Magnan: Na verdade, há várias lógicas no trabalho. Se você olhar

para uma obra de Dmytri Kleiner, *Manifesto Telecomunista*<sup>5</sup>, o que acontece com a Internet é que há muitas formas diferentes de circulação da informação: uma é centralizada, como vemos à esquerda, outra é descentralizada, mas a mais interessante é distribuída. Essa é a da direita, e essa é a forma como o trabalho *peer-to-peer* é distribuído pelas redes. Quem tem problemas com essa rede de distribuição são apenas aqueles que querem usar a mais-valia criada pelos usuários, porque dessa forma eles não têm controle sobre ela. Portanto, a crítica que o *Telecomunista* faz, é dizer que, de alguma forma, a comercialização da Internet enfraquece esse exemplo de troca, o modo descentralizado de intercâmbio. O capital precisa controlar o valor, a fim de reapropriar-se do excedente. E, na lógica capitalista, a lógica da rede é o cliente voltado para o servidor, e o servidor é central. O servidor centralizado tem usuários privilegiados e produz classes, classes digitais.

<sup>5</sup> O manifesto pode ser lido em inglês no site <https://ia800204.us.archive.org/2/items/TheTelekommunist-Manifesto2010/DmytriKleiner-TelekommunistManifesto2010.pdf> e em espanhol no site <https://fr.scribd.com/document/248749660/El-Manifiesto-Telecomunista>

B<sup>3</sup>: Isto é algo que você sente muito fortemente aqui no Brasil, porque as pessoas primeiro devem ter acesso a computadores (poderosos ou não) e ter dinheiro suficiente para pagar por conexões mais rápidas. Aqui essa estrutura de classes digitais é fortemente sentida; e o acesso à informação a enfatiza por meio da distribuição desigual dos recursos digitais.

Nathalie Magnan: É um bom ponto sobre a mentalidade de Os e Is apenas; quanto mais poderoso você é como usuário, mais valor você tem. Estar na primeira página do Google não é uma questão de ter dinheiro, é uma questão de ser citado, de ser famoso. É uma questão de muitas coisas, por isso cria esta ideia de classe que também é, muitas vezes, mediada inteiramente por uma estrutura privada. Não sou eu diretamente para você. Por exemplo, o *software* que estou usando neste momento vem da Hungria. Na verdade, eles estão usando um modelo de publicidade: seu negócio é vender um público para a publicidade. Não são pessoas, é o contrário.

B<sup>3</sup>: Na verdade, tenho a sensação de que eles estão aplicando o modelo de televisão na internet, fazendo eco ao que disse o diretor do Canal 1 da televisão francesa, que eles estavam vendendo espaço-tempo para o público, procurando espaço-tempo apenas para anúncios.

Nathalie Magnan: Essa é uma boa analogia, porque a televisão é o espaço perfeito. Você tem uma emissora e controla quem fala, e há muitas pessoas que não conseguem transmitir nada.

B<sup>3</sup>: É por isso que é um pouco assustador ver a indústria mover o mundo do computador para o mundo da televisão.

Nathalie Magnan: É por isso que precisamos aprender como funciona para pensar diferente e ter o controle da nossa própria máquina, da nossa própria rede. Eu acho que o valor não é perfeito; de fato, o valor é inútil. Se você está em uma rede distribuída, há igualdade entre os usuários. Há compartilhamento entre os usuários, não há intermediários e, de fato, o valor para nós não é o lucro, o valor é o uso, e isso é realmente o que queremos.

Palestra “Software livre, conteúdo livre e não se trata de cerveja grátis” proferida no dia 24 de agosto de 2011. Transcrição feita por yann beauvais com a autorização do espólio de Nathalie Magnan.



Re:combo

Re:combo is a collective born in Brazil, Recife, but now of global caliber, formed by musicians, software engineers, DJs, educators, journalists and visual artists, whose objective is (using concepts such as translocality, dialogism and the openness of all sources) to enable the creation of music, art, and film in a collaborative, open and free way.

The need for a License of use for audiovisual production was a pressing issue right from the project's "birth". We understood as fundamental the creation of a license that, just like GNU Licenses ([www.gnu.org](http://www.gnu.org)) protect free software, would protect our audiovisual production as well, so as it is "always" free and able to bring other works along that path.

After a series of studies we ended up with this first version of the document, developed by the collective with the participation of lawyer Caio Mariano.

The document's objective is to create a basis for open source work that is coherent with our ideas of "Intellectual Generosity", in detriment of intellectual property.

To download the license in full, access:

[http://www.recombo.art.br/lucr/LicencaDeUsoRecombo\\_v1.0.pdf](http://www.recombo.art.br/lucr/LicencaDeUsoRecombo_v1.0.pdf)

Launch of LUCR v1.0

FILE Festival Internacional de Linguagem Eletrônica

São Paulo/SP

August 21st, 7pm

## **PREAMBLE**

There was a time when music was played only for pleasure, and its creation, until then, was collective, whether in the european villages of the sixteenth century or in ceremonial ocas of pre-1500 Brazil. However, midway through the eighteenth century, that changed. Art, which was free, became a commodity, and composing, previously linked solely to a gift or entertainment, became a product of speculation and industrial exploitation.



Taking a leap ahead in history we reach the second half of the 1980's. A new renaissance seems to show a postmodern path for music: collages made from different compositions split wide open the doors of meaning and show the road to a universe that reverberates the experiments of Stockhausen and John Cage, with a street flavor. That crop of rap is musically one of the most interesting ones from the XX<sup>st</sup> century.

Then the interests of industry came, which, with their contractual and marketing devices, in less than 10 years practically ended the possibilities of open production. With the beginning of the XXI<sup>st</sup> century the market based concept of Intellectual Property (term borrowed from other industries like the Chemical industry) took root in musicians, turning the act of creation into a bureaucratic and tedious clash, surrounded by flash grenades with the sole intent of obscuring the true reason for all of this: the entertainment industry is sick and paranoid!

Re:combo is not against the remuneration of intellectual creators as consideration for their previous effort in the creative process. On the other hand, we believe that the extremely restrictive institutions, which are keepers of an excessive and exclusivist mindset in regards to intellectual work by the author and other deserving parts for a specific artwork (notably in large part yielded in its totality to mega-corporations from the entertainment industry, with indefinite usage rights) are no longer in line with the new ethics and behavior resulting from technological advancements from the digital revolution, let alone the creative possibilities emerged since.

This revolution not only amplified the access to creation, but also raised a series of questions about the authorship of artworks created using the machine, most often in digital formats. The re:combination, in that context, although not unprecedented or new as a form of cultural expression, is one of them. The current legislation and principles ruling intellectual property nowadays virtually forbid free artistic expression through the re:combination of artworks by a third party, without going through bureaucratic procedures, which come with several variables.

All these matters have been evidencing a lack of coherence from certain

institutions that rule over intellectual property regarding the handling of these new forms of use and creation of intellectual artworks. The persistence in this manner of handling such phenomenon through voluntary dodging from the industry in respect to this new ethos and behaviors generated by digital media only hamper even more the traditional formats used by the industry concerning artistic creation.

Re:combo believes indeed that the freedom to create is directly related to a spur to creation itself, be it collaborative or not. Incoherent, for us is to claim that the exclusivity the author has over it's work is itself stimulant to creation. The share of people and groups damaged by the limitations to new possibilities of remaking, recombining and general creation of other artworks from a common point, here denominated "originary work", is infinitely larger than the possibilities of re:combination in a dominion whose ultra protection and intellectual castration in favor of such exclusivity for the author in regards to the use of their work. Freedom, in that sense, is the sole key so that collective and decentralized art continues to grow in the coming years.

And it is in that search for a modern, coherent, cure that doesn't cull the artists, that Re:combo, extraneous to any hypocrisy or vanity, feels the calling to instrumentalize their principles to publish this Free Use License as a way to encourage and ensure that the circulation and use of their works will remain free in a variety of ways.

Through this Complete Use License Re:combo, all audio-visual or phonographic work made by the collective (or whomever adopts the license) becomes, in a perfectly legal sense, within brazilian legislation, permanently open and free, so as to instigate new productions that are also open and secure free circulation of intellectual work in favor of Intellectual Generosity and human progress.

## **1- LICENSE**

**Terms and conditions for the USE, COPY, DISTRIBUTION, EXECUTION, MODIFICATION AND COMMERCIALIZATION**

of audio-visual and phonographic works covered by this License. This License is applicable to any audio-visual or phonographic that includes a warning, notice or mention placed by the copyright holder regarding this, informing that it can be freely used in accordance to the following terms.

## **2 – DEFINITIONS**

For purposes of this license and in accordance to its Terms, “Work” refers to any creation of the human intellect with the purpose of materializing (in any tangible or intangible medium, existing or that may exist in the future, such as phonograms, videos, software, sounds or any other means using images, moving or not, whether interactive or static) a cultural manifestation of the author.

Within this spectrum, artistic, literary or scientific, audiovisual, phonograms, open source or non-open source software, programming, databases, or any derivative work based on original work created by the copyright holder can be considered as work in these terms.

2.1- For purposes of this License, it is understood as “derivative” or modification in general means a new work that contains the pre-existent “original work” or that, through whatever intellectual concoction, incorporates, transforms, complements, reduce, reunites or adapt, in part or in full, its content; either in its original form, with any possible alterations or translated to another language.

2.2- By “collaborative work” it’s understood as an original work resulting from the intellectual efforts of more than one author, reunited in a unique or free to be combined in distinctive final works, elaborated through the individual contribution of other authors, resulting or not in independent works, in accordance to the Terms of this License.

2.3-The source files of a work are the best source to develop changes to it.

Complete source files mean all the sources of all the modules of content that compose the work, phonogram or audiovisual piece, such as:

fragments or audio files, animation frames, original digital video files, static images in high resolution, open source files originated from proprietary software. Such software is the sole responsibility of the user in its acquisition and use and is not covered by this license, unless expressly provided otherwise.

2.3.1- If the distribution of “derivative work” is done through access to a determined origin, then its equivalent offered access must be made of the work’s source files, in a way that interested parties have access not only to the work itself but also to the source files that compose and originate it.

Interested parties are not required to copy the sources together with the work itself. This, however, does not exempt those who distribute or commercialize the work from the obligation to offer its source files in open format to be defined according to the conventionality of their use, distribution and manipulation.

### **3 – USE**

In observance to the Terms and conditions of this license and its previous sections, the content, structure and source-codes of the utilized work, as received, can be freely copied, reproduced, distributed, executed, modified and commercialized by third parties through any media, tangible or intangible, pre-existent or yet to exist support, as long as a warning, sign or mention of the adequate keepers over the original authorship of this work is provided; a copy of this License equipped to any other derived work from the original or from modifications made utilizing such work; as well as a warning regarding the absence of guarantees on behalf of it’s original developers.

3.1- Anyone who utilizes work encompassed by this License must add a file to the work, usually named “readme”, containing the Re:combo Complete Use License.

3.2- Charging fees for the physical act of file transfer or copy is allowed.

## 4 – PERMISSIONS

You can modify the content, the copy, or copies of the original work in any way you want, or even create a derivative work based on the original work distributed, as well as use such modifications according to what is allowed by the License, provided that under the Terms of the previous sections and the following:

4.1- There must be a prominent notice that the original files were altered, as well as the dates of the alterations.

4.2- In case of modification of the original work by third parties, there must be notice that the derivative work distributed or published is, in whole or in part, derived from a certain previous work or some part of it, as well as direct reference to the original title and authorship thereof, which can be licensed freely and completely free of charge to third parties under the Terms of this License.

4.3- If derivative or modified work is performed interactively, it is mandatory, at the beginning of its execution, to present copyright information and the absence of warranties (or that the warranty runs on behalf of third parties who may modify it), and that users may redistribute the work or program under these conditions, indicating to the user how to access this License in its entirety.

These requirements apply to derivative and modified works in general. If some identifiable sections are not derived from the original work, and can be considered by themselves as independent parts of another work endowed in itself with aesthetic originality, then this License and its Terms do not apply to those sections when distributed separately from the contents of the original work, its use being the responsibility of the one using that Section not derived from the original work.

However, when distributing those sections as part of a derivative work that contains in its final structure data or content of the original work, as defined in Section 2, its usage and distribution in any form as a

whole, must, mandatorily, contain the Terms of this License, whose permissions extend to the final work as a whole, and not to each of its parts, regardless of who has developed them.

## **5 – OPEN SOURCE: Use of Open Source works**

Copying, reproduction, modification, distribution and commercialization by third parties of the work (or of a derivative work based on it) are allowed, in any existing means, supports and formats, open or not, or that may exist in the future and in the form of open code (open source), object or executable according to the Terms of the Sections above, provided that the following is met:

5.1- Be accompanied by legible source files and on platforms that allows modification, which must be distributed in the form of the Sections above, in media normally used and directed to handle such works in their eventual formats of use, modification and distribution;

5.2- Be accompanied by the same information received in regard to the offer to distribute the corresponding source code (this alternative is only allowed for non-commercial distributions and only if the program received in the form of an object or executable has such an offer, according to the subsection 2 above).

## **6 – COMMERCIALIZATION BY THIRD PARTIES**

It is allowed and permitted to third parties the selling of the works published under the terms of this License through CD-Rs, CDs, Vinyl Records, Cassette Tapes, VHS, VCD, S-VCD or DVD or any other tangible or intangible support, existing or to be invented in the future.

6.1- It is the responsibility of whoever sells the works included in this License any damages that they cause to consumers, as well as the Warranty for them.

6.2- In addition to strict compliance with the Terms and Conditions of



this License, the sale of the products covered and included in this License does not depend on any contractual or bureaucratic formalities on behalf of those interested in doing so.

## **7 – LIMITATIONS**

Copying, reproduction, modification, sublicensing, distribution or commercialization of the original work or those derived from it is not permitted without observing the conditions expressed in this License.

7.1- Any attempt of use contrary to the Terms and scope of this License is prohibited, so that, in this case, the rights described in this License will immediately cease. Third parties who have received copies or rights under this License will not have their rights terminated as long as they remain within the terms of the License.

7.2- It is strictly forbidden to use the works achieved by this License for any use in works that are prejudiced in terms of gender, race, creed, sexual orientation, social class, ethnicity, language and species; and in pedophile works.

7.3- The copyright holder of the work used by third parties should be consulted regarding the use of the product in works related to politics, associations and football teams or for the purpose of advertising or commercial advantages.

7.4- Each time the original work is distributed (or any derivative work based on it), the recipient automatically receives a License from the original holder of the rights to copy, distribute or modify the work object of these Terms and Conditions. No other restrictions can be imposed, removed or added on recipients that modify the essence or the Terms of this or its main objective regarding the progress of science and knowledge through the free circulation of audiovisual works.

7.5- Formal acceptance of this License is not necessary. There will be no document or contract that guarantees permission to modify or

distribute the original work or its derivative works. The modification or distribution of the original work or any work based on it implies acceptance of this License and all its Terms for copying, distribution or modification of such work, or works derived from it, on behalf of those who modify it.

