

YANN
BEAUVAIS **40 ANOS DE**
CINEMATIVISMO

curadoria / curator
Jean-Michel Bourouhs

yb150213

Enquanto o presente nos leva a buscar sempre algo maior – grandes espaços, grandes museus para obras monumentais, o espírito de contradição me leva a encontrar satisfação no pequeno. Small is beautiful*, para retomar uma célebre fórmula. A constrição espacial produz uma forma de ascese que me convém. Finalmente, o monumental induz à facilidade de não escolher, de não hierarquizar. Falamos de catalogue raisonné, mas é razoável ser exaustivo? Então Viva o small, o tiny, o piccolito, o pequenito. A Boite en valise duchampiana terá sido, como muitos gestos em Duchamp, uma proposição visionária e programática.

Escolhas se impõem à valise, onde é preciso que tudo se reduza ao mínimo estrito do viajante. Esse princípio de redução química de um molho até o fundo, ou até que atinja um estado viscoso, a «réduction à glace», também está na base da arte culinária, para exacerbar os sabores.

Mostrar 40 anos de atividade de yann beauvais – que não trabalhou somente em torno de sua própria criação, mas ainda em direção a outras e outros, que ele apoiou como programador, curador, crítico e historiador – em 80 metros quadrados de superfície de exposição, isso exige evidentemente escolhas drásticas. A obra de yann beauvais não será apresentada aqui em sua totalidade. Longe disso. yann beauvais de A à Z ainda está por ser feita; nos contentaremos com de y a b, penúltimas margens do alfabeto romano, tomado ao inverso.

Minha escolha dirigiu-se a apenas três filmes de uma filmografia que conta com várias dezenas de trabalhos. No entanto, estes me parecem poder sintetizar três constantes em sua obra: a linguagem formal posta em obra a partir de R (1976), o ativismo que ele manifestou ao lado de movimentos border line da sociedade, o cinema experimental e a causa das comunidades gay e lésbica, enfim sua relação com o Mundo através não de sua representação – o que Debord apontou como sociedade do espetáculo, mas de seu détournement; a explosão ou a ruína das media em sua função de causar cegueira ou fascínio.

Começar por um R. Jamais perguntei a yann o que significava essa consoante abreviativa. Um R, ar do que, justamente? de uma música do silêncio da sala de projeção. Os ritmos da imagem produzirão por si mesmos uma música interior que estará verdadeiramente na intimidade de cada espectador. Uma aria de Jean-Sébastien Bach na qual a viola parece desestabilizar você em seu próprio corpo. Ao buscar no site do Light Cone a ficha do filme, encontro esse texto, do qual descobro, com surpresa, ser o autor. «A imagem

Jean-Michel Bouhours

While the present time urges us to always search for what is bigger – big spaces, big museums for monumental works—the spirit of contradiction urges me to find satisfaction in the small. Small is beautiful, to borrow a famous phrase. Spatial constraints produce a form of asceticism that suits me. In the end, the monumental facilitates not choosing, not prioritizing. We speak about the catalogue raisonné but is it reasonable to be exhaustive?. So, long live the small, the tiny, the piccolito, the pequenito! The Duchampian boîte-en-valise has been—as have many gestures of Duchamp—a visionary and programmatic proposal.

Choices must be made for the valise, where for the traveller it was reduced to a bare minimum. This principle of the chemical concentration of a sauce to its very essence, that is to “a reduction” is also the basis of the culinary arts, it brings up the flavors.

To create an exhibition showing the 40 years of activity of yann beauvais, who has spared no effort, either on his own creative projects or on those he has supported as a programmer, curator, critic and historian, in 80 square meters, obviously requires some drastic choices. All the work of yann beauvais is clearly not presented here. Far from it. yann beauvais A to Z remains to be accomplished; we will simply go from y to b, the penultimate limits of the Roman alphabet, taken in reverse order.

While my choice focuses on three films, selected from a filmography, which has dozens, they seemed to me, to possess the ability to synthesize three constants in his work : the formal language implemented beginning with R (1976), the activism he has demonstrated with social movements on the margins, experimental cinema and the cause of the gay and lesbian community, and finally his relationship to the World not through its representation—what Debord pointed to as the society of the spectacle—but through its détournement: the smashing or ruining of media in its functions of blinding or fascinating.

Let's begin with an R¹ (an air). I never asked yann, the meaning of this abbreviation to a single consonant. R, an air of what anyway? of music from the silence of the projection room. The rhythms of the image alone will produce an inner music that will likely to be heard in private by each spectator. An air by Johann Sebastian Bach in which the violin seems to destabilize you inside your own body. Looking through the Light Cone website I found this text about the film, discovering with some surprise, that I was the author of the text: “The image of R is in black and white, the photographic