7.6- Failure to comply with or breach of any provision relating to the Conditions of this License will result in the termination of the effects of the same and, supported by the Brazilian Legislation, in the search for repairs through the legal sanctions applicable by the rights holders in the works included herein.

## **8 – RESOLUTIONS**

In the case of unappealable court decisions or allegations of improper use of patents or copyrights by third parties, or if any restrictions are imposed and come to contradict this License, these are not exempt from its application.

If it is not possible to distribute the work in such a way as to simultaneously fulfill the obligations of this License and others that are necessary for the free circulation of the content of the works and experiments for which they are intended, they cannot be distributed and the distribution of this License will be null and exempt from any legal value for copying, reproduction, execution, modification, sublicensing or distribution of the work or derivative works thereof.

## **9 – ABSENCE OF GUARANTEES**

Since the work is licensed free of charge, has no commercial purpose and is aimed at the contribution of third parties for its improvement, development and progress in Science and Humanity, there is no guarantee for the work; except when third parties who modify it or use its content for the production of derivative works market it and express themselves formally in the sense of taking on such guarantee in relation to the work and the possible damages that it may cause to third parties.

Thus, unless otherwise specified, quality and performance are at the sole risk of users, the costs necessary for any changes, corrections and repairs being at their own expense, when deemed necessary.

In no event, unless required by an unappealable judicial decision or by free will, the author or third parties who have modified the program for non-commercial purposes and for intellectual and scientific progress through constant improvement of such work will be responsible for damages or losses arising from the use or lack of skill in its use, even if a warning of possible errors or damages has been issued in the Terms of this License.

END OF LICENSE

Translation  
Mabuse & Yuri Vaz

# Women's Art: Um Manifesto

VALIE EXPORT

A POSIÇÃO DA ARTE NO MOVIMENTO DE LIBERAÇÃO DA MULHER É A POSIÇÃO DA MULHER NO MOVIMENTO ARTÍSTICO.

Texto extraído da internet.

<https://391.org/manifestos/1972-womens-art-a-manifesto-valie-export/>

A HISTÓRIA DA MULHER É A HISTÓRIA DO HOMEM. porque o homem definiu a imagem da mulher tanto para o homem quanto para a mulher, os homens criam e controlam os meios sociais e de comunicação, como ciência e arte, palavra e imagem, moda e arquitetura, transporte social e divisão do trabalho. os homens têm projetado sua imagem da mulher nessas mídias e de acordo com esse padrão comum, dão forma à mulher. se a realidade é uma construção social e os homens são seus engenheiros, estamos lidando com uma realidade masculina. as mulheres ainda não chegaram a si mesmas porque não tiveram oportunidade de falar, na medida em que não tinham acesso à mídia.

deixar as mulheres falar para que se encontrem é o que peço para conseguir alcançar uma imagem autodefinida de nós mesmas e, assim, uma visão diferente da função social da mulher. nós, mulheres, devemos participar na construção da realidade por meio da construção das mídias.

isso não acontecerá espontaneamente ou sem resistência, por isso devemos lutar! se vamos continuar buscando nossos objetivos, tais como direitos sociais igualitários, autodeterminação, uma nova consciência feminina, devemos tentar expressá-los em todas as esferas da vida. essa luta trará consequências e mudanças de longo alcance em todo o âmbito da vida, não apenas para nós, mas também para homens, crianças, família, igreja... em suma: para o Estado.

as mulheres devem fazer uso de todas as mídias como meio de luta e do progresso social, para que libertem a cultura dos valores masculinos. da mesma maneira ela fará isso nas artes, sabendo que os homens, por milhares de anos, puderam expressar aqui suas ideias de erotismo,

sexo, beleza, inclusive sua mitologia do vigor, energia e austeridade em esculturas, pinturas, romances, filmes, peças teatrais, desenhos, etc. e, a partir daí, influenciar nossa consciência. o tempo vai chegar.

### E ESSE É O TEMPO CERTO

para que as mulheres usem a arte como meio de expressão e que também influenciem a consciência de todos nós, deixem nossas ideias fluir para a construção da realidade, para criarmos uma realidade humana. até então, a arte tem sido em grande parte criada apenas por homens. eles tratavam dos temas da vida, com os problemas da vida emocional, adicionando apenas suas próprias considerações, respostas e soluções. agora devemos fazer as nossas próprias afirmações. devemos destruir todas essas noções de amor, fé, família, maternidade, companheirismo, que não foram criadas por nós, e assim substituí-las por outras de acordo com nossa sensibilidade, com nossos desejos.

mudar as artes que os homens forçaram a nós significa destruir os aspectos femininos criados pelos homens. os novos valores que adicionamos às artes trará novos valores para a mulher ao longo do processo civilizador. as artes podem ser de importância para a liberação das mulheres na medida em que derivamos significado – nosso significado – dela: essa centelha pode inflamar o processo de nossa autodeterminação. a questão, o que as mulheres podem oferecer às artes e vice-versa, pode ser respondida da seguinte maneira: a transferência da situação específica da mulher para o contexto artístico, estabelece signos e sinais que, por um lado, proveem novas mensagens e expressões artísticas e, por outro, retrospectivamente muda a situação da mulher.

as artes podem ser entendidas como um meio de nossa autodefinição, agregando novos valores às artes. esses valores transmitidos através do processo do signo-cultural, alterarão a realidade diante de uma acomodação das necessidades femininas.

### O FUTURO DAS MULHERES SERÁ A HISTÓRIA DA MULHER.

VALIE EXPORT, Março 1972.

# Time and Spectator in the Experience of Expanded Cinema

Malcolm Le Grice

## Introduction

The issues of narrative and anti-narrative have been a consistent theme in the history of experimental or avant-garde cinema. Clearly not all experimental cinema is opposed to narrative, but the search for new and alternative forms of temporal structure has been fundamental and, for me, crucial. Like Peter Gidal, my initial stance as a film artist was strongly anti-narrative. When I made *Castle 1* (1966), –the lightbulb film– I was consciously attacking the predominant mode of narrative cinema. I saw narrative as oppressive.

Resistance to narrative involved strategies like looping and repetition. “Expanded” cinema opened up other strategies working against the traditional forms of narrative by engaging the audience in choices between simultaneous multi-projection and other aspects stressing physicality and presence. But the desire for narrative “identification”, causal coherence and closure is so deeply embedded in our culture that artists and theorists like Jackie Hatfield have sought to argue to its condition as unavoidable. She says, “when we see a performance as part as a screening, or when we experience expanded cinema, in which the bodies of the performer or audience are physically present as living embodiments of their narrative histories, we come from a narrative place”.<sup>1</sup>

If we are to see the issue here as more than a terminological dispute about the definition of narrative we must ask if there are ways of understanding our experience that are not confined to the processes and forms of narrative. Can we define time-structures for cinema and particularly expanded cinema that go beyond narrative?

During some forty years of making film, video and digital work I have reviewed the processes of narrative construction and

<sup>1</sup> Jackie Hatfield, *Expanded Cinema and its Relationship to the Avant-Garde*, MFJ 39/40 Winter, 2003, p. 56.



spectator identification in both conventional and experimental film. Though opposing narrative, I came to realise through films like *Talla* (1967) and *Berlin Horse* (1970) that everything that I did had dramaturgy. The works had a symbolic development in time and it matter for the spectator's experience that the work "unfolded" in the chose sequence. But unlike Hatfield, I do not see structures of dramaturgy as synonymous with narrative, and to untangle this I want to clarify my understanding of some basic concepts.

### **Narrative**

Narrative represents real or imaginary events en time. As with landscape painting, a narrative film seems to offer an experience that *stands in for –pretends to be – creates an illusion of–* something taking place in front of us. In order for it to work, we must enter into the illusion, suppress our awareness of presence and treat the illusion as a present reality.

### **Narration**

Narration is the act of presenting the narrative. The structure of narration and its relationship to what is represented maybe complex. There is no necessity for the order of telling to correspond to the order of telling to correspond to the order of the represented events-- the end of the story maybe told before the beginning. Nonetheless, in the end the narrative must add up to a representation that seems coherent, an *overt* fiction, or if offered as a representation of "fact" – a *covert* fiction.

### **Identification**

In order to enter the narrative, spectators, readers or listeners must invest psychological energy in the representation. They must engage with the story – they must care what happens to the represented characters. These characters may be people like themselves but they can equally well be Mickey Mouse, gooey monsters or other animated VW's. We 'identify' with the represented char as if what fictively happens to them is also happening to us. The psychological mechanisms of this identification and their relationship to sympathetic or antagonistic responses to other people in 'real life' are little understood. Even less understood is the hidden identification between spectator and narrator. The narrator provides the sequence, viewpoint and ideology that structures both the



story and system of shifting identification with the characters. The spectator identifies with the author's point of view through a desire for (cathartic?) engagement and, ultimately, for moral reinforcement within an ideological structure. Even in a film like *The Thomas Crown Affair* (1968), where the resolution of the story seems to oppose the traditional success of law enforcement, another comfortable ideological identification survives. The narrator represents the authority by which the story is formed and by which we are permitted access to it – our experiences are “authorised”<sup>2</sup>.

### **Narration in Cinema**

<sup>2</sup> For my fuller discussion of this, see: *Problematizing the Spectator. Placement in Film, Undercut n°1*, March 1981, pp. 13-18 repr. in Malcolm Le Grice: *Experimental Cinema in The Digital Age*, London: British Film Institute, 2001, pp. 172-83.

The conventional rules for constructing action montage are well understood and work as long as we accept their fictional objectives. However, a critical or oppositional stance opens up a range of issues concerning the narrative illusion and condition of the spectator. In action montage the join between one shot and the next is invisible but awareness of their separation, their differences of time and viewpoint, destroys the illusion of their continuity and undermines the narrative. Together with some other experimental filmmakers, notably Kurt Kren and Peter

Gidal, I sought to disrupt the narrative illusion through stressing the independence of each shot. By making the start and end of each component shot event – revealing it as *time-frame* – the narrative continuity was broken, allowing other forms of connections to be made between images. Disruption of narrative continuity makes new and latent meanings available to the spectator. The coherence of a work becomes *problematic*, belonging to the spectator rather than determined by a hidden ideology held in the narrative.<sup>3</sup>

### **Time Levels in Cinema**

Once the shot is dislodged from the position in the narrative flow, other fundamental issues arise that are concerned with the status of the cinematic image as reality, truth and document. Whilst these issues apply to single screen film, multi-projection and performance, engaging the time and space of projection in my expanded cinema works particularly led me to distinguish different forms of temporality and I identified three “levels” of time

<sup>3</sup> For my fuller discussion of this, see: *Towards Temporal Economy; Screen*, vol. 20, n° 3/4, Jan. 1980, pp. 58-79, repr. in Malcolm Le Grice: *Experimental Cinema in The Digital Age*, London: British Film Institute, 2001, pp. 184-209.

experience. Here I will call these Narrative Time, Production Time and Screening or Spectator Time.<sup>4</sup>

#### <sup>4</sup> **Narrative Time**

See *Real time/space, Art and Artists*  
Dec 1972, and *Le Grice*, 2001.

In Narrative Time, “seeming to be there with the depiction is an illusion – an apparent unfolding of events ‘as if we were present’.”

There are two main aspects to this illusion. One is the pictorial and spatial illusion of the photograph (and sound recordings), and the other is the constructed coherence of the represented events – their apparent consequence on each other. I have found it useful to draw a parallel between the way perspective fixes the spectator into a single viewpoint on the visual scene and the way the narrative fixes the spectator into a single linear chain of events. In both cases the spectators are unconsciously controlled and their acts of choice are constrained within the authority and habit of the conventions. For narrative this is an imposed coherence of cause and effect. However powerful in our culture, neither perspective nor narrative is inevitable.

#### **Production Time**

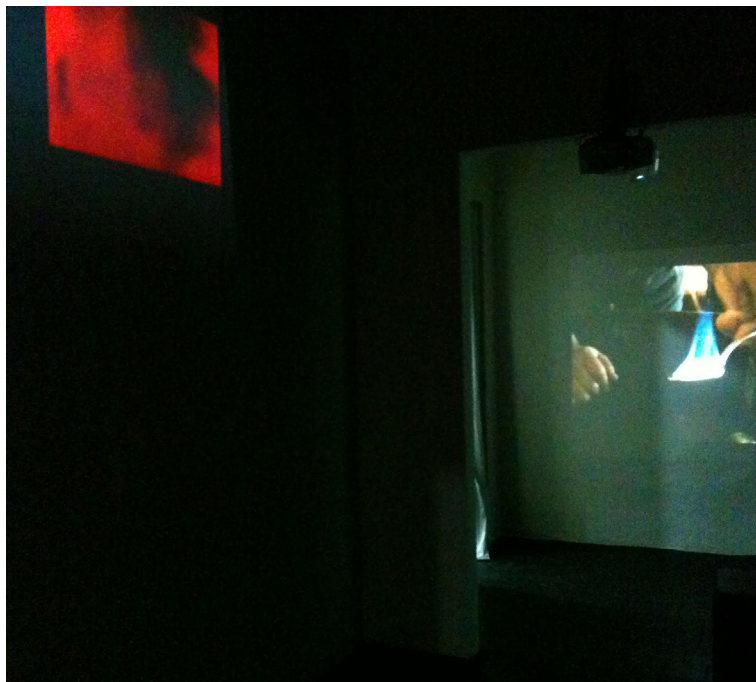
All the action of a narrative film is in an implicit past with the illusion of presence. Even if a film’s represented time is in the future, the present unfolding of narrative is a telling of how something happened – a “once upon a time”. However, more fundamentally, the building blocks of the cinematic narrative were produced before the experience of the screening – the pro- or the pre-filmic event. All the component shots (scenes) were recorded in some actual time and place other than the apparent (narrative) presence experienced by the spectator. Apparent continuity in the action montage suppresses the discontinuities of the production time. Nonetheless, this production time is recorded in the shot and had its direct (evidential) relationship to an event that actually took place.

#### **Screening Time/Spectator Time**

In narrative cinema everything possible is done to reduce awareness of the actuality of the screening time and space – this is integral to the whole institution of cinema. The seats are soft, the sound surrounds,

the screen fills the visual field, all reducing awareness of our actual physical presence to the minimum. More particularly, in relationship to time, the forms of narrative continuity supported by character identification are designed to remove experience of the passage of actual time in favour of its represented illusion.

Traditional narrative cinema relies on giving complete priority to represented time. In both my practice and theory, together with a number of other film artists, I sought to reverse this order of priority by making *spectator time* primary and giving it clear priority. We this though a range of strategies that increased rather than decreased the









spectator's awareness of their own physical presence in the space of projection and the temporal encounter – the duration – of the works. It emphasised the physicality of the screen surface, the space between screen and projectors and between these and the spectator. It also emphasised the materiality of the film's surface and the image as a material, photochemical trace. It used multi-projection to initiate a form of visual choice and comparison counteracting the singularity of narrative stream. Through the editing and montage structure, using repetition and partial repetition, it forced an awareness of difference between the passage of actual time and any represented time requiring a 'conscious' structuring through memory. Placed at the centre of this process, it is *the spectators* who produced the coherence (or incoherence) of the work. I am aware that the coherence they apply may (though does not inevitably) take the form of a 'personal' narrative, but at least they do this in some (dialectical) interchange with the construction made by the filmmaker. I see these strategies as fundamental to much of expanded cinema -particularly as this was in Europe – and to 'structuralism materialism' as defined by Peter Gidal.

Reversing the priority of temporal experience in cinema by making spectator time primary, new issues are again unlocked in practice. Here I identify two broad regions, one related to "Production Time" – the pre or pro-filmic – and the other to a replacement of narrative time by other principles of time structure.

### **Problematics of the Pro-filmic**

Though this includes the editing and montage process, my main focus here is on the trace of the pro-filmic in the recorded image and the veracity of its representation in the screened presence. What is evidenced in the record, what is suppressed, what is seen, not seen, almost seen, and what is manipulated in editing or image processing all become intentionally problematic within the content of the work. In practice, the act of filming here is no longer seen as already subservient to a script or story and the status of the recorded image (as reliable record) becomes an issue of meaning related to the present time of the spectator. William Raban's *2'45"* (1973) is an excellent example of the way the act of filming and the experience of carrying one time

to another becomes the problematic content of the work. The issues of “indexicality”, photochemical or electronic trace, conditions of mediums as well as “language” conventions of discourse, all become an active (problematic) element in the construction of the work and experience of the spectator.

### **Non-narrative Time**

If spectator time is primary what alternatives are there to narrative constructions? My earliest resistance to narrative came from my sense of its oppressiveness. I came to dislike, resent and then resist the way in which I was seduced into a subjectivity that undermined the value of my own life experience. At the same time, other contemporary art forms, particularly jazz and some modern theatre, offered me an experience that was not oppressive and that structured time in a way that was not resolved by narrative. As a developing film-artist in the late 1960s, I also became aware of the then little known history of early avant-garde film – Léger, Man Ray etc.,– and other contemporary experimental film from Europe and the USA. From my own experiments with cinematic form and from works by other artists, I can now identify some types of time-structure that are non-narrative or go beyond narrative convention. I have loosely grouped these into four basic approaches, but many actual example shares features.

The groups are:

- Non-representation abstraction
- Structural or structural materialist
- Post-narrative symbolic
- Expanded cinema

### **Non-representational Abstraction**

The main time-structure reference point in this approach draws on musical form and many of its issues and concepts are common with music. In principle this direction is based on the contention that is possible to use elements like colour, luminosity, line or shape to modulate these through simultaneous interaction (equivalent to harmony), graded sequence (equivalent to melody), periodicity (equivalent to musical rhythm), repetition and partial repetition (equivalent to composition).

In this kind of work the sequential structure relates to a form of musical dramaturgy based on, for instance, changes of *tempo*, *crescendo* or *ritando*. Early examples from Ruttmann or Oskar Fischinger draw on classical music structure, where a work like *The Flicker* (1966), Tony Conrad explores a parallel to more modern musical concepts.

### **Structural or structural materialist**

There are a number of interpretations of structuralism in film (structural materialist is more strictly defined by Peter Gidal in various publications) but I will define two major characteristics. The first, resisting narrative and reducing symbolic interpretation, explored a range of “strategies” for structuring cinema sequence. These included mathematical systems and various forms of repetition, looping and partial looping, and often made direct reference to the material construction of the cinematic apparatus: the camera, the projector, photochemistry. The second increasingly shifted attention away from the sequential construction of the work to the sequential perception and conception of the spectator. In this respect the act of structuring by the spectator became central to form and content. This included specific issues of sequential perception - the effect on eye and ear - as in the colour flicker films of Paul Sharits and more complex forms of relationship between perception and temporal conception found in, for example, the films of Peter Gidal.

### **Post-narrative Symbolic**

A detailed discussion of the symbolic and its implication for cinema is beyond my scope here but symbolic forms of representation are not synonymous with narrative. Prior to psychoanalysis it was broadly assumed that a symbol had a define area of connotation. However after psychoanalysis a symbol was understood to have a wide range of latency both in its emergence (expression) and interpretation. In both aspects, this latency was fundamental to Surrealism. In Surrealist cinema, symbolic units (shots or cluster of shots), became separated from narrative representation in favour of an atemporal form of connection. This is initially evident in the Buñuel/Dalí films *L'Age d'or* (1930) and *Un Chien Andalou* (1929). Here the sequence of shots does not represent a developing story, though aspects of narrative continuity do exist in the details?



*Meshes of the Afternoon* (1943), by Maya Deren, is not a Surrealist work but takes the non-narrative form of Surrealism further, introducing a comparative “spiral repetition” into the sequential construction. That Deren understood this form and its distinction from narrative is evident in the famous 1958 Cinema 16 Symposium *Poetry and Film*, where she develops a concept of “vertical” rather than “horizontal time-structures”<sup>5</sup>.

In order to understand the implication of this form I have proposed the concept of a non-linear matrix of cinema units (shots), where the sequential structure merely defines one of a number of possible passages through the matrix<sup>6</sup>. This matrix concept can apply equally to a thematic rather than symbolic construction, as for example in *Man With a Movie Camera* (1929), by Dziga Vertov, or Walter Ruttmann’s *Berlin Symphony of a City* (1927). In each case, the sequence suggests a series of parallel passages through simultaneous continuities. In the context of the debate about narrative and expanded cinema it is essential to draw distinctions between the temporal structures that opened up through the concept of a matrix (or dat base) and those produced by the implicit linear causality of narrative form. (I note that recent debate by Lev Manovich and others, using a data-base concept, also recognises a distinction between the component units and their insertion into the narrative flow.)

At the core of this distinctions is again the condition and role of the spectator. Even if the various passages ‘drawn’ through the matrix are not directly interactive (as in a computer-based interactive system), when the matrix of possibilities is ‘represented’ by multi-screen presentation, the spectator must make connections through choices within the visual and physical space. Again, whilst the elements of the matrix (images, sounds, sequences) may have associative and symbolic qualities, their connection need not conform to any resolution by consequential narrative. Connections made remain speculative, provisional and latent -the spatial and temporal form of (for example) my three-screen work *Even a Cyclops Pay the Ferryman* (1998), embodies and induces this

5

See *Film Culture* n°29, Summer 1963.

6

See The Chronos Project, *Media Scape* (Zagreb), n°3, June 1995, *Vertigo* n°5, 1996, and Le Grice, 2001.







latency of experience and interpretation. Although the spectator may form some personal narrative from the encounter, “narrative” becomes a subset within temporal structures rather than the exclusive (quasi-natural) method for structuring experience within or without representation. The resistance to narrative interpretation is a resistance to enculturation. Both structural materialist film and expanded cinema dislodge dramaturgy, symbolic connection and all become problematic in the presence and encounter of the spectator – “spectator time”.

### **Concepts of Spectator Time**

From my practical work I have outlined a number of issues and concepts that derive from the general notion of “spectator time”. These begin with and understanding of how works for cinema (film, video or digital) at a basic level, how time is experienced as pattern and then conceptualised.

### **Perception Time**

Basic cinematic perception seems to depend on thresholds of discrimination – the rates at which cinematic units can be perceived as separate – outside their experience as flow. I understand this to belong to autonomic responses of the sensory mechanism of eye and ear. The eyes seem unable to separate individual stimuli faster than about 16 frames or images per second (fps). At this point the present stimulus “blends” with the previous stimulus, which may be perceived as movement – the fundamental basis of apparent motion at the core of cinema. However this “blending” between moments of rapid change may also apply to features of the image other than motion, like, for example, colour, three-dimensionality or effects of superimposition. This autonomic process of ‘blending’ is out of our control – it is a function of neurons and the rate at which they receive and recover from a stimulus. A similar process applies in sound where frequencies below about 40 cycles per second (cps) become beats –above this, to about 20,000cps, they are perceived as pitch. Above 40cps the separate waves or cycles are beyond our separate discrimination and “combine” to be heard as notes.

### **Time Pattern**

At a stage of perception beyond the autonomic, I have attempted to apply the concept of gestalt to time pattern – a *time gestalt*. Here blocks of autonomic perception units combine into recognisable repetitions. If their proximity in time is not too great – these can be experienced as patterns in what we normally understand as rhythms. The nervous systems seems able to superimpose a current perceptual configuration onto a recently previous configuration to be experienced directly as pattern (a gestalt). Our ability to recognise the difference between one rhythm and another is evidence that we have a form of pattern recognition for temporal as well as pictorial phenomena. Through the ear and the eye mechanisms for this are different, the neuronal responses times are probably of a similar kind. (See some film works by Taka Iimura, and my *Spot the Microdot* (1969). A similar concept of gestalt could possibly be applied to our recognition of melody and rhythm and to harmonic relations of sound as well as colour. However if the time between the individual perceptual units becomes too large (beyond the decay of the neuronal stimulus?) the experience of this rhythmic pattern breaks down.

### **Conceptual Time**

When the time distance between rhythmic experience is too great, other processes take over. Both short – and long-term memory clearly allow us to superimpose (or compare) present onto previous experience. Connections and continuities are formed through this comparison / superimposition – a process which is well understood in experiencing musical composition. These may be more or less conscious or, as with the convention of narrative, be fitted into an existing cultural template. In cinema this process not only involves memory but also an act of predilection, a preparation for what might occur next in an interplay of expectation and confirmation – a basic apprehension. In narrative cinema, this is exploited in the processes of suspense, but the process is a more fundamental feature of our mechanism of temporal coordination outside cinema as well as within it. In structural or materialist cinema this process itself is rendered problematic. In Kurt Kren's *TV* (1967), for example, some intentional recollection of previous repetitions leads to

a provisional understanding of the “structure” and prediction of possible development within the work – a visual cinematic discourse – an internal dialogue of the spectator whether “spoken” or not. This process is also evident in the “puzzle-game” structure of Hollis Frampton’s *Zorns Lemma* (1970).

### **Time in Expanded Cinema**

The term expanded cinema covers a broad field. For the present discussion I shall not take on the way time factors might be applied to the expansion of cinematic technology, for example internet fictions (multi-user domains), computer games, or tele-presence. I shall confine my discussion to explorations in expanded cinema *presentation* mainly as they took place in Britain and continental Europe. Here I now see the crucial issues as related to spectator-centred *presence* or *encounter*. The spatial aspects of this are relatively well understood. But extending the cinematic representation through multi-screen forms, the spectator must make choices of attention between one part of a presentation and another. Reconfiguring the cinema space simultaneously breaks the singularity of the experience – but more particularly breaks any assumption that there is a singular (authorised) interpretation based on matching spectator experience to artistic intention. Meaning becomes latent and unfixed. Stressing the spatial configuration at work means the spectator is made aware of occupying the space of the presentation, and is often mobile in the space, as in Lis Rhodes’s *Light Music* (1975). The temporal aspect of expanded cinema has been less fully discussed. Incorporation of bodily performance, as for example *Ping Pong* (1968), by VALIE EXPORT, my own *After Leonardo* (1973), or Gill Eatherley’s *Aperture Sweep* (1973), adds a further layer of uncertainty, stressing the unique aspects of the encounter. In all these cases, this encounter is both spatial and temporal. The spectator (presence) becomes implicated in the unfolding (encounter) and becomes part of the development of the work in a unique time. In my *Horror Film I* (1971), the duration of the work is directly related to the time taken to move from the screen and projectors during the performance. In William Raban *Take Measure* (1973), the distance between the screen and the projector is “measured” by the film strip passing across the audience as it is projecting, while in

*Line Describing a Cone* (1973), by Anthony McCall, time is demonstrated as a quasi-structural dimension. In expanded cinema that stresses the spatial conditions of screening, the presence of the spectator as part of that space and performance becomes evident and spectator presence is also a spectator presence in time. Crucial to the understanding of time in expanded cinema is the notion of “duration”, a term that implies a subjective awareness of time’s passage, a continuity of attention that “belongs” to the spectator - the experience of time’s passage within a condition of actual, not illusory presence.

The processes of temporal awareness for the spectator in expanded cinema are complex. Not only is this an awareness of the passage of time in what is presented *inside* the work or performance; for the spectator it also involves structuring “meaning” between time and space from the layers of their perception, memory, prediction and conception. As the spectator is seen as independent, there is also an interplay between the spectators’ own motivation – their “investment” of time giving attention to the work – and the temporal experience offered by the work. This may involve an interplay of desire but also of conflict between a work’s duration and the desire of the spectator to structure and occupy time. Within this process, whatever the temporal structure of a work, the spectator may use a range of strategies to “understand” and “own” the experience. These may draw on a variety of discourses including music, the visual arts, gaming and symbolic or narrative cinema. But here, other than the power of cultural habit, narrative has no priority over other forms of interpretation. By mixing media, expanded cinema also mixes discourses and consequently opens the range of possible forms of interpretations. In expanded cinema, the temporality of cinema is not constrained by the habits of narrative. By drawing on a history of non-narrative, anti-narrative, symbolic and abstract experiment, narrative becomes no more than one option within a range of temporal conceptions.

# Present Migrations Flows

Ana Lira

Recife experienced one of its most intense cultural moments in the first decade of the 2000s, when the city “seemed” to have managed to tune the interests of several cultural agents, taking into consideration a range of expressions and decentralizing actions, so that its various suburbs were integrated into the map of the city’s cultural participations.

The term “seemed” is emphasized because I find it important not to treat our sensations as absolute nor our collective betterment notions as universal. Anyhow, that was the feeling that hung over the city throughout the first decade of the twenty-first century. We believed that we could find, in the experiences we had lived, a common thread for the sedimentation of the many paths of cultural production in the Metropolitan Region of Recife.

And by sedimentation, we mean the implementation of a public policy. A careful strengthening plan that would pay these cultural agents well, strengthen their spaces in all city regions, respect the many types of cultural and artistic making, and look at the potentialities in the areas that the city has resonated for hundreds of years.

A public management that sees this concern as a serious investment and not as an unnecessary expense — once the support network for cultural production is huge. It compensates from a seamstress to a security guard, from an artist to an electrician, from curatorship to graphic sector, from production to general services assistant. And here, once again, I point out that I am using the term “public management” because there is no private cultural management in Brazil without public support or tax exemption, which makes financing mixed at most, if not totally public.

This longing which was planted in the first decade of the 2000s still resonated with hope at the beginning of the second decade in 2011, when Bcúbico was inaugurated in Recife Antigo as a self-funded enterprise. I speak of hope because there was a break in investment between 2009 and 2010 that kept the city on its toes, yet there was still some room for negotiation and reflection until it lost its course for good from 2012 on. And it was practically up to communities, associations, groups, spaces, and self-funded collectives the role of ensuring the continuity of cultural movements in Recife.

Bcúbico comes to the scene at a time when in addition to the cultural sectors being under review and debate on new means to remain alive in the city, there was a consolidation of the technology sectors and an intense discussion on the territorial management of the Metropolitan Region of Recife. Decentralization exercises have finally made the cities debate who occupies and how they occupy urban spaces territories.

The discussion was set up, amongst other agents, by arts and audiovisual circuits. Bcúbico, a wide chain of the cultural art map in Recife, but with the specificity of thinking about the relationships between art, critics, experimentation and technology, Bcúbico starts hosting meetings, exhibitions and projects that foster a different acting perspective. Essential debates, such as the Re:combo's trajectory review, one of the main multimedia experimentation groups in Brazil [mostly male, though] which lasted between 2001 and 2008, took place in that space.