de R é em preto e branco, clichê de um jardim de que pressentimos um passado esquecido mas glorioso, que hoje se livra à mera presença das ervas loucas. A imagem vibra, descrevendo um espaço geográfico cuja sequência final do filme dará uma versão truncada mas contínua. Desse modo, o filme responde a uma construção rítmica visual, elaborada com base em uma partitura que determina a presença ou ausência da imagem [negro], a ordem de sua sucessão e seu ritmo. Yann Beauvais elaborou sua própria escrita visual interpretando uma invenção a duas vozes de Bach. Ele se serve de um arquivo de imagens como gama; dito de outro modo, a panorâmica visual se torna um teclado composto de toques (clichês) que a partitura musical vai comandar. A distância entre as notas na partitura de Bach (em solfejo se trata do número de graus entre as notas que determinam os intervalos) define a distância entre as imagens: por exemplo, um terço (intervalo musical de 3 graus) corresponderá a uma sucessão de imagens deslocadas por um ângulo visual de 15 graus, assim como o ritmo. A partir desse tronco central inspirado pela invenção, Yann Beauvais concebeu variações livres, crescentes e decrescentes, tais que o autorisava a música barroca em que ele se inspira. R compõe, graças a uma imagem sincopada e ritmada, um espaço decomposto e surreal, fazendo surgir uma «memória», um afeto dos lugares que nenhuma panorâmica fluida e bem «lambida» teria permitido. A vibração, a cintilância exagerada dão a essa imagem um aspecto hipnagógico que reforça um cone branco de luz na borda lateral da imagem, devido a um defeito de vedação frequente nas câmeras Bolex, e que, felizmente, tem função de lembrança da natureza luminosa da imagem cinematográfica e das propriedades específicas da difração da luz.»

Deke Dusinberre observava que o lugar, muito importante nesse filme, pois é envolvido por um grande mistério, é aquele de uma casa do século XVIII, diante da qual haviam sido executadas, no Grande Século, as obras de Bach. O passado parece estar em tudo, ali: nesse preto e branco um pouco lavado, nas ervas loucas, nessa casa de que se presente uma história mais prestigiosa que o presente, que parece não mais se realizar¹. O filme se funda na metonímia do corte, que é de duas ordens. O corte luminoso provocado por imagens negras no curso da sequência, e o corte do cone branco que gera o retângulo da imagem cinematográfica, e destrutura sua integridade. O corte é um problema próprio ao cinema; é necessário para que a imagem reproduza um movimento de maneira perfeitamente ilusionista. Está ligado a toda a história do cinema, de sua invenção técnica com a cruz de Malta que iria permitir cortar o fluxo do avanço contínuo da película filmica, à invenção da montagem que iria permitir, com uma certa plasticidade, inventar uma sucessão descontínua de espaços-tempos cinematográficos. O cinema é a arte do corte, por excelência. Buñuel et Dalí inauguraram

image of a garden, for which we sense a forgotten but glorious past, and which is today given over only to weeds. The image vibrates, describing a geographical space, which in the final sequence of the film will yield a truncated but continuous version of it. In this way, the film engages with a kind of visual rhythmical construction, developed on the basis of a score, which determines the presence of the image or its absence (black), the order of their succession, and their rhythm. Yann Beauvais has developed his own form of visual inscription by performing one of Bach's two part inventions. He uses the range of images as a scale; that is, the visual pan becomes a keyboard with keys (single frames or shots) that the musical score will control. The gap (interval) between the notes in the Bach score (in music theory, it is the number of degrees between the notes, which determines the intervals) defines the spatial shift between the frames; for example, a third (a musical interval of 3 degrees) would correspond to a sequence of images shifted by a visual angle of 15 degrees and would determine the rhythm as well. Inspired by this musical invention, using this central core, Yann Beauvais created free variations preceding and following it, in the manner authorized by the baroque music that inspired it. R is constructed using a syncopated rhythm and a decomposed and surreal pictorial space, giving rise to a "memory," an affective place, which a fluid, "slick" pan would not have permitted. Vibration, excessive flicker gives to this image an hypnagogic aspect, which is reinforced by a white cone of light along one edge of the frame due to the lack of a light-tight seal common on Bolex cameras, and which happily reminds us of the film image as light, and the specific properties of the diffraction of light."

Deke Dusinberre notes that the location, very important in this film—as it is surrounded by mystery—was an eighteenth century house, in front of which the works of Bach were performed during the Enlightenment. The past seems to be everywhere: in this slightly washed-out black and white image, in the weeds, in this house whose history, we sense, is more prestigious than its present, where it seems no longer to be fulfilled.² The film is based on the metonymy of the cut in two senses. The cutting off of the light by the black images in the course of the sequence, and then the cutting performed by the white cone [of light], which slices through the rectangle of the film image, destroying its structural integrity. Cinema is about the cut; it is necessary in order for the image to reproduce motion in illusionistic perfection. It is linked to the entire history of cinema, from its technical invention using Maltese cross motion, which would allow for the interruption of the flow of the continuous advance of the film strip, to the invention of montage, which would make possible, with a certain flexibility of invention, a discontinuous succession of cinematic space-time. Cinema is the art of

sua Obra cinematográfica com o grande plano do olho seccionado por uma lâmina pelo próprio Buñuel, em *Un chien andalou* (1929). Seu cinema devia romper com a ordem retiniana. Ora, apesar da profusão de imagens ditas fortes, violentas, esta em especial guarda toda sua capacidade de pavor. O olho (o órgão vidente) suporta todos os massacres possíveis, todas as atrocidades que o ser humano é capaz de conceber, menos talvez o espetáculo de seu próprio massacre². Pois, nos diz Georges Bataille, a relação com o olho se situa imediatamente entre a sedução e o horror, na fonte das «reações agudas e contraditórias»³. O corte é constitutivo da construção da imagem segundo o modelo perspectivista no qual o quadro é «realizado» no plano que corta a pirâmide do raio luminoso que tem por cume o centro do olho.

Essa pirâmide visual torna-se cone de luz com Anthony MacCall, em *Line Describing A Cone* (1973), que, apresentado no último Festival EXPRMNTL em Knokke Le Zoute, 1975, foi um choque para toda uma geração de cineastas, da qual eu fazia parte, assim como Yann. A operação de Mac Call se inscrevia em um extraordinário movimento do expanded cinema na Inglaterra, em meados dos anos 1970, em que eram explorados os dispositivos de múltiplas telas, as projeções ampliadas, os espetáculos de sombras. O cone se tornará um símbolo de ligação para os cineastas que se organizarão sob a bandeira do Light Cone, estrutura de difusão que Yann propõe à partir de 1982 com Miles Mc Kane em Paris, e que conhece um destino marcante, pois 30 anos mais tarde perdura e se amplia, adaptando-se aos contextos econômicos e tecnológicos da evolução das mídias de imagens em movimento. Esse cone, acidente da história de uma câmera com um defeito de vedação, faz signo em R. É o corte da navalha em plena vista, enquanto esse corte intervém ordinariamente entre duas imagens para que, diante da imagem projetada na tela, isso não venha à consciência. O corte de tesoura das cartas postais de *Sans titre 84*, onde o arco do triunfo é recortado e reconstituído em fatias como num scanner, levará Yann à metáfora da fenda das imagens diferenciadas e dispostas em leque em *New York Long distance* (1994), e depois em *Des rives* (1998). Em dupla ou tripla projeção, em RR (1976-85), a fenda é vertical, ao longo da qual simetricamente cada imagem parece enrolar-se ou desdobrar-se à maneira de um quadro transparente de Carmontelle – a partir de seus rolos laterais. Pois o espaço «desenquadrado» de R – emprego voluntariamente esta palavra, talvez de modo errôneo, mas trata-se do termo usado por Yann a propósito de sua própria obra: o cinema desenquadrado – que é um espaço de interstício e de fluxo descontínuo da matéria luminosa, e que parece miraculosamente ter desaparecido em proveito de uma recomposição fictícia que se aproxima perfeitamente da estética das panorâmicas. Yann retomará as linhas das imagens em cada uma de suas instalações.

the cutting par excellence. Buñuel and Dali launched their cinematographic work with a close up of an eye cut in half with a scalpel by Buñuel himself in *Un chien andalou* (1929). Their film was to pierce through the order of the retinal. And despite the flood of so-called strong images, violent ones, it still retains its capacity to shock. The eye (the organ of vision) can endure every possible kind of slaughter, all the atrocities of which humans are capable, except, perhaps, the spectacle of its own slaughter.³ As Georges Bataille says: “The relationship with the eye is immediately located between attraction and horror, at the core of acute and contradictory reactions.”⁴ The cut contributes to the construction of the image according to the model of perspective in which the picture is “realized” in the plane that intersects the pyramid of the ray of light whose summit is the center of the eye.

This visual pyramid became a cone of light with Anthony MacCall’s *Line Describing A Cone* (1973), which, when it was shown at the last EXPRMNTL Festival in Knokke Le Zoute in 1975, was a shock to a generation of filmmakers of which I myself and Yann were a part. MacCall’s approach was part of an extraordinary movement of expanded cinema in England in the mid-70s, in which the apparatus of multiple screens, expanded projections, and shadows-plays were explored. The cone would become a symbolic rallying point for filmmakers who would line up under the banner of Light Cone, the distribution structure Yann brought into being in 1982 with Miles McKane in Paris and which has enjoyed a remarkable success, since 30 years later it continues to function and grow, while adapting to economic and technological development within the evolution of moving image. This cone, an historical accident of the body of the camera not being properly light-tight, becomes significant in R. It is the cut of the chisel in plain sight, whereas this cut usually occurs between two frames so that the projected image on the screen remains unaware of it. The use of scissors to cut up postcards in *Sans Titre 84*—where the Arc de triomphe is cut up and then reconstituted in slices as in a scanner—will lead Yann to the metaphor of slitting images and arranging the separate parts like the blades of a woman’s fan in *New York Long Distance* (1994) and *Des rives* (1998). In double or triple projection, RR (1976-85), is a vertical slit, along which each image appears to symmetrically unfold or wind up along a roll at the side, like a transparent Carmontelle panel.⁵ For the “unframed” space of R—I use this word intentionally, twisting it a bit but it is the one that Yann uses about his work—the unframed cinema, which is a space of the gap and the discontinuous flow of luminous matter, seems to have miraculously disappeared in favor of a fictional reconstruction perfectly akin to the panorama aesthetic. Yann will return to image lines in each of his installations.