Curatorship was also concerned about connecting a local production to other artists who developed a contextual critique on the role of technology and media in the elaboration of people's sensory landscapes as well as its influence on the dynamics that affect daily life. Several exhibitions of artists whose productions crossed hybrid digital languages, expanded digital media, cyber art, immersive technologies, electronic music, and the like, were present among the actions developed in the space.





Vexner Art Center curators, Marcelo Silveira's studio. October 2012

Obviously, being in Recife Antigo, especially in a consolidating phase of Porto Digital technological park made a huge difference because these contents roamed the streets more easily than at other times. Furthermore, there were [and there are] artists directly involved in building up debates and exchanges that used the space as one of the focuses for reverberating these contents.

However, despite a growing interest in cultures related to hybrid media, digital arts, game art, urban interventions, and the like, as previously mentioned, the audience attending Bcúbico was still a very specific niche in Recife's Metropolitan Region. What could be a significant center of artistic experience, linked to a space of effervescent critical reflection with the participation of a whole body of young and peripheral artists, who act in these areas, ended up not managing to expand their actions beyond an artistic class consolidated by good graduation and its network.

This is partly because the cultural management of the RMR<sup>1</sup> is not interested in the contributions of the peripheries in the production of knowledge as a whole, except when they become cheap labor for enterprises in all sectors. So, projects, spaces, and initiatives that attempt to group multiple dialogs ended up not being encouraged. This created a gap between dynamics that could feed back on each other and, in the long run, weakened both sides of this network.

What do I mean by that? In Recife, in the first operating phase of Bcúbico, there was a movement around the formation of a youth in paths that navigated between art and technology, as well as several artists, in several district sectors of the city, producing laboratories, articulations and dynamics to regard these sensibilities. There was also this body of artist, educators, researchers, curators, students, and the like, who transited around Bcúbico. The power of all this together was great, but it was never effectively nurtured.

I recall that a while after the first Bcúbico's changing point (which I will

<sup>1</sup> Recife Metropolitan Area, officially the Metropolitan Region of Recife (Brazilian Portuguese: Região Metropolitana do Recife (RMR), or Grande Recife) is a major metropolitan area in Northeast Brazil with a population of 4.02 million as of 2020, centered on the state capital of Recife, Pernambuco. (Wikipedia access: 12.04.2021)

later go into detail) I first interviewed Biarritzzz (Biahits) and she complained about the loneliness of developing her web art works in a city that barely spoke this word away from very specific niches and whose curatorship was unaware of what that meant. Her invisibility and of these other agents as well, is a symptom of the city's absence reading of its potential.

Such reading contributed greatly to the first cooling down of Bcúbico as a physical space to accommodate contemporary art with intertwining in the digital universe. Changes in public policies have not helped strengthen any initiative as the space proposed. First, because it did not finance its actions, second because it was not interested in understanding these discussions as being important for this city's scene. The occupation profile transformation of Rua do Bom Jesus, along with management misunderstandings concerning what investment and expenditure mean, has swept away initiatives with profiles of strengthening sensitive and critical practices. Bcúbico, Oi Kabum! were all shut down, regardless of whether they got public funding or not.

Now, years after these events, I have the feeling that Bcúbico has found its power in this hiatus. Even without a physical space, it managed to arrange its actions in an itinerant way. Bcúbico's energy could exist despite its various locations. It occupied other cultural centers, museums and foundations. It was present wherever it was possible until a flow redesign exercise established a new headquarters in the Santo Antônio district.

The place was what we called the real downtown. The busiest popular trade zone in which at the end of a working day, it would give place to the sound of bars in the surrounding avenues and workers who are looking forward to an after-work happy hour. There was no glamour from the contemporary art circuit but the city kept knocking at the door. A city that brings out other existences.

It was in this new space that I came across one of the most interesting moments of the Bcúbico trajectory. A dark room, a film and astonishment.



Re:Re:combo. Round table. December 2011.



My frowned forehead, a feeling I keep to this day, in the face of a well-crafted critique of the ways the French state behaved towards the population in the outskirts of Paris (an important part which is of negro descent). It was Yann Beauvais' film, one of the creators of space with Edson Barrus, and it was part of a retrospect of his critical output.

At that time, his dialog brought me closer because I got in touch with his willingness to look at the wounds inflicted upon his own country and got to reflect on how they also informed his desires to elaborate other possible connections with the contexts in which he lived in. And, consequently, it made a lot of sense for Bcúbico to have moved to the building in the Santo Antônio district.

Leaving Recife Antigo, which was “the apple of management’s eye”, to the other side of the bridge, which experienced the opposite, seems to me, today, both to deepen the review of the impacts of colonialism within the suburban sectors as to the possibility of strengthening, albeit unconsciously, the meeting of the body of artist who attended Bcúbico, with other types of sensibilities and hybrid languages expressed in that region. They were not connected to the seeming boons of Porto Digital but had the living organism of the technological *camelódromo* (the place where street vendors commercialized their goods) flowing right at the door.

The meetings, training, debates that kept happening helped broaden this public’s contact with other region’s dynamics, although still niche, and later, this brought out ways that only context sedimentation can bring. These artists started developing, in their own works, connections that came from the meetings promoted at Bcúbico or deepened these connections in debates in the space. Among these artists, we can mention Aslan Cabral, Bruna Ferrer, Thelmo Cristovam, and others.

Furthermore, the existence of the space in Santo Antônio established a direct dialogue with the underway actions developed in the Pernambuco Building, which until the pandemic outbreak, served as one of the



Tecnoxamanismos by Fabiane Borges. Lecture and projection. April 2014.





arTTrainee. Group exhibition. November 2013.

great development centers for independent arts in Recife (I say it was one of the centers because we cannot forget the incredible initiatives in other Recife districts, suburban ones especially).

The dialog between the two spaces made the debates about Recife Center reoccupation as a place to strengthen different creative practices based on experiences such as those of the São Pedro Patio, between 2001 and 2008, happen again. However, public management still intends to strengthen mainly an entertainment tourism, in which culture is just an attraction and not a knowledge and sensitivity production field.

Thus, in a city that is able to do much more than it does, enterprises such as Bcúbico, although interesting, still depend on exchanges and international funding to keep going. And being aware of this, its organizers carry on developing, getting to know, and experiencing connections with city artists, despite being unable to perform live experiences.

I am using the term “carry on developing” because I understand that Bcúbico did not end with the pause in the actions of the physical space. It has outlived migrations between the buildings of Bom Jesus and Marquês do Herval streets, periods of actions carried out at many places and it lives to this day as an expanded space. Its materiality is more of a state in manifestation than a conformation to the materialization of a headquarters.

This production we are setting up is for Bcúbico, even not knowing whether any venue will be once again inhabited by live activities or not, since its last event. We know that energy is present and eager to connect with those who make the city produce life pulsations, in spite of a world strategically oriented to promote deaths to reduce the population and, consequently, governmental expenses with our existence.

I also believe, in an imagination-free exercise, that if Bcúbico were to

return today, the audience profile that would attend the space would be quite different and much closer to the exchanges — previously mentioned — with suburban artists. I state this not just for the dialog Edson and Yann have opened with artists of many other ethnic, contextual and economic settings, such as Ariana Nuala, Igor Peres, Abiniel Nascimento, Lia Letícia, among others, but also for the overflow that has come to be, despite the absence of public policies. Potency finds its way when it is carried out, and Recife, nonetheless, keeps vibrating...

Ana Lira for Bcúbico - 2020/2021

Translation  
Cida Sá Leitão

## de b3

yann beauvais

Que signifie monter un espace résolument tourné vers l'image en mouvement à Recife début 2011 ? À Recife, existait un pôle d'activités liées aux pratiques digitales qu'il s'agisse du jeu ou de la postproduction cinématographique qui répond à une intense production cinématographique de type classique ou proche des arts plastiques en travaillant diverses formes d'images en mouvement sans mentionner la créativité de la culture musicale locale. Ces facteurs nous avaient incité à élire la capitale du Nordeste comme un territoire dans lequel nous pourrions à travers B3 apporter un différentiel tout en nous nourrissant des spécificités locales.

Nous apportons une culture, des références et des pratiques distinctes qui pouvaient rencontrer des publics qui n'avaient jusqu'alors pas la possibilité de se confronter à un certain type d'art en mouvement. Non pas que des artistes, cinéastes n'aient abordé des questions similaires quant à l'expansion de l'image en mouvement, que ce soit dans ses hybridations technologiques ou quant à la spatialisation des images, mais s'ils l'avaient fait, c'était sans avoir eu accès à des travaux marquants de cette histoire du cinéma élargi qui a ouvert de nombreux ponts avec les nouveaux médias. L'irruption des nouvelles technologies et principalement l'intégration de l'usage d'internet ayant modifié nos rapport à l'accessibilité et à la circulation des outils autant que des œuvres, il nous apparut judicieux de nous positionner aux croisements de différentes pratique afin de faire de B<sup>3</sup> un espace à la fois de monstration, de recherches, de consultations, de questionnements et de rencontres de langages autant que de personnes. Mettre en place un lieu d'échange dans l'espace afin que les questions de monstration puissent par exemple se prolonger en de nouvelles propositions pour de nouveaux artistes, ou bien encore provoquer des rencontres de cultures (cinématographique, numérique, musicale, artistique), déclencher ou

ou induire des propositions (rencontres, dialogues, projets, enseignements...).

Tout ce qui est advenu n'avait pas été programmé, c'est le résultat d'une interaction complexe entre le projet initial et ses conditions de réalisation dans l'espace culturel et économique du Pernambuco au début des années 2010. B<sup>3</sup> est à la fois un projet de deux artistes et une ville, un État du Brésil dans lequel un tel événement a pu se produire. En effet, si nous avions été à Rio de Janeiro ou São Paulo, nous aurions fait face à une infrastructure culturelle bien adossée au marché de l'art dans laquelle il est souvent difficile de s'inscrire sans un réseau qui puisse faciliter une immersion dans l'espace culturel balisé. De plus la proposition que nous faisons aurait souffert d'une disqualification économique dans la mesure où il s'agissait d'une proposition artistiques de deux artistes ayant travaillé jusqu'alors selon une multiplicité d'attribution faisant de leurs activités curatoriales des propositions inséparables de leurs pratiques artistiques.

Selon Lev Manovich: « l'informatisation de la culture ne conduit pas seulement à l'apparition de nouvelles cultures comme les jeux vidéo et les mondes virtuels, elle modifie également des formes existantes comme le cinéma et la photographie »<sup>1</sup>. Nous devons au cinéma et à la photographie de transformer aussi les manières dont la culture se pense et se réaliser à travers et avec ces outils en constante mutation, pour ne pas parler de flux constant.

Sans programme définitif mais avec quelques idées de possibles, le projet B<sup>3</sup> s'organisait en fonction des interactions et des résonances que provoquèrent les premières propositions articulant les es relations entre musique et image en mouvement. La mise à disposition d'œuvres numériques de la collection multimédia de l'Espace Gantner<sup>2</sup> permet aussi de faire écho aux travaux et recherches produites à Recife dans le champ musical en regard des notions de copyright, d'appropriations et de recyclage, et dont je n'avais pas eu connaissance jusqu'alors. Une convergence de questionnements et de réponses sur l'usage équitable (*fair use*) dans l'utilisation de sources audio-visuelles

1  
Lev Manovich, *Le langage des nouveaux médias*, Les presses du réel, page 66, Dijon, 2010, in MIT press p.9

2  
L'Espace Gantner est un espace culturel proche de Belfort dévoué à la culture numérique. Espace d'exposition de travaux de nouveaux médias, performance, et qui a une médiathèque et bibliothèque ouverte au public. L'Espace Gantner possède une collection d'art des nouveaux médias.





se révélait pour nous lorsque nous découvriions le travail initié à travers Re:combo. Ce travail faisait à la fois écho aux luttes des cinéastes et vidéastes au sujet du *found footage* mais surtout au militantisme des informaticiens quant à la licence libre comme alternative aux formatages des industries culturelles qui dé-classifient d'une certaine manière des œuvres en les dénonçant comme illégales sous le prétexte qu'elles citent, réutilisent, indexent et manipulent des objets audiovisuels dont elles ne détiennent pas les droits juridiques à défaut des droits d'auteurs. La spécificité du champ musical privilégié par Re:combo nous renvoyait au combat initié par Negativland<sup>3</sup> en regard de la promotion du *fair use* dans le domaine musical (*If creativity is a field then copyright is the fence*, John Oswald. *If copyright is a fence, then fair use is the gate*, Negativland). Ces questions se sont retrouvées pleinement actualisées à travers différentes rencontres s'étant déroulées la première année d'existence de B<sup>3</sup>, mettant ainsi en perspective des attitudes, des comportements et des expériences qui ont eu lieu à Recife aussi bien qu'ailleurs dans le monde. B<sup>3</sup> devenait une plateforme d'échange donnant accès à des histoires, à des œuvres. Il ne s'agissait pas seulement de mettre à disposition des objets mais de permettre de découvrir et tisser des liens entre des noyaux d'expériences atomisées selon des perspectives et réalités économiques locales et qui n'entraient pas nécessairement en résonance avec d'autres entités externes. La plateforme devenant l'instrument à partir duquel des échanges et des diffusions de savoirs s'actualisent selon des modalités particulières se définissant selon les projets et les circonstances.

Lorsqu'il s'agit de découvrir un travail plastique spécifique comme par exemple les performances et les vidéos de recherches de VALIE EXPORT, il est important de pouvoir contextualiser les œuvres par-delà l'interactivité induite par certaines pièces ; cela révèle du même coup la nécessité de la présentation d'un travail qui interroge la représentation des femmes selon une appropriation des outils technologiques et ce depuis la fin des années 1960, en ce qui concerne l'artiste autrichienne. Le choc occasionné par la révélation de ce travail a déclenché de nombreuses discussions et son écho a dépassé les murs des salles de B<sup>3</sup>. Le déplacement géographique ne fait que souligner

3  
Negativland, *Fair Use The Story of The Letter U and The Numeral 2*, Sealand, San Francisco, 1995.



la nécessité d'une prise en charge par les publics des questions soulevées par l'artiste et fait écho aux luttes féministes au Brésil. Il est essentiel de pouvoir découvrir des précédents (filiations), induire une sororité par-delà les époques et en fonction de la pertinence des pratiques afin d'activer les propositions indépendamment de l'époque de leurs émergences. De tels principes proche de la modularité<sup>4</sup> présidaient au travail de B<sup>3</sup>. Lorsque VALIE EXPORT explore les médias et principalement l'élargissement des médias, elle le fait selon deux axes se conjuguant afin de proposer de nouvelles interfaces. La remise en cause du regard masculin (*male gaze*) par la production d'événements mettant en scène le corps de la femme n'est plus subie mais prise en charge à travers des actions (performance *Touch Cinema*) et des réalisations qui remettent en cause le suprématisme des hommes dans la maîtrise technologique. C'est ce qu'illustre parfaitement Nathalie Magnan lorsqu'elle évoque les pionnières du cyberféminisme qui prennent en charge simultanément des luttes féministes et des défrichements de nouvelles technologies, façonnant des hybrides qui occupent une position centrale dans la culture digitale.

Ces objets hybrides se retrouvent dans l'articulation corps machine, ou dans les assortiments de médias distincts au sein d'un même travail. On les voit à l'œuvre chez Anthony McCall, VALIE EXPORT, Erwin Wurm ou bien encore chez Malcolm Le Grice, Chen Chieh-jen, eRikm ou Matthias Müller et Christoph Girardet. Nombreuses sont les propositions qui instaurent d'autres instances de participation, en déjouant la seule contemplation au profit d'une interactivité, ce que dès la fin des années 1970 VALIE EXPORT déployait avec *Ping Pong*, par exemple, ou bien encore Anthony McCall avec *Line Describing a Cone* dans toutes ses versions. Ces interactions modifient la manière dont on appréhende l'œuvre et peuvent la transformer en un terrain de jeu, en un terrain d'expérience, en un espace de recherche qui infuse et contamine progressivement la manière dont on pense le travail en art. Ces changements ont des incidences sur les lieux d'accueil et de monstration en ce que, si l'expérience ne relève plus de la seule dimension esthétique mais s'agrège à d'autres formes de partage, alors ces lieux doivent se

4

On comprend la modularité comme ce qui permet de réduire la complexité d'un système en le divisant en différents éléments partitionnés du sous-système. Pour Lev Manovich le principe des nouveaux médias se fonde sur des modules de partie auto-suffisantes du projet global. En art la modularité se réfère à la reconfiguration des éléments qui composent un travail, ajouts ou retraits.



penser et s'activer différemment. Si la participation, l'interaction est nécessaire pour valider le travail proposé, alors les questions relatives à la responsabilité se déplacent en regard des utilisateurs, mais aussi en regard des programmeurs dans le cas des travaux numériques. Ces questions, comme le relevait déjà Malcom Le Grice à propos des œuvres interactives et combinatoires, semblent proposer une continuité avec l'un des motifs majeurs du cinéma élargi tel qu'il a été compris dans le contexte européen, à savoir la tentative d'offrir au spectateur un cadre permettant de participer plus directement à la construction symbolique de l'œuvre<sup>5</sup>.

L'expérience de B<sup>3</sup> s'amarre autour de ces questions en les revisitant selon une dynamique particulière qui tient à la particularité du public touché, concerné par la proposition de B<sup>3</sup>. Artistes, chercheurs mais aussi de nombreux étudiants n'ayant pas l'occasion de se confronter réellement à des travaux de cette nature car, venant pour la plupart de l'étranger, ils étaient montrés pour la première fois dans le Nordeste ou au Brésil. Cette immersion dans un territoire méconnu l'était aussi pour nous car nous pensions bien que par-delà les usages et les pratiques cinématographiques et vidéographiques déployées à Recife il avait la place pour montrer d'autres manières de penser les images en mouvement, celles-ci se situant à la rencontre de pratiques trop souvent séparées. Il semblait possible de proposer des alternatives, d'autres chemins et d'autres modalités d'apprentissage qui n'étaient pas forcément dispensés à l'université ou dans d'autres espaces culturels locaux. Mettre à disposition, partager et établir des liens faisaient partie intégrante du projet de B<sup>3</sup> dans la mesure où nous savions que nous pouvions non seulement transmettre et rendre accessibles des œuvres, mais aussi ouvrir vers des espaces créatifs distincts, qu'il s'agisse de réflexions critiques ou d'instruments d'analyses. Mettre en rapport, faire résonner des attitudes, des pensées, des travaux, échanger à partir de ou avec ces outils, ces objets, ces œuvres nous semblaient le meilleur moyen de partager et favoriser des savoirs à partir desquels d'autres se construiraient, de nouvelles propositions s'élaboreraient et ce quelques soient les niveaux ou qualifications des participants. La maîtrise de savoirs autant que la maîtrise technologique ne sont pas toujours nécessaires pour œuvrer dans des nouveaux champs, bien que

5

Malcolm Le Grice, *Cartographier dans le multi-espace: du cinéma élargi à la virtualité*, 1996 in *Le Temps des images*, Les presses du Réel, Dijon, 2015, p. 182. *Mapping in Multi-Space Expanded Cinema to Virtuality*, in *Experimental Cinema in The Digital Eye*, Londres, BFI Publishing, 2001, p. 285.



la compréhension et la maîtrise des outils permettent de prendre le contrôle et de ne pas rester au stade du simple usager. On se souvient de ce qu'écrivait Siegfried Zielinski : « *Computers were, and still are, designed for their users like a camera obscura ; one works with them, enjoys the effects they produce, and has no access to their mode of functioning* » <sup>6</sup> et qui reste toujours pertinent aujourd'hui. Bien que la démocratisation de ces mêmes outils ait augmenté, les fractures informatiques sont importantes et inscrivent, reconduisent à travers l'accessibilité ou la non-accessibilité des rapports de classes, qui viennent se superposer à la manière d'un calque sur des questions raciales.

6

Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media*, Boston, Mit Press, 2006, p. 259.

C'est dans ce contexte que la dimension pédagogique du projet B<sup>3</sup> s'est affirmée comme essentielle. On ne se substituait pas à un enseignement, mais on proposait d'autres manières d'accéder à des savoirs indisponibles, ou peu mis en avant jusqu'alors. Des pratiques au plus proche de ce qui se faisait dans les milieux de l'image en mouvement et de la performance entraient en résonance avec des milieux qui jusqu'alors n'avaient pas pu y accéder. Ainsi ce n'était pas forcément les publics favorisés qui bénéficiaient le plus de ce que nous proposons, mais nombre de membres des minorités de genre ou de race. C'est ainsi que la prise en charge du travail autour des questions relatives à chaque proposition des participants devint une activité prépondérante effectuée par Edson Barrus selon des caractéristiques proches de la maïeutique, en favorisant la compréhension de blocages, nœuds, ou en mettant en évidence des manquements dans l'investigation, à travers un système d'échange particulier selon chaque participant.

L'irruption de B<sup>3</sup> a surpris Recife, son positionnement était tourné vers l'international et n'avait pas pour but d'offrir un nouvel espace d'exposition pour la scène locale, mais d'apporter à cette scène des œuvres et des références avec lesquelles les travaux réalisés par cette scène pouvaient entrer en relation. Il s'agissait de favoriser l'élaboration d'échanges et de contaminations ne se pensant pas à sens unique. Ce n'était pas non plus un travail de colonisation reproduisant les hiérarchies et exclusions habituelles des systèmes de dominations culturelles, mais il s'agissait d'ouvrir des

zones d'échanges et de partages, afin de faciliter ou mettre en relation des critiques, plasticiens, cinéastes d'horizons et de pays différents, selon les opportunités et en regard des projets montrés et des personnalités invitées, ou bien encore à travers des *live* numériques.

Ce souhait de partage, de mise en commun des connaissances et des ressources via des versions numériques de films, de sons et de textes, mais aussi physiquement en consultation dans l'espace, en s'appuyant sur des ressources du *Creative Commons*. Mettre à disposition et rendre accessibles, par des banques de données, autant de ressources possibles par croisement de références et intégration progressive de ce qui surgissait au sein de l'espace ou par l'entremise de B<sup>3</sup> ; par exemple la scène Récifense autour des questions relatives au numérique (Mabuse, Ricardo Ruiz...) et son pendant musical (par exemple Thelmo Cristovam) en même temps que Nathalie Magnan, l'activiste féministe des nouveaux médias.

L'importance de la transmission se manifestait à travers les projets de contextualisation qui, différemment des programmes éducatifs, se mettaient en place en fonction des demandes, et selon celles-ci se créaient d'autres manières d'accompagner les travaux (je me demande si ce n'est pas ainsi que nous avons pensé les *Em Contexto*, accompagnant les expositions ou interventions à partir de 2012, c'est à dire la deuxième année d'existence de l'espace) ou bien de réaliser des projets inédits : *Diálogos*<sup>3</sup> (2011), *Vazão* (2012), *Cozinha*, pour la Semaine de la Conscience Noire (2012), ou le *Cineclub Imagem-Pensamento* (2013-2014) en sont quelques exemples. Lors de *Vazão* fut réalisée une ligne temporelle autour des questions relatives à l'usage du numérique dans le Nordeste, au moyen d'une cartographie des projets et des réseaux. Cette recherche fut publiée dans un numéro de la revue *Nós Contemporâneos*<sup>7</sup>. Ces partages de savoir à travers ces événements entraient en résonances avec les projets éducatifs, qu'il s'agisse des cours mis en place en partenariat avec la Fundação Joaquim Nabuco ou sans son concours, mais aussi avec l'*arTTrainee*, qu'a développé Edson Barrus depuis 2001<sup>8</sup>. Ces événements en généraient d'autres qui pouvaient en déclencher leur de tour de nouveaux... Ainsi

7  
barrusMÀIMPRESSÃOeditora

8  
Voir Edson Barrus, *arTTrainee: Cartografia de Agenciamentos Esquizaonadíticos no Ensino-Aprendizagem em Arte*, São Paulo, texto de cinema, 2017.





*Diálogos*<sup>3</sup> fait le lien avec Re:combo, qui lui-même peut renvoyer à *Vazão*, à *Cozinha* mais aussi au *Tecnoxamanismos*.

Ce qui est en jeu est la mise à disposition d'un espace, de personnes et d'informations. Si l'époque réside dans la surabondance d'informations de toutes sortes apparemment disponibles au détour d'un clic, celle-ci n'est pas toujours accessible par défaut, car bien souvent on ne sait pas dans quelle masse de données pourraient se trouver les informations qui nous concernent. Comme on le sait bien, le contrôle et la régulation des flux de circulations, des informations comme des corps, sont devenus un enjeu essentiel de la contemporanéité<sup>9</sup>. Que l'on pense aux bridages d'internet dans certains pays ou aux blindages des frontières en Europe et en Amérique du Nord.

À travers ces différents projets B<sup>3</sup> organisait des mises à disposition de savoir en indiquant et montrant des travaux de toute nature, procédant par suggestions et triages en fonction des demandes : en croisant des lignes de recherche on peut, à travers des bases de données, diversifier les ressources et augmenter du même coup les champs de référence.

Ainsi la culture relative au cinéma expérimental (il en va de même pour tous les champs spécialisés qui ne relèvent pas d'une culture de masse mais sont plutôt des niches) fait qu'il est difficile d'accéder aux œuvres quand les références, textes viennent à manquer ou ne sont que parcimonieusement disponibles. Et bien que la question du support soit prépondérante, elle ne suffit pas à expliquer la mise à l'écart d'un pan des pratiques d'un média sans lesquelles ne peut se comprendre les liens entre histoire et déploiement contemporain dans le champ des nouveaux médias. Montrer, rendre disponible des œuvres afin de diffuser par-delà les séparations, frontières, langues et régimes infusent créativité et pensée. Lorsque le travail de Ryan Trecartin a été abordé, il a semblé évident que la manière d'agencer la multiplicité des informations visuelles, lexicales, sonores était en phase avec les usages d'une grande partie du public, démontrant les connivences entre les usages et transformations apportées par internet dans nos pratiques de communication et nos approches esthétiques qui court-circuitent le

9

Sur ces sujets voir Achille Mbembe: *Brutalisme*, Paris, La découverte, 2020.



récit en privilégiant souvent les combinatoires, la variabilité, l'instabilité, qu'il s'agisse du genre, des objets, des médias... en inscrivant la prédominance d'une dynamique de la fluidité au détriment du définitif, du figé. B<sup>3</sup> reflète bien l'infusion ou le passage des champs culturels sous des modes de prolifération occasionné par la culture numérique, en mobilisant d'autres manières de mettre à disposition des éléments, en induisant des événements ou des rencontres. *Vazão* et *arTTrainee* en sont les manifestations les plus marquantes, ainsi que la rencontre avec Peggy Ahwesh en regard de sa pratique du cinéma. Parfois elles prirent d'autres formes comme lors de l'atelier *Gambiarra*<sup>10</sup> de Giuliano Obici.

Cette expansion à travers les croisements et une forme de transmission de savoir s'effectuait dans l'espace de B<sup>3</sup> mais aussi en dehors des murs de B<sup>3</sup>. Qu'il s'agisse de la participation à *Spa das Artes*, avec une exposition d'Anthony McCall (2011) que nous avons réinstallé ensuite au MAMAM, ou bien des cours de *Ó Tempo das Imagens* (2012-2013), ou bien encore de présentation d'œuvres montrées dans la galerie à travers un espace modulable, dans le cadre du *Festival de Inverno de Garanhuns* (2012) ou encore *Cozinha* (2012). On pourrait parler d'une diffusion s'écartant de son espace initial en affirmant la modularité et la pluralité des modes d'interventions selon des formes diverses en fonction de la nature des événements. Entre un musée ayant des moyens techniques et d'autres qui n'ont pas de quoi s'impliquer dans un événement, il faut naviguer mais surtout faire preuve d'une grande souplesse et de bonnes capacités d'improvisation. Un peu à la manière d'une performance *live* où l'on s'adapte et modifie les contours de l'action en regard de ce que les conditions techniques, physiques, humaines permettent. Un travail dans lequel la variable est incorporée comme élément incontournable, et en tant que tel générateur de formes en devenir. B<sup>3</sup> travaillait avec une salle modulable portable qu'on installait dans différents espaces (*Festival de Inverno à Garanhuns*, *Cozinha* au MAC-Olinda). Ainsi B<sup>3</sup> transportait non seulement les œuvres d'un continent à l'autre, mais se déplaçait en disposant en extérieur un espace de monstration et de de discussion. C'est la dimension *expanded* du projet qui en reprenait quelques

10  
 Audiovisual meta-instrument for live performance, B<sup>3</sup> Recife, Mai 2014.







modalités déployées par le cinéma élargi depuis les années 1960 à travers de nombreuses propositions et dont B<sup>3</sup> s'est fait l'écho. On songe aux travaux de Thomas Köner, Nil Yalter, Lynn Hershman Leeson<sup>11</sup>, Paul Sharits, VALIE EXPORT, Malcolm Le Grice, Keith Sanborn, entre autres, tout comme aux interventions de rue visant à briser les protocoles du marché de l'art et ses fonctionnements rouillés comme *I Pirated my own work*<sup>12</sup> de Chen Chieh-jen. L'irruption du corps dans ce champ d'élargissement des propositions est au cœur des performances de VALIE EXPORT qui critique la société machiste (*Touch Cinema*) en sollicitant la participation et l'interaction des spectateurs comme dans *Ping Pong*. Le corps est alors le vecteur d'une action, qu'il s'agisse de dénoncer la société hétéronormée comme le fait David Wojnarowicz, ou bien en devenant l'agent d'une sculpture en tant qu'événement ponctuel comme les *One Minute Sculptures* d'Erwin Wurm.