What are these image lines: a wire, a thin line invisible to the naked eye,⁷

O que são essas linhas de imagens: um fio, um traço mantido quase invisível a olho nu, mas tornado tangível pela dinâmica contraditória ou dialética das imagens. Nem mais nem menos: uma fronteira em que se materializam os conflitos de imagens. Estas últimas tem uma forte capacidade de simulação espacial, transformando-se em arestas de prismas, dando tanto a sensação de uma fuga das imagens segundo um eixo, ou ao contrário de uma progressão da imagem rumo ao plano da tela. No caso de RR ou de Quatr'un, o fato de que yb utiliza a mesma fonte de imagem, invertida e logo proposta como seu reflexo invertido (efeito do espelho) neutraliza o choque da linha-fronteira de imagens em proveito de uma harmonia de duas vias, em que se reencontra evidentemente a fuga de Bach. No caso de Quatr'un, a figura da cruz é dominante, dividindo o quadro do espaço de projeção em quatro retângulos. A horizontal privilegia a linha de horizonte e então a simulação de uma continuidade, enquanto a vertical permanece mais abstrata, como a linha de tensão dos ritmos das imagens. A instalação foi a ocasião de uma colaboração musical de Thomas Köner. O R que o compositor concebeu é um drone musical acrescido de uma espécie de murmúrio impossível de se identificar: poderia ser aquele de rotativas de imprensa cujos ruídos dos rolos de impressão houvessem sido abafados... quando se pensa ter recuperado uma dimensão mecânica do som, ou o barulho longínquo de uma cascata, quando o som parece de uma fluidez absoluta.

O aparecimento da Aids nos anos 1980 e a hecatombe que a doença provocou no mundo gay deram voz a yb. Ele se engaja com as palavras, com sua voz. Tu, sempre (2001) radicaliza esse recurso à linguagem nominativa, utilizando palavras de combate que invadem o espaço da exposição com frases difratadas sobre todas as paredes da sala em que a peça se apresenta. A criação sonora de Thomas Köner começa com uma espécie de barulho de multidão, que poderia ser o rumor de um estádio, ou o rumor do Inferno de Dante:

Lá, na medida em que podíamos ouvir,
Não houve gritos, só suspiros,
O Que fez o tremor de ar eterno.
Ele sentiu a tristeza sem o tormento
Experimentada por uma grande multidão
De homens, de crianças, de mulheres de todas as idades
A Divina Comédia de Dante, O Inferno

Desse som, emergirá em torno do terço final do filme, a voz de yb.

Luchando, realizado em 2011, é um filme de rara complexidade. Ele se

which the contradictory dialectic or dynamic of the images makes tangible. It is nothing less than a boundary where conflicts of images are materialized. These images possess a great capacity for spatial simulation, turning into the edges of prisms, sometimes giving the sensation of images flowing away along an axis, or, on the contrary, of the progress of the image in front of the plane of the screen. In the case of RR or Quatr'un (1993) the fact that yb uses the same image as the source, inverted and therefore presented as its inverted reflection (mirror effect) neutralizes the collision of the boundaries of the images in favor of a harmony of the two voices in which one can clearly discern the music of Bach. For Quatr'un, the figure of the cross is dominant, dividing the frame of the projection space into four rectangles. The horizontal privileges the horizon line and therefore the simulation of a form of continuity, whereas the vertical remains more abstract, as the line of force of the images. This installation was the object of a musical collaboration with Thomas Köner. The R (air) conceived by the musician is a musical drone coupled with a kind of unidentifiable murmur: when you think you've identified a mechanical dimension to the sound, it could be the sound of printing presses whose clattering rolls have been muffled or in its fluid aspect, it seems to be the distant sound of a waterfall.

The appearance of AIDS in the 1980s and the hecatomb it caused in the gay community, gave several voices to yb. He would stake his commitment with words and with his voice. Tu sempre, (2001) radicalizes this recourse to language in its naming function, by using the words of the struggle, which invade the exhibition space with phrases diffracted onto every wall of the room where the piece is shown. Köner's sound design begins with a kind of crowd noise that could be the racket of a stadium or the racket of Dante's Inferno:

There, as far as we could make out,
There were no screams, only sighs,
Which made the eternal air shudder.
It evoked the sorrow without the torment
experienced by a large crowd
of men, of children, of women of all ages
The Divine Comedy of Dante, Inferno

From this sound would emerge, a third of the way through the film, the voice of yb.