Le déplacement du dispositif de monstration (la salle transportable) est le prolongement direct de ce qui est travaillé dans l'espace, à savoir la transformation du dispositif de projection (Anthony McCall, Paul Sharits, Malcolm Le Grice, Keith Sanborn, mon propre travail). Dans tous les cas il s'agit d'une amplification, une investigation sur les modalités d'agir dans l'espace, sans oublier que ces questions de dispositif ne se limitent pas aux seuls travaux montrés, discutés, réalisés, mais ont une répercussion dans la mise en place du dispositif même de réception et de monstration, ce qui entraîne une flexibilité des mises en situation, dans l'espace physique de B<sup>3</sup> tout comme hors de cet espace. Chaque événement se constituait dans un espace reconfiguré selon les spécificités ou nécessités des propositions. Il en allait de même pour le ciné club qui se déplaçait d'une salle à l'autre selon les particularités du film, de la vidéo ou en fonction de l'agencement de l'espace en fonction de ce qui était montré. Ainsi aucun espace n'avait une assignation particulière dans ses usages, mais chaque assignation était sujette à de constantes transformations dans la distribution des projections. Cette polyvalence, on pourrait presque parler de versatilité,

11 Dans le cadre d'un échange avec l'Espace multimédia Gantner, B<sup>3</sup> présentait pendant trois mois une sélection d'œuvres numériques de cette collection, dont *Histoires de Peau* de Nil Yalter, ou *Lorna* de Lynn Hershman Leeson étaient parties intégrantes.

12 Voir dans cet ouvrage le texte de Chen Chieh-jen sur son travail.

inscrivait la fluidité des modes de réception et de diffusion, se renouvelant à chaque mise en place / marché.

Retourner à B<sup>3</sup>, c'était (re)découvrir un nouvel espace, un nouveau départ. Ces départs ont pu déclencher d'autres événements qui ont été réalisés en relation avec la plateforme B<sup>3</sup>, qu'il s'agisse d'interventions dans des festival ou de différents forums dans différentes occurrences au Brésil.

# Index

2'45", 287, 555

*3rd Degree*, 150, 364

3Ecologias, 29, 148, 159, 332, 362, 372

*59 Positions*, 154, 367

Abigail, Child, 328, 331

*Absinthe*, 153, 367

*Accident*, 232, 233, 499, 501

Act Up, 160, 373

*A Denisined – Sinedenis*, 154, 367

Ader, Bas Jan, 157, 371

*Adjunct Dislocation*, 151, 152, 365

Adbusters, 29, 457

*After Leonardo*, 297, 563

Afoxé Ara Won Ufu Ufu, 37, 465

Ahwesh, Peggy, 5, 7, 15, 18, 106, 159, 162, 163, 317,

327, 329, 332, 341, 372, 376, 423, 584

Albernaz, Selma, 37, 465

Alféri, Pierre, 138, 353

Ali-Brouchoud, Francisco, 243, 512

Alves, Camila, 157, 370

American Center, 215, 218, 481

*Am I A House*, 154, 367

*Amoroso*, 215, 481

Anger, Kenneth, 233, 501

Anonymous, 30, 458

Anselmo, Giovanni, 208, 473

*Ansia V*, 149, 363

*Ansia VI*, 149, 363

*Ansia VII*, 149, 363

Anthology Film Archive, 249, 518

*Antioch Test*, 149, 363

Antonioni, Michelangelo, 198, 232, 484, 499

*Aperture Sweep*, 297, 563

*Apparent Motion*, 150, 363

Araripe, André, 148, 331, 362

Araújo, Pamella, 37, 156, 370, 465

Archives du Film Expérimental d'Avignon, 249, 518

*Argument*, 118, 120, 434

Arman, 207, 472

Arnold, Martin, 215, 480

*arTTrainee*, 146, 155, 156, 157, 250, 316, 317, 323,

324, 326, 327, 360, 369, 370, 519, 573, 582, 584

Asher, Michael, 109, 425, 426

*Associação de Moradores do Guararapes*, 249, 518

*Autoportrait*, 142, 357

Azevedo, Nando, 37, 465

Baldessari, John, 157, 371

Balé, Obi, 37, 465

Banca, 140, 143, 147, 331, 355, 357, 361

Bach, J.S., 204, 214, 470, 479

*Bahnhofplatz*, 145, 360

Baillie, Bruce, 249, 518

Barros, Cesar, 136, 137, 148, 166, 331, 351, 352, 362, 380

Barros, Letícia, 157, 370

Barrus, Edson, 1, 2, 5, 7, 16, 29, 37, 106, 136, 148,

168, 196, 198, 200, 207, 208, 209, 211, 213, 218, 242,

243, 246, 250, 306, 309, 315, 316, 323, 324, 327, 329,

342, 344, 351, 361, 362, 382, 423, 457, 465, 472, 473,

476, 477, 482, 484, 485, 510, 512, 514, 519, 571,

575, 581, 582

Basbaum, Ricardo, 256, 257, 524, 525



barrusMÀIMPRESSÃOeditora, 146, 242, 316, 360, 510, 582

Baudelaire, Charles, 73, 74, 389, 390

Bataille, Georges, 132, 449

*Beacon*, 144, 147, 323, 358, 359, 361

beauvais, yann, 1, 2, 6, 8, 15, 16, 17, 37, 40, 106, 120, 129, 135, 136, 146, 148, 149, 158, 160, 161, 164, 165, 166, 196, 198, 200, 203, 204, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 242, 243, 247, 249, 258, 265, 306, 309, 310, 319, 329, 330, 340, 342, 351, 360, 362, 371, 373, 374, 378, 379, 380, 423, 446, 465, 466, 468, 470, 472, 473, 474, 476, 477, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 487, 495, 510, 512, 515, 518, 527, 534, 547, 571, 575, 576

Becker-Ho, Alice, 75, 76, 85, 392, 403

*Beirut Outtakes*, 162, 344, 376

*Beograd*, 138, 353

Bergman, Ingmar, 226, 232, 494, 499

*Berlin Horse*, 153, 281, 367, 549

*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt (Berlin: Sinfonia da Metr pole)*, 290, 559

Bernardo, Bianca, 156, 326, 370

Bernstein, Michèle, 72, 73, 74, 75, 76, 95, 388, 390, 391, 392, 412

Beth de Oxum, 29, 37, 148, 332, 362, 457, 465

*Bethlehem*, 162, 341, 376

*Between You and I*, 108, 115, 425, 431

Beuys, Joseph, 157, 256, 371, 524

biarritz, 304, 569

Bidgood, James, 329

Bifo, Franco Berardi 241, 509

*Bilder der Beruhungen*, 138, 353

Blanc, Paul, 157, 332, 370

*Blank Memory*, 21, 335

*Blow-up*, 198, 484

Body Art, 158, 371

*Body politics*, 151, 365

*Body Tape*, 151, 365

Bonequeiro, Luciano, 37, 465

Bonnamy, Alain, 203, 468

Bonnot, 81, 83, 93, 398, 400, 410

Borges, Fabiane, 163, 327, 331, 376, 572

Bouhours, Jean-Michel, 6, 8, 164, 203, 329, 331, 378, 468

Braidotti, Rosi, 124, 440

Brakhage, Stan, 233, 237, 499, 502

Brazileiro, Ricardo, 37, 140, 146, 148, 164, 322, 332, 355, 356, 360, 362, 377, 465

*Breath Text*, 151, 365

Brecht, Bertold, 84, 85, 86, 91, 401, 402, 404, 408

Breton, André, 72, 73, 389

Brezhnev, Leonid, 102, 419

Brient, Jean-François, 329

Brum, Eliane, 253, 521

Buenos Aires, 138, 353

Bu uel, Luis, 232, 289, 499, 557

Burgess, Anthony, 198, 484

Burroughs, William, 233, 234, 501, 502

Cabral, Aslan, 308, 571

Cage, John, 25, 33, 267, 339, 461, 537

Caire, Etienne, 21, 334

Calabar, Domingos Fernandes, 34, 36, 462, 464

Calamy, Fábio, 37, 465

Calegário, Filipe, 146, 331, 360

Camelo, Marcela, 37, 156, 370, 465

Campus, Peter, 113, 428

Canepa, Jack, 230, 497

Canyon Cinema, 249, 518

Capoeira Angola Braço de Maré, 37, 465

Carangi, Marie, 156, 370

Carroll, Lewis, 72, 73, 388, 389, 390

Carvalho, G , 248, 516

Castela, 34, 462

- Castle 1*, 279, 548  
Cuauhtémoc, Medina, 242, 510  
Certeau, Michel de, 31, 460  
Chef Danilo Lopez, 37, 465  
Cheang, Shu Lea, 122, 439  
Centro Cultural Coco de Umbigada, 148, 331, 362  
Centro Pernambucano de Design, 331  
Cerquinho, João Paulo, 146, 331, 360  
Cézanne, Paul, 233, 501  
*Chantilly*, 204, 470  
*Cherry*, 154, 367  
Chieh-jen, Chen, 5, 7, 130, 141, 142, 144, 145, 166, 313, 318, 322, 331, 355, 356, 358, 359, 380, 447, 579, 585  
*China Tea*, 153, 367  
*Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires (Peking Duck Soup)*, 83, 84, 104, 105, 400, 401, 421, 422  
Chirico, Giorgio de, 233, 501  
Chopin, Frédéric, 149, 150, 363  
Christo, 232, 234, 499, 502  
Chuhan, Kuljit Jooj, 140, 354  
Cineclub Imagem-Pensamento (Image-Thought), 158, 159, 241, 248, 249, 250, 253, 257, 316, 319, 328, 329, 330, 371, 372, 516, 582  
Cinema expandido, 6, 153, 247, 279, 284, 287, 288, 290, 292, 295, 297, 298, 310, 313, 318  
*Citizen Kane (Cidadão Kane)*, 80, 81, 397, 398  
Clandel, Paul, 71, 72, 387, 388  
*Clockwork Orange (Laranja Mecânica)*, 198, 484  
Coco de Umbigada do Guadalupe, 37, 465  
Coelho, Julia, 148, 332, 362  
Cœurderoy, Ernest, 93, 410  
Cohen, Gérard, 84, 87, 88, 401, 405  
Coletivo Corposinalizante, 37, 465  
*Collections*, 162, 376  
Collin, Jean-Damien, 207, 472  
Collins, Judy, 230, 497  
*Colour Sound Frames*, 150, 364  
Conceptual Art (Arte Conceitual) 33, 158, 371, 461  
Connanski, Loïc, 140, 354  
*Conical Intersect*, 250, 519  
*Conical Solid*, 107, 108, 424, 425  
Conner, Bruce, 215, 480  
Conrad, Tony, 289, 557  
*Contre-jour*, 144, 145, 225, 226, 358, 359, 492, 493, 494  
Cozinha, 5, 7, 29, 37, 38, 148, 165, 300, 316, 318, 324, 362, 379, 457, 582, 583, 584  
copyright (s), 258, 261, 262, 263, 272, 311, 312, 405, 531, 532, 539, 541, 543, 544, 577, 578  
CORCINA, 249, 518  
Cornand, Brigitte, 95, 412  
Cornwell, Regina, 109, 426  
Cortázar, Julio, 198, 484  
*Cosmococa CC5 Hendrix War*, 142, 357  
Cotrim, Cecilia, 37, 465  
Creative Commons, 263, 315, 532, 582  
*Critical Moment*, 153, 367  
*Critique de la séparation (Crítica da Separação / Critique of Separation)*, 82, 95, 96, 100, 399, 412, 413, 416  
Cristovam, Thelmo, 37, 140, 147, 148, 308, 316, 322, 332, 355, 360, 362, 465, 571, 582  
*Crossing the Hudson*, 117, 433  
Cucco, Marcelo, 37, 465  
Cusicanqui, Silvia Rivera, 254, 522  
*Cyborg manifesto*, 123, 439  
Dali, Salvador, 289, 557  
Dante, Alighieri, 75, 103, 391, 420  
Darger, Henry, 28, 340  
*Day Without Art*, 160, 373  
D. João IV., 34, 462  
*Declarative Mode*, 136, 149, 150, 351, 363



- Debord Guy, 70, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 86,  
 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104,  
 105, 106, 196, 200, 325, 327, 386, 390, 392, 394, 395,  
 396, 398, 399, 400, 403, 408, 409, 410, 411, 412, 413,  
 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 484, 487  
*Deixa Falar*, 249, 518  
 De Kooning, Willem, 232, 497  
 Delabre, Patrick, 203, 468  
 Delly, Mark, 126, 442, 443  
 DeMorrir, Linda, 156, 332, 370  
 Deren, Maya, 290, 559  
 Derrida, Jacques, 11, 347  
 Desjacques, 93, 410  
 Descola, Philippe, 27, 340  
 Diálogos<sup>3</sup>, 140, 142, 143, 145, 146, 147, 157, 316, 321,  
 322, 354, 355, 356, 358, 359, 360, 361, 370, 582, 583  
*Digital Aberration*, 153, 367  
*Digital Still Life*, 153, 367  
 Diniz, Clarissa, 147, 361  
 Dimitri, Eurik, 140, 157, 331, 354, 370  
 Direito de autor / autoral (Property Rights), 88, 258,  
 269, 271, 274, 275, 312, 527, 530, 531, 532  
 Disney, Walt, 282  
 Diva TV, 160, 373  
*Dog Star Man*, 233, 499  
*Dogville*, 248, 516  
 Do Kwang, Gee, 87, 404  
 Dooling, Amy, 90, 106, 407, 423  
 Dona, Glorinha, 37, 465  
 Dorneles, Juliana, 37, 465  
*Do espiritual na Arte (Concerning the Spiritual in  
 Art)*, 233, 501  
*Doubling Back*, 108, 425  
 Douroux, Xavier, 207, 472  
 Duchamp, Marcel, 25, 208, 212, 233, 339, 473, 477,  
 501  
 Dumpty, Humpty, 67, 72, 73, 383, 388, 398, 390  
*D'un couvre-feu*, 215, 480  
*Du Sang chez les Taoïstes*, 83, 400  
*Earthwork*, 117, 118, 139, 140, 353, 354, 431, 433  
 Eatherley, Gill, 297, 563  
*Eido et Eiga*, 88, 105, 405, 421  
 Eisenberg, Daniel, 326  
 Eisenstein, Sergueï, 80, 82, 97, 98, 99, 100, 101, 103,  
 397, 398, 414, 415, 416, 417, 419  
 Eizykman, Claudine, 203, 204, 247, 468, 470, 516  
 El Greco, 230, 497  
 Eli, Ronaldo, 37, 465  
 Ellielton, 157, 370  
 Elsen, Elbert, 232, 233, 499, 501  
*Em Contexto*, 157, 158, 159, 316, 324, 325, 326,  
 327, 582  
*Empire's Border II Western Enterprises, Inc.*, 133,  
 141, 322, 355, 356, 450  
*Energy of Delusion (Energia da Delusão)*, 161, 162,  
 196, 198, 327, 374, 375, 484, 485  
 Ensemble Phoenix Basel, 20, 334  
 Ensor, James, 233, 501  
*Epileptic Seizure Comparison*, 137, 150, 352, 363, 364  
 eRikm, 5, 7, 19, 142, 143, 145, 146, 165, 313, 322,  
 323, 331, 333, 356, 357, 359, 360, 378, 579  
*Erratum musical*, 25, 339  
 Espace Gantner, 138, 140, 142, 311, 318, 320, 331,  
 352, 353, 354, 356, 577, 585  
 Espaço Experimental Rés do Chão, 148, 243, 362,  
 465, 510  
 Even, Tirtza, 140, 354  
*Even a Cyclops Pays the Ferryman*, 154, 292, 367, 559  
*Expanded Cinema*, 8, 152, 154, 279, 314, 366, 367  
 514, 515, 548, 551, 555, 556, 559, 561, 563, 564, 580  
*Fabio Getting Dressed*, 154, 367