Luchando made in 2011 is a film of a rare complexity. It is situated in a series of films begun with Spetsai (1989) where the filmmaker is investigating,

situa em uma linha de filmes que começaria com Spetsai (1989), em que o cineasta busca uma relação dialética, equivalente ao contraponto em música, entre imagens de viagem em momentos de emoção intensa diante do sublime da natureza, de uma paisagem urbana ou de uma situação, e um trecho discursivo. Essa dialética convoca as duas zonas do cérebro: o cérebro vestigial, solicitado pelo sentido da visão em um registro de sublimação e o cortex, cérebro cognitivo que mantém uma reflexão grave, para não dizer dramática, e, logo, dessublimatória. No caso de Spetsai, o texto de Guy Debord Comentários Sobre A Sociedade do Espectáculo tem função de prevaricar imagens idílicas captadas numa ilha do mar Egeu. A felicidade é apenas aparente; o perigo ecológico representado pela indústria nuclear é certamente invisível, então está ausente da imagem; no entanto, há uma ameaça permanente de que os intertítulos ativem a lembrança, à maneira de «warnings». O texto entrecorta o fluxo das imagens; sua leitura interrompe em intervalos regulares o modo visual: a leitura é um corte no seio de um modo de fruição visual.

Luchando também foi realizado por conta de uma viagem a Cuba, em 2009. É às vezes difícil separar a parte das imagens pessoais em meio às imagens de arquivo. Mas em todo caso, não se trata aqui de um filme de viagem. Talvez seja sua antítese? – já que põe muito lucidamente a questão das motivações reais de uma viagem. O que há em torno dessa iniciativa?, pergunta-se o artista. Trata-se da motivação de sentimentos que dizem respeito a um romantismo revolucionário da parte de um cidadão ocidental cuja geração foi trabalhada por teorias revolucionárias e marxistas, sonhando em mudar o Mundo à luz dos movimentos de liberação terceiro-mundistas, guevaristas ou castristas. Um romantismo emulsionado pela questão dos direitos do homem e pela sorte dos prisioneiros políticos e que o capitalismo – Lenin havia declarado: os capitalistas são capazes de nos vender as cordas para que nós os enforcemos – reciclou em «produtos derivados». Era essa a curiosidade? ou yb era ali, ele também, um turista sexual? Tantas questões lançadas sem cuidados nem tabus. A questão da condição dos homossexuais em Cuba é o tema do filme, sem que se possa dizer que seja central. A história política, o passado, o glamour da música cubana, tudo parece se encadear sem discernimento; a questão da perseguição dos homossexuais é telescopada por uma entrevista com Fidel Castro, como se a tentativa de centrar-se sobre esse tema fosse em vão, já que, reconhece o cineasta, a realidade é diferente e bem mais complexa do que mesmo o turista potencial mais informado poderia pensar saber. Com toda lucidez, o autor nos previne de que essa viagem participa de uma «experiência de double bind generalizada». O fantasma do ideal revolucionário disfarça o fantasma sexual. No entanto, yb demonstra que a situação é mais complexa. O fantasma

a dialectical relationship, the equivalent of counterpoint in music, between travelogues made in moments of intense emotion when encountering the sublime in nature, or an urban landscape or even a situation and its discursive counterpart. This dialectic calls together the two halves of the brain: the vestigial part of the brain invoked by the sense of sight in a register of sublimation and the cortex, the cognitive part of the brain, which leads to serious reflection, not to mention dramatic reflection and therefore to desublimating reflection. In the case of Spetsai, the text of Guy Debord from Comments on the Society of the Spectacle serves to create a loss of trust in the idyllic images shot on an island in the Aegean Sea. Happiness is only apparent; the ecological dangers posed by the nuclear industry are indeed invisible, therefore absent from the picture; nonetheless, there is a continuing threat brought back to mind by the intertitles, that function as “warnings.” The text cuts through the flow of images; reading them interrupts the visual modality at regular intervals; reading cuts into the core of visual pleasure.

Luchando was also made as a result of a trip to Cuba in 2009. It is sometimes difficult to detect the personal images amidst the archival ones. But in any case, this is not a travelogue. Perhaps it is the antithesis of that, as it lucidly addresses the question of the real motivations for the trip? What was behind this initiative, the artist asks himself? Are the motivations linked to a revolutionary romanticism on the part of a Westerner whose generation was steeped in Marxist and revolutionary theories, and who dreamed of changing the world in light of the Third World liberation movements of Che Guevara or Fidel Castro? A romanticism that became bogged down in the issue of human rights and the fate of political prisoners and that capitalism—Lenin said: capitalists are capable of selling us the ropes that would be used to hang them—would bring back as “recycled products.” Was this the source of his curiosity? or was he too, yb, a sex tourist? Many questions posed forcefully and without taboos. The question of the condition of homosexuality in Cuba is the subject of the film, though one cannot say, it is at its center. Political history, the past, the glamour of Cuban music, all seem to be linked together indiscriminately: the issue of the persecution of homosexuals is telescoped with an interview with Fidel Castro, as if to focus on the subject would be in vain, since, as the filmmaker recognizes, the reality is far more complex than the potential tourist, even an informed one, might think he could know. With utter clarity, the author warns us that this trip is part of a “widespread double-bind experience.” The phantasm of the revolutionary ideal collapses into the sexual phantasm. Nonetheless, yb shows that the situation is more complex. The revolutionary phantasm is no longer energized by Fidel, who, in an interview, tries to show that the

revolucionário só é eletrizado por Fidel em uma entrevista, onde tenta demonstrar que o desenvolvimento pessoal de cada indivíduo é possível no contexto da Revolução. Mas Fidel velho e desgastado pelo exercício do poder centralizado não tem mais essa sedução do herói que se opunha ao imperialismo yankee, na virada dos anos 1960. As imagens de arquivo do período da Baía dos Porcos e da crise dos mísseis nos lembram esse período bendito em que existia ainda uma «boa luta de classes» entre boas e más causas – uma luta entre o fraco e o forte. Nesse contexto, a magia de sua retórica sabia como alcançar os objetivos estabelecidos.