*Factory*, 130, 447  
*fair use*, 262, 311, 312, 531, 577, 578  
Falcão, Túlio, 140, 322, 332, 355  
Faltay, Paulo 146, 332, 360  
*Family Plot*, 223, 490  
*Fantastics Prayers*, 138, 353  
Fernand, Cristina, 37, 465  
Fernandez, Maria, 124, 440  
Ferrer, Bruna, 308, 571  
Figura do Tempo, 152, 153, 325, 366  
Fihman, Guy, 203, 468  
Filipe II (Philip II), 34, 462  
Filliou, Robert, 212, 477  
Film Culture, 249, 290, 518, 559  
Film-makers Cinemateque, 249, 518  
Film-makers Cooperative, 249, 518  
*Finger Poem*, 151, 365  
Fischinger, Oskar 289, 557  
Flaksman, Catarina Schlee, 2, 106, 331, 423  
*Flaming Creatures*, 160, 373  
*Flight Simulator*, 154, 367  
*Flow*, 22, 24, 25, 336, 338  
Fluxus, 237, 502  
Fontaine, Cécile, 218, 482  
Fonte, Manoel da, 147, 361  
Foresti, Henrique, 146, 331, 360  
*For the Benefit of Mr K*, 153, 367  
Found Footage, 16, 17, 21, 158, 204, 213, 215, 223, 224, 311, 342, 353, 371, 470, 479, 490, 491, 578  
*Four Projected Movements*, 108, 425  
Frampton, Hollis, 237, 295, 329, 502, 563  
Fraser, Andrea, 245, 513  
Free Software (Software livre), 6, 8, 126, 258, 259, 260, 265, 321, 355, 356, 527, 528, 529, 534, 536  
Freiberger, Ângela, 37, 465  
Friedrich, Su, 159, 325, 372  
Freire, Pollux, 157, 370  
Freitas, Iole de, 249, 518  
Freud, (Sigmund), 237, 505  
*Frozen Film Frame*, 136, 149, 213, 214, 351, 363, 479, 480, 505  
*game art*, 302, 568  
Gates, Bill, 453  
Gauguin, Paul, 233, 501  
*Gender Changer*, 127, 444  
Generali Foundation, 3, 66, 151, 331, 364  
*Genital Panic*, 136, 151, 324, 351, 365  
Géricault, Théodore, 28, 340  
Getty, Marc, 262, 531  
GIA Grupo de Interferência Ambiental, 33, 460, 461  
Gidal, Peter, 279, 282, 287, 289, 548, 551, 555, 557  
Gilbert & George, 157, 371  
Girardet, Christoph, 144, 145, 153, 223, 313, 323, 331 358, 359, 366, 490, 579  
GNU, 259, 260, 263, 266, 513, 528, 530, 532, 536  
Godard, Jean-Luc, 81, 82, 83, 233, 398, 399, 501  
Gouvêa, Cristina, 140, 148, 331, 355, 362  
Gouvea, Vândir, 37, 465  
Gréville, Edmond T., 198, 485  
Gris, Juan, 211, 476  
Groys, Boris, 254, 522  
*Guadalajara*, 149, 363  
*Guarda-Chuva Vermelho*, 249, 518  
Guattari, Félix, 25, 339  
Guimarães, Luiza, 37, 465  
*Guy Debord: son art et son temps*, 95, 412  
H2O, 153, 367  
Haas, Patrick de, 203, 468  
Hashemi, Gita, 140, 354  
Hammer, Barbara, 215, 218, 331, 481 482  
HANATSUmiroir 20, 334  
Haraway, Donna, 121, 123, 124, 125, 437, 439, 440, 441

- Harar*, 138, 353  
 Harwood, Graham, 140, 354  
 Haslinger, Resina, 278  
 Hatfield, Jackie, 279, 281, 548, 549  
*Heating*, 154, 367  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 93, 106, 390, 410, 422  
 Henrique, Luiz, 156, 370  
 Herbin, Auguste, 211, 476  
 Herkenhoff, Paulo, 254, 522  
 Hershman, Leeson Lynn, 140, 318, 354, 585  
*Hide*, 144, 145, 359  
*Hollywooland*, 138, 353  
*Home Stories*, 223, 490  
 Hoolboom, Mike, 7, 215, 218, 219, 329, 332, 452, 481, 482, 518  
*Horror Film I*, 297, 563  
 Hubaut, Joel, 138, 353  
 Hubbard, Jim, 160, 331, 373  
 Hubert, Felix 140, 354  
*Hurléments en faveur de Sade*, 82, 94, 95, 399, 411, 412  
  
*Idiosyncrasie*, 21, 335  
 Iimura, Takahiko, 294, 562  
*Illumination*, 232, 499  
 I Love my Time, I Don't Like My Time, 154, 367  
 Imagens encontradas, 343, 470, 480, 481  
*Inauguration of The Pleasure Dome*, 233, 501  
 Ince (Thomas Harper), 80, 81, 397, 398  
 In Context, 370, 371, 372  
*In girum imus nocte et consumimur igni*, 83, 95, 399, 412  
*Interface*, 113, 428  
*InTime*, 138, 353  
*I Pirate My Own Work – Free Donation Project*, 130, 133, 141, 145, 318, 322, 355, 359, 447, 450, 585  
*I turn over the pictures of my voice in my head*, 151, 365  
  
 Jácome, Jarbas, 146, 164, 331, 360, 377  
*Jaleo*, 219, 483  
 Jeraman, 37, 140, 146, 148, 331, 355, 360, 362, 465  
*Jonas*, 153, 367  
 Jong, Constance de, 138, 353  
 Jordão, Fabrícia Cabral de Lira, 252, 253, 254, 256, 520, 521, 522, 524  
 Jorn, Asger, 95, 412  
 Journiac, Michel, 160, 332, 373  
 Joyce, James, 73, 74, 389, 390  
 Julien, Isaac, 328  
  
 Kandinsky, Vassily, 233, 501  
 Kaolan, 157, 370  
 Kiefer, Anselm, 207, 472  
 Kirchner, Ernst Ludwig, 233, 501  
 Khayati, Mustapha, 70, 71, 386, 387  
 Kleiner, Dmytri 263, 533  
 Klossowski, Pierre, 71, 72, 387, 388  
 Köner, Thomas, 5, 7, 10, 137, 138, 142, 145, 163, 165, 207, 218, 318, 320, 332, 345, 352, 353, 356, 359, 360, 377, 379, 472, 482, 585  
 Kosuth, Joseph, 157, 371  
 Kotanyi, Attila, 73, 74, 390  
 Kren, Kurt, 282, 295, 551, 562  
*Kristall*, 144, 359  
 Kruger, Barbara, 262, 531  
 Krystufek, Elke, 138, 353  
 Kuron, 93, 410  
  
*L'année dernière à Marienbad (O Ano passado em Marienbad)*, 233, 501  
 Labanca, Célia, 36, 464  
*L'âge d'or (A Idade do Ouro)*, 80, 81, 290, 397, 398  
*La Barca*, 5, 7, 10, 13, 138, 139, 147, 320, 345, 349,



- 353, 354, 361
- Lady Selma Albernaz, 37, 148, 332, 362, 465
- La Dialectique peut-elle casser des briques? (Pode a dialética quebrar tijolos? / Can Dialectics Break Bricks?)*, 83, 84, 87, 88, 101, 105, 106, 200, 400, 401, 404, 405, 418, 422, 487
- La Société du Spectacle (A Sociedade do Espetáculo)*, 71, 77, 83, 95, 97, 98, 394, 395, 399, 412, 414, 415
- Landscape for Fire*, 118, 139, 140, 353, 433
- Landscape for White Square*, 117, 139, 141, 353, 354, 355, 431
- Lang, Fritz, 453
- Lange, Jennifer, 147, 324, 331, 361
- Laps*, 149, 363
- Last Night I took a Man*, 160, 373
- Lautréamont, Isidore Ducasse, 78, 79, 395
- Leal, Will, 157, 370
- Leandro, Arthur, 37, 148, 246, 331, 362, 465, 514
- Lebovici, Gérard, 95, 412
- LeChevalier, Martin, 140, 354
- Le gai savoir [A Gaia Ciência]*, 82, 399
- Léger, Fernand, 288, 556
- Legrady, Georges, 140, 354
- Le Grice, Malcolm, 6, 8, 152, 153, 159, 207, 218, 249, 279, 282, 284, 290, 313, 314, 318, 319, 325, 332, 366, 367, 372, 472, 482, 518, 548, 551, 552, 559, 579, 580, 585
- Les félons d'Antchai*, 84, 400
- Les filles de Kamaré*, 83, 84, 88, 105, 400, 401, 405, 421, 422
- Le Je filmé (O Eu Filmado)*, 204, 470
- Lenin, Vladimir Ilitch, 102, 418, 419
- Le son de la guerre*, 20, 334
- Les Percussions de Strasbourg*, 20, 334
- Letícia, Lia, 309, 575
- LEVOX*, 21, 335
- Light Cone, 204, 218, 243, 249, 332, 470, 481, 512, 518
- Light Music*, 295, 563
- Lima, Haidée, 143, 323, 331, 357
- Lima, José Carlos, 37, 465
- Line Describing a Cone*, 107, 108, 111, 117, 119, 137, 139, 140, 145, 147, 208, 250, 297, 313, 353, 354, 355, 359, 360, 361, 424, 425, 427, 431, 473, 519, 564, 579
- Line Describing a Cone 2.0*, 137, 320, 352
- Lingchi-Echoes of Historical Photograph*, 132, 141, 144, 147, 355, 356, 358, 361, 449
- Linux, 258, 259, 260, 513, 527, 528, 529
- Lipovetsky, Gilles, 241, 242, 243, 509, 510, 512
- Lira, Ana, 6, 8, 299, 309, 331, 565, 575
- Little Dog for Roger*, 153, 367
- LLOG*, 21, 335
- Locational Film Pieces*, 214, 480
- Lombardo, Carla, 2, 156, 331, 370
- London Film-Makers' coop, 249, 518
- Long Film for Ambient Light*, 109, 117, 425, 433
- Long Film for Four Projectors*, 108, 111, 113, 114, 425, 427, 428, 429
- looping, 279, 289, 548, 557
- Lopes, Ilcio, 37, 465
- Love Poem*, 151, 365
- Lowder, Rose, 166, 207, 218, 249, 379, 472, 482, 518
- Lucena, Jacira, 37, 465
- Lucero, Dicky, 230, 497
- Luchando*, 215, 481
- Lúcia de Oyá, 37, 148, 332, 362, 465
- LuKe Yu DaoKe (From the Highway)*, 84, 400
- Lumière, transparence, opacité (Luz, Transparência, Opacidade) 207, 472
- Luinig, Peter, 138, 353
- Lumumba, 93, 410
- Lux Payllettes*, 21, 334
- Lye, Len, 215, 218, 480, 481
- Maas, Willard, 290

- Mbembe, Achille, 317, 583  
 Mabuse, H.D., 2, 140, 143, 146, 316, 321, 323, 331, 355, 357, 360, 545, 582  
 Maciel, Katia, 248, 516  
*Made in U.S.A.*, 81, 83, 398, 400  
 Magnan, Nathalie, 5, 6, 7, 8, 121, 129, 140, 157, 258, 265, 313, 316, 321, 332, 355, 370, 437, 446, 527, 534, 579, 582  
 Maia, Giordani, 37, 465  
 Makhno, 93, 101, 410, 418  
 Malevich, Kasimir, 232, 499  
 Mandiberg, Michael, 138, 353  
 Maniçoba, Tales, 156, 332, 370  
*Manifestos*, 147, 361  
*Manifesto Telecomunista*, 263, 533  
 Manovich, Lev, 143, 290, 311, 313, 357, 559, 577, 579  
 Marcuse, Herbert, 211, 476  
*Mao par lui-même* (Mao by Mao / Mao por Mao), 83, 84, 104, 105, 400, 401, 421  
 Mao (Zedong) 81, 83, 84, 89, 90, 104, 105, 398, 400, 401, 406, 407, 421  
 Maria Erica, 37, 465  
 Marcassa, Mariana, 37, 465  
 Marchais, Georges, 91, 408  
 Marclay, Christian, 143, 358  
 Martedi, Giovanni, 203, 468  
 Martig, François, 20, 334  
 Martin, Agnes, 234, 502  
 Martins, Charles, 156, 370  
 Marx, Karl, 81, 83, 93, 98, 99, 398, 400, 410, 415  
 Matisse, Henri, 233, 501  
 Matta Clark, Gordon, 250, 329, 519  
 Mauss, Marcel, 218, 482  
*Maybe Siam*, 226, 493  
*Mazurca*, 150, 363  
 McCall, Anthony, 5, 7, 107, 137, 139, 141, 145, 157, 166, 208, 297, 313, 318, 319, 320, 322, 329, 331, 352, 353, 354, 355, 359, 370, 379, 424, 473, 564, 579, 584, 585  
 McKane, Miles, 204, 218, 249, 470, 481, 518  
 Medeiros, Rodrigo, 146, 332, 360  
*Meeting You Halfway*, 115, 431  
 Mekas, Jonas, 218, 249, 328, 330, 332, 481, 518  
 Mendieta, Ana, 157, 371  
*Meshes of the Afternoon*, 290, 559  
 Merkel, Angela, 76, 392  
 Merlo, Carol, 156, 370  
 Mestre Pombo Roxo, 37, 465  
 Mestre Quinho Caetés, 37, 465  
 Middle East Aya and Gal, 140, 354  
 Mickey Mouse, 281, 549  
*Military Court and Prison*, 131, 141, 356, 448  
 Miller, Arthur, 290  
 Ming, Ji Qing, 104, 421  
*Miniature in Black and White*, 111, 113, 426, 427, 428  
 Miró da Muribeca, 37, 465  
*Modigliani*, 207, 472  
 Modzelewski, 93, 410  
*Moeda de Sangue* (The Currency of Blood), 160, 373  
 Moholy-Nagy, Laszlo, 218, 481  
 Mondrian, Piet, 232, 499  
*Monter/sampler* (*Editar/Escolher*), 204, 215, 470, 480  
 Morrisoe, Mark, 325  
*Mot: dites, image*, 200, 204, 470  
 Motta, Rodrigo Patto Sá, 254, 522, 524  
 Mouchette, 138, 353  
 Moura, Mateus, 250, 519  
*Mr. Arkadin*, 80, 81, 397, 398  
 Müller, Matthias, 6, 8, 144, 145, 153, 218, 223, 313, 323, 332, 358, 359, 366, 482, 490, 579  
 Mulvey, Laura, 124, 440  
 Munch, Edvard, 233, 501  
 Murari, Lucas, 2, 13, 298, 332  
 Musique/film (Música/filme), 204, 470