O corte está sempre em jogo com imagens em flash sobrepostas a outras imagens: o fluxo descontínuo é um fenômeno de eletrização da «sequência originária». Pois nesse filme a figura de estilo dominante é a sobreposição. Ela foi utilizada com muita frequência no cinema, para figurar sequências de sonhos em Luis Buñuel, Germaine Dulac, René Clair ou ainda Jean Epstein... Em Luchando, a sobreposição lembra a impossível univocidade da realidade. Manifesta um desregramento contemporâneo dos pontos de referência do pensamento, agravado ou simbolizado pelo desregramento dos sentidos. Os fluxos de imagem demonstram pensamentos perfeitamente contraditórios. O comentário em off de um filme de propaganda é aí fragmentado por um testemunho contemporâneo sobre um estado policial que controla cada cidadão, incluindo os turistas que só verão desse país o que as autoridades tiverem por bem mostrar. A sobreposição sonora e visual tem várias funções. Ambas são a metonímia de um real manipulado: as manifestações a favor de Fidel Castro, onde os perseguidos devem aplaudir seus persecutores, os turistas aos quais é apresentada uma vitrine do país, ou ainda a paisagem em ruínas de Havana, descrita por um cubano como um cenário destinado a lembrar o estado de Guerra do país contra o invasor imperialista. A sobreposição é também o paradigma de um embaralhamento por saturação de discursos perfeitamente contraditórios. As camadas de imagens subentendem que a superfície da imagem seria por si só uma aparência enganadora; uma simplicidade de leitura seria impossível aí. O princípio sedimentar da imagem arruina a ambição de uma unicidade do real e dá uma representação do double bind a partir do qual é concebido esse filme testemunho.

D'un couvre feu (2006). O historiador do cinema yb contribuiu largamente com o reconhecimento do cinema dito de found footage. Esse gênero instituído enquanto tal ganha relevo após a segunda guerra mundial, com personalidades tais como Bruce Conner, Raphael Montañez Ortiz nos Estados-Unidos, ou ainda Maurice Lemaître e Guy Debord na França. Esse cinema de montagens de planos ou sequências, tomadas emprestadas e recicladas, conhece uma retomada de interesse no fim dos anos 1980 com Martin Arnold, Christian Marclay, Craig Baldwin, Keith Sanborn, e Bill

personal development of each individual is possible within the context of the Revolution. But Fidel, grown old and marred by the exercise of unchecked power, no longer possesses the seductiveness of the hero who opposed Yankee imperialism at the beginning of the sixties. The archival footage of the era of the Bay of Pigs and the Cuban missile crisis remind us of that charmed moment when a “good class struggle” between a good cause and an evil cause still existed, a struggle between the weak and the strong. In this context, the magic of his rhetoric was capable of hitting the target.

The cut is still at work in the images appearing in quick flashes superimposed on other images: the discontinuous flow is a phenomenon resulting from electrifying the “stem sequence.”

For, in this film, the dominant stylistic figure is superimposition. This figure has been used quite frequently in the cinema for dream sequences in the work of Luis Buñuel, Germaine Dulac, René Clair and Jean Epstein. In Luchando, superimposition is there to remind us of the inherent ambiguity of reality. It appears as a contemporary disordering of points of reference aggravated or symbolized by the disordering of the senses. The various streams of images demonstrate perfectly contradictory thoughts. The voice-over from a propaganda film is torn to pieces by contemporary testimony about a police state controlling each and every citizen, including tourists who will see of the country only what the authorities want to show them. The use of audio and visual superimposition has several functions. It is the metonymy for a manipulated reality: demonstrations in favor of Castro where the persecuted should applaud their persecutors, tourism in which we are presented with a display case of the country or else, the landscape of the ruins of Havana, described by a Cuban as a set intended to recall the state of war of the country against the imperialist invader. Superimposition is also the paradigm for creating interference by means of an accumulation of perfectly contradictory speeches. Layers of images remain below, so that the surface of the image taken by itself will constitute a deceptive appearance, not easy to read. This sedimentary principle of the image destroys the ambition of a self-contained reality and presents a representation of the double-bind on the basis of which this film as witness is conceived.

D'un couvre feu (About a curfew) (2006). The cinema historian yb has contributed in great measure to the recognition of the film genre known as “found footage.” This genre, constituted as such, took off after the Second World War, with the likes of Bruce Conner and Raphael Montañez-Ortiz in the United States, or alternatively, with Maurice Lemaître and Guy Debord in France. This cinema practice of editing together shots or sequences borrowed and recycled, found renewed interest in the late 1980s with Martin Arnold, Christian Marclay, Craig Baldwin, Keith Sanborn, or perhaps Bill

Morrison. Em 2001, com Yann Beauvais, organizamos no Centre Georges Pompidou uma manifestação com uma publicação, intitulada *Monter sampler, l'échantillonnage généralisé*, que repunha em perspectiva histórica as problemáticas contemporâneas do arquivo, da reciclagem das imagens e dos sons, e das questões que essas práticas colocavam para o campo estético, ético e jurídico (direitos de autor versus copyleft). D'un couvre feu, realizado alguns anos mais tarde, diz respeito a esse campo do found footage, pois todas as imagens são tomadas emprestadas das mídias comerciais: tv, e, verdadeiramente, sons do rádio. Os acontecimentos são aqueles que explodem em um dos subúrbios dos mais desfavorecidos de Paris, Clichy-sous-Bois, no outono 2006. A morte de um adolescente desses bairros, perseguido pelas forças da polícia, incendia o conjunto dos bairros urbanos da periferia, ditos difíceis. O modelo de integração da sociedade francesa herdada dos príncipes da Revolução Francesa mostra, através desses eventos, sua falha – para não dizer sua falência – que nem os poderes locais nem a sociedade em seu conjunto (intelligentsia confundida) quiseram ver. Esses eventos não são os primeiros, mas por outro lado eles ganham uma amplitude diferente nos fatos e em sua ressonância mediática. A França aparece aos olhos do mundo como um país à beira da explosão social; assim ela foi descrita nas mídias americanas.

Yb não fez um filme a mais sobre esses acontecimentos. Ele recolheu no seio das mídias o que ele viu e escutou, analisou e recondicionou esses elementos. A linguagem do found footage conduz naturalmente a uma forma específica de montagem, em que os princípios de unidade (espacial, temporal, e até de conteúdo) são arruinados. Todo autor de filme de found footage leva de um certo modo o espectador a se deixar totalmente abusar pela manipulação que permite a montagem.

Essa manipulação, que consiste em dar continuidade, sentido, lógica a encadeamentos de elementos heterogêneos, e que os surrealistas experimentaram com o «cadavre exquis» desde os anos 1930, foi recuperada como aquela do funcionamento do inconsciente. Ora, essa análise não é mais operante hoje, quando somos capazes de ver *Clock* (2013) de Christian Marclay como qualquer outro filme de ficção. O que era a representação de uma zona escondida do ser humano, com os surrealistas, transmutou-se em uma obra de espetáculo. É que o corte, que não está mais a serviço de um fio narrativo, é ele mesmo ficção. As cesuras entre os planos remonta à tradição da «montagem de atrações» definida por S.M Eisenstein, em que o cinema busca antes o golpe brusco entre diversas sequências montadas pedaço por pedaço, mais do que sua fluidez e a continuidade narrativa⁴. Enquanto a reportagem de tv do mesmo evento teria «organizado» as palavras contraditórias dos protagonistas por um comentário que é no pior dos

Morrison. In 2001, in collaboration with Yann Beauvais, we organized a film series at the Centre Pompidou and produced a publication, *Monter/sampler: l'échantillonnage généralisé*, which recontextualized in an historical perspective, the very contemporary issues of the sample, the recycling of images and sounds and the questions practices pose for the aesthetic, ethical and legal fields (copyright versus copyleft). D'un couvre feu was made a few years later and falls within the field of found footage, since all of the images are borrowed from commercial media: television and most likely sounds from the radio. The events in question broke out in one of the poorest outlying suburbs of Paris, Clichy-sous-Bois, in the fall of 2006. The death of a teenager from this neighborhood, while pursued by the police, set ablaze all the so-called “difficult areas” of the outlying suburbs. The model of integration of French society, inherited from the principles of the French Revolution, revealed its flaws through these events, if not its bankruptcy, that neither the powers that be nor the society as a whole (intelligentsia included) wanted to see. These events were not the first of their kind, but they did occur on an unprecedented scale in the events themselves and in their media resonance. France appeared to the world as a country on the verge of social explosion; it was described as such in the American media.

Yb did not make just another film about these events. He collected from the media what he saw and heard, he analyzed then reconditioned these elements. The language of found footage leads naturally to a specific form of montage, where the principles of unity (spatial, temporal even of content) are left in ruins. The author of a found footage film engages with the viewers to somehow allow themselves to be completely fooled by the manipulation that editing permits.