- Muslera, Natacha, 20, 334
- Nascimento, Abiniel, 309, 575
- Nauman, Bruce, 157, 371
- Negativland, 262, 312, 531, 578
- Neves, Heleno, 37, 465
- Nicholson-Smith, Donald, 106, 423
- Nino, Maria do Carmo, 329, 332, 483
- Nitassinan*, 20, 334
- Nœuds d'images* (Nós de Imagens), 204, 470
- No Others Symptoms Travelling with Rosalind Brodsky*, 138, 353
- Noribumi, Suzuki, 84, 401
- Nós Contemporâneos*, 146, 242, 305, 316, 324, 360, 510, 582
- N: O :T :H :I: N: G*, 213, 479
- Notorious – Alfred Hitchcock and Contemporary Art*, 223, 490
- Nuala, Ariana, 309, 575
- Nunes, Kamilla, 149, 242, 362, 510
- Obici, Giuliano, 37, 163, 164, 307, 318, 327, 328, 331, 377, 465, 584
- Occupy Wall Street, 29, 30, 457, 458
- O Capital (Le Capital)*, 98, 99, 414, 415
- October (Outubro)*, 97, 103, 414, 419
- O'Grady, Gerry, 150, 363
- Oi Kabum!, 304, 569
- Oiticica, Hélio, 142, 243, 246, 357, 512, 514
- Old Boys Network*, 126, 127, 442, 444
- Omar, Arthur, 249, 518
- One Minute Sculptures (Esculturas de Um Minuto)*, 154, 319, 367, 585
- Ono, Yoko, 157, 371
- Open source, 164, 272, 377, 510, 536, 539, 540, 542
- Oppenheim, Dennis, 157, 371
- Ortiz, Raphael Montañez, 215, 480
- Oscillating Strips Mapped*, 149, 363
- Os Sonacirema*, 249, 518
- Ostrovsky, Vivian, 330, 332
- Oswald, John, 312, 578
- O Tempo das Imagens (The Time of Images)*, 158, 159, 165, 318, 324, 325, 326, 371, 372, 584
- Oursler, Tony, 138, 353
- Pacific Coast-San Francisco*, 149, 363
- Palhares, Pedro, 2, 37, 240, 332, 465
- Pape, Lygia, 249, 518
- Parente, André, 249, 516, 518
- Parente, Lucas, 249, 518
- Paris Films Coop, 204, 215, 470, 481
- Partial Cone*, 107, 424
- Pass On*, 234, 502
- Patrício, Ronaldo, 37, 465
- Paula, José Agrippino de, 158, 326, 371
- Peled, Horit Herman, 140, 354
- Péó, Sergio, 249, 518
- Périphériques*, 10, 13, 138, 345, 349, 353
- Pereira, Alexandre, 37, 465
- Peres, Iagor, 309, 575
- Perreault, Al, 104, 421
- Persona*, 226, 494
- Phillips, Andrea, 245, 513
- Phoenix Tapes*, 223, 490, 491
- Picasso, Pablo, 211, 476
- Piece Mandala/ End War*, 150, 363
- performance (s), 20, 40, 109, 113, 114, 115, 117, 133, 136, 139, 140, 141, 151, 152, 154, 155, 158, 163, 246, 250, 275, 279, 284, 297, 307, 311, 312, 313, 315, 318, 322, 326, 327, 328, 333, 337, 351, 354, 355, 361, 365, 367, 368, 371, 377, 381, 425, 426, 427, 428, 431, 433, 450, 451, 457, 461, 465, 466, 514, 519, 545, 548, 551,

563, 564, 577, 578, 579, 581, 584, 585

*Pierrot le Fou*, 81, 83, 398, 400

Pilantopov, 157, 370

Pileggi, Rubens, 156, 369

*Ping Pong*, 3, 5, 41, 137, 151, 247, 297, 313, 319, 352,

364, 365, 515, 563, 579, 585

Pinto, Lula, 146, 332, 360

Philosophy in the Bedroom (A Filosofia na Alcova),  
105, 422

piknik, 37, 465

Pimpaneau, Jacques, 105, 421

Plant, Sadie, 124, 440

*Play*, 145, 225, 359, 492

Pleasure Dome, 249, 518

Pocock, Philip, 140, 354

Pollock, Jackson, 230, 232, 497

Porto Digital, 166, 302, 306, 379, 568, 571

Porto, Gentil, 322, 331, 355

*Portraits, Pure Colors (Retratos, Cores Puras)*, 207,  
472

*pvq*, 138, 353

Quarentena de Arte Açúcar Invertido, 148, 361, 510

*Quatr'un*, 213, 214, 479, 480

*Quetsch & Wumm*, 154, 367

R, 204, 213, 214, 470, 479, 480

Raban, William, 287, 297, 555, 563

Rádio Amnésia, 37, 465

Ragona, Melissa, 15, 341

Rauschenberg, Robert, 233, 501

Ray, Charles, 157, 371

Ray, Man, 288, 556

*Ray Gun Virus*, 214, 232, 234, 480, 499, 502

Raymond, Eric, 260, 530

*Razor Blades*, 150, 214, 363, 480,

Re:combo, 6, 8, 143, 145, 146, 147, 164, 266, 267,

268, 269, 271, 301, 311, 312, 316, 323, 357, 358, 359,

360, 361, 377, 536, 537, 538, 540, 566, 570, 578, 583

Redl, Erwin, 138, 353

*Réfutation de tous les jugement tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du Spectacle »*, 83, 95, 399, 412

Reich, Steve, 204, 470

Resnais, Alain, 233, 501

*ReVoLux*, 21, 335

Rhodes, Lis, 295, 563

Rimbaud, Arthur, 71, 72, 92, 387, 388, 409

Riquelme, Carmen, 37, 465

Ritterer, Caroline, 96, 413

Robbe-Grillet, Alain, 233, 501

RobôLivre, 37, 147, 148, 362, 465

Rocha, Camila, 37, 465

Roleta, Zeca do, 37, 465

Romeo, Angelo, 228, 496

Romeo, Philip, 228, 496

Rose, Peter, 250, 329, 332, 519

Roussef, Dilma, 76, 253, 392, 521

Rovere, Pierre, 203, 468

*RR*, 214, 480

Ruiz, Ricardo, 5, 7, 29, 37, 140, 146, 148, 316, 332,  
355, 360, 362, 457, 465, 582

Russ, Joanna, 122, 438

Rutland, 226, 493

Ruttman, Walter, 289, 290, 557, 559

*Rythmes* 76, 204, 214, 470, 479

Sá, Alexandre, 37, 465

Sade de Marquês, 71, 72, 78, 82, 93, 94, 105, 387,  
388, 395, 399, 410, 411, 422

Safatle, Vladmir, 252, 520

Saint-Just, 100, 416

Sanborn, Keith, 5, 6, 7, 8, 16, 18, 67, 136, 159, 161,  
162, 163, 196, 207, 215, 318, 319, 327, 329, 332, 342,



- 344, 351, 372, 374, 375, 376, 383, 472, 480, 484, 585  
San Francisco Cinematheque (Cinematheca de São Francisco), 249, 518  
Santos, Hassan, 156, 370  
*Sans titre* 84, 214, 480  
Satterthwarte, Anny, 138, 353  
Saura, Kelly, 156, 332, 370  
Scemama, Marion, 160, 332, 373  
Schmitt, Antoine, 140, 354  
Scratch, 204, 243, 470, 512  
*Secondary Currents*, 250, 519  
Seguy, Georges, 91, 408  
Semana da Consciência Negra (*Black Awareness Week / Semaine de la Conscience Noire*), 29, 148, 316, 324, 361, 457, 582  
Serra, Richard, 109, 328, 426  
Serroy, Jean, 241, 242, 243, 509, 510, 512  
Sharits, Paul, 6, 8, 109, 113, 136, 137, 149, 150, 159, 213, 214, 218, 228, 289, 318, 319, 324, 332, 351, 352, 362, 363, 364, 372, 426, 428, 479, 479 480, 481, 496, 557, 585  
*She Puppet*, 162, 376  
Shub, Esfir, 101, 418  
*Sigmund Freud's Dora*, 118, 120, 434, 436  
*Simulacre Set*, 21, 334  
Silva, Lula da, 253, 521  
Silveira, Marcelo, 147, 166, 324, 332, 361, 379, 567  
Sixpackfilm, 151, 332, 364  
Smith, Henri Holmes, 233, 501  
Smith, Jack, 160, 215, 373, 481  
Sollfrank, Cornelia, 127, 128, 444, 445  
*Sound Strip / Film Strip*, 113, 428  
*Space-Hearing*, 151, 365  
*Space-Seeing*, 151, 365  
*Spetsai*, 215, 481  
*Spot the Microdot*, 294, 562  
*Squint*, 138, 353  
*S:S:S:S:S:S*, 150, 363  
Stalin, Joseph, 89, 90, 102, 406, 407, 419  
Stallman, Richard, 258, 527, 528  
*Star Wars*, 124, 441  
*Still Life*, 147, 361  
Stockhausen, Karlheinz, 267, 537  
Stork, Camila, 157, 370  
*Stripes*, 239, 506  
Stroheim, Eric von, 80, 81, 397, 398  
*Study for Score for Declarative Mode II*, 149, 363  
Stults, Chris, 147, 324, 331, 361  
*subRosa mailing list*, 125, 442  
*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité e de temps*, 95, 411  
*Syntagma*, 151, 152, 365  
  
Tafuri, Manfredo, 82, 399  
*Take Measure*, 297, 563  
*Talla*, 281, 549  
*Tapp und Tastkino (Touch Cinema)*, 151, 152, 248, 313, 318, 365, 516, 579, 585  
Táta, Kisikar'Ngomba, 37, 465  
*Tatuí n°13*, 147, 166, 247, 324, 361, 379, 515  
Technologies to the People (Daniel García Andújar), 140, 354  
Tecnoxamanismos, 163, 316, 327, 572, 583  
*Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden*, 125, 441  
Teixeira, Tato, 37, 465  
*Tell*, 154, 367  
Temer, Michel, 253, 521  
Tempo das Imagens, 157, 158, 159, 327, 328, 370, 371, 372  
Terceiro Corpo, 7, 327, 341  
Tiqqun, 257, 525  
*The Battleship Potemkin (O Encouraçado Potemkin)*, 103, 419

- The Crush*, 87, 88, 404, 405  
*The End of Buffalo Yougoslavia Anxiety*, 149, 363  
*The Flicker*, 289, 557  
*The Gillian Hills Trilogy (A Trilogia Gillian Hill)*, 162, 196, 198, 375, 484, 485  
*The Exchange Program*, 138, 353  
*The Fall of Romanov Dynasty (Queda da Dinastia Romanov)*, 101, 418  
*The Female Man*, 122, 438  
*The Lodger*, 223, 490  
*The Rabbit Generation*, 138, 353  
*The Route*, 130, 141, 356, 447  
*The Scary Movie*, 162, 376  
*The Third Body*, 5, 15, 162, 343, 376  
*The Man with The Movie Camera (Um Homem com uma Câmera)*, 290, 559  
*The Thomas Crown Affair*, 282, 551  
 Thomas, Dylan, 290  
 T.O.U.C.H.I.N.G., 150, 364  
*Transcription 7; Chopin etudes*, 149, 363  
 Traplev, Roberto, 156, 370  
*Traveling With Mark*, 154, 367  
 Trecartin, Ryan, 158, 317, 327, 371, 583  
 Treister, Suzanne, 138, 353  
*Threshold*, 154, 367  
 Trier, Lars von, 248, 516  
 Trinh, Minh-ha, 329, 332  
 Trotsky, Leon, 101, 418  
*Tu Sempre #11*, 160, 373  
 TV, 295, 562  
 Tyler, Parker, 290  
 Tyndall, Andrew, 120, 434  
  
*Un chien Andalou (Um Cão Andaluz)*, 232, 289, 499, 557  
*UIQ*, 25, 339  
*Une petite culotte pour l'été*, 83, 84, 400, 401  
  
*Une Saison en enfer*, 92, 409  
*United in Anger*, 160, 373  
*Untitled*, 149, 363  
  
*va@uum*, 21, 142, 322, 324, 357  
 VALIE EXPORT, 3, 6, 8, 41, 124, 136, 137, 138, 151, 159, 246, 247, 277, 278, 297, 312, 313, 318, 324, 325, 330, 332, 351, 352, 353, 364, 372, 441, 514, 515, 546, 547, 563, 578, 579, 585  
 Vandez-vous, 5, 7, 136, 150, 168, 382, 351, 364, 370, 372, 382, 441, 514, 546, 547, 563, 578, 579, 585  
 Van Gogh, Vincent, 233, 501  
*Variations VII (Variações VII)*, 25, 339  
 Vasulka, Steina, 150, 332, 363  
 Vazão, 146, 147, 164, 305, 316, 317, 323, 324, 360, 361, 377, 582, 583, 584  
 Veira, Bruno, 37, 465  
 Vertov, Dziga, 99, 290, 415, 559  
 Viénet, René, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 196, 200, 327, 395, 396, 398, 400, 401, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 410, 411, 414, 415, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 484, 487  
 Villon, François, 76, 392  
*Visual Text: Finger poem*, 151, 365  
 Vitiello, Stephen, 138, 353  
 Viveiros de Castro, Eduardo, 256, 524  
*Vocês*, 249, 518  
*VO/ID*, 214, 480  
  
 Walther, Franz Erhard, 157, 371  
 Warhol, Andy, 15, 261, 262, 341, 530, 531  
*Water Lilies - After Monet*, 154, 367  
 webarte (web art), 304, 569  
 Wier, 154, 367  
 Wilding, Faith, 124, 440  
*Wintercourse*, 150, 364  
 Wittgenstein, Ludwig, 233, 501



Wojnarowicz, David, 160, 319, 331, 373, 585  
Wolman, Gil J., 70, 86, 94, 99, 386, 403, 411, 416  
*Word Movie (Fluxfilm 29)*, 150, 237, 364, 502  
Wurm, Erwin, 5, 137, 154, 155, 157, 158, 161, 169,  
313, 319, 326, 331, 352, 367, 368, 371, 374, 579, 585

Xavier, Ismail, 247, 516

Yalter, Nil, 140, 318, 354, 585

*YesMen*, 128, 445

*You and I*, 115, 431

*You and Me*, 138, 353

Young, Bob, 260, 530

*Your Lips*, 153, 367

Youtube, 11, 13, 147, 159, 347, 349, 361, 372

Zhenjun, Du, 140, 354

Zielinski, Siegfried, 314, 315, 581

*Zome*, 20, 25, 333, 339

*Zorns Lemma*, 295, 563

Ж, 2, 6, 8, 17, 158, 241, 332, 343, 371, 509





Este livro foi composto em EHU Sans  
e New Caledonia. Impresso na Cepe  
Gráfica em 2022. Tiragem: 1 000 cópias.





ISBN: 978-85-92970-04-8



9 788592 970048

*.txt*