This manipulation, which consists of creating content and meaning, from the logic of linking together heterogeneous elements, and with which the Surrealists experimented in the “exquisite corpse,” was recognized as being comparable to functioning of the unconscious. But this analysis is no longer operational today, when we are quite capable of watching *The Clock* (2013) by Christian Marclay, like any other fiction film. What constituted the representation of a hidden zone of the human being for the Surrealists, was transformed into a work of the spectacle. The cut, which is no longer in the service of a narrative thread, is itself a fiction. The discontinuities between shots borrows from the tradition of the “montage of attractions” defined by Eisenstein, where the cinema goes in search of the collision of various sequences edited together one after the other, instead of their flow and narrative continuity. Whereas the television reporting of the same event would have “organized” the contradictory speeches of the protagonists by means of a commentary—which, at worst is a directed commentary about

casos diretivo sobre o que se deve pensar, no melhor uma zona mediadora de posições contraditórias, yb dispõe lado a lado os discursos, sem «planos de cortes», deixando-os se enfrentarem no «corpo a corpo», quer as imagens provenham da guerrilha urbana, quer do poder político. Nesse movimento telescópico, ele procede a uma des-hierarquização. A simultaneidade das palavras (uma verdadeira piscadela ao simultaneísmo pictórico) dá conta com uma rara evidência do desmoronamento, para não dizer da inanidade de um poder político que, após múltiplas «políticas da cidade», todas fracasadas – e houve até mesmo vários ministérios dedicados a isso! – é incapaz de analisar as coisas e que, como única resposta, opõe a ordem republicana e a retórica militar: o Estado de exceção e o toque de alerta.

A forma do found footage, a montagem cut e abrupta constitui uma retórica idônea para arruinar a retórica militar. O rap, enfaticamente presente nesse filme, tem papel primordial enquanto expressão cultural. Os rebeldes, na maior parte vindos da imigração, se sentindo privados de tudo, reafirmam a cada vez que «não são animais». Há essa luta por causas sociais, políticas, econômicas, urbanísticas, embora o sentimento de denegação de fazer parte da comunidade dos homens domine todas as outras causas. A música de rap, percebida geralmente como violenta, agressiva ou catalisadora dos instintos mais baixos, demonstra, ao contrário, a humanidade daqueles que depredam as cabines telefônicas e tocam fogo nos carros. Com certa perversidade, yb «assassina» – a golpes de repetição e looppings da mesma sequência –, um Presidente cuja idade subitamente salta aos olhos, cortado da juventude do país que ele dirige, sem compreender mais nada. yb faz dele um rapper cuja retórica guerreira é terrivelmente pobre, do ponto de vista semântico. Essa indigência do discurso político entra em conflito direto com a riqueza dos textos de Som de Preto, de Amilcka e Chocolate e de Jeune de banlieue, de Dizis.

Em torno desses três filmes, a boîte en valise yb-iana contém sons, documentos, revistas, partituras que darão conta de um itinerário rico, onde o fazer (sua obra) se imbricou totalmente em outras atividades, de historiador, de crítico, de programador, de curador ou ainda de simples militante. Essa boîte en valise pode ela mesma ser a caixa de Pandora, dando acesso ao todo.

what to think, and at best, a neutral zone or a zone mediating conflicting positions—yb put together the discourses one after the other, without “cut-aways,” letting them confront one another “hand to hand” whether they originated from the milieu of urban guerilla warfare or of political power. By telescoping things this way, he performs a de-hierarchization. The simultaneity of words (a likely nod to pictorial simultaneity ⁶) reflects with unusual clarity, the disengagement, not to mention the inanity of a political power, which, after multiple “urban policies”—all equally failed—there were even government ministries for that!—is incapable of analysis, and which, as its only response, puts forward the order of the republic and military rhetoric: the State of Emergency and the curfew.

The form of found footage, montage cutting, the abrupt constitute a rhetoric suited to the task of laying waste to military rhetoric. The rap music hugely present in this film plays a fundamental role as a cultural expression. The rebels, mostly from immigrant families, feeling deprived of everything, reaffirm each time, that they “are not animals.” The causes of this struggle lie in the realms of the social, the political, the economic, and in urban planning, but the feeling of being denied a part in the human community dominates all other causes. Rap music—generally perceived as a violent music, as aggressive, even as the catalyst for the lowest instincts—demonstrates the opposite: the humanity of those who smash phone booths and burn cars. With a certain perversity, yb “assassinates” by means of looping the same sequence, a President whose age leaps to the eye, is cut-off from the youth of the country he leads, and who does not understand anything anymore. Yb turns him into a pathetic mc using guerilla war rhetoric with a paucity of meaning. This poverty of political discourse contrasts with the richness of the texts “Som de Preto” by Amilcka Chocolate and “I am a young man from the banlieues” by Dizis la peste.

In the company of these three films, the yb boîte-en-valise contains sounds, documents, journals, scores, which will reflect a rich course of activities, where making his work is completely interwoven with his other activities as an historian, a critic, a programmer, a curator or simple activist. This boîte-en-valise might just be a Pandora’s box giving access to everything.

Jean-Michel Bourouhs

Nascido em Brou em 1956, mora em Paris. Curador de arte Moderna do Centre Georges Pompidou, Paris. Foi diretor do Nouveau Musée National de Monaco, e Conservador no Centre Georges Pompidou do departamento do filme d'artista e experimentais. Cineasta experimental. Últimos Livros publicados : Dali, Monographie, ed du Centre Georges Pompidou 2012, Quel Cinema, Presses du Réel Dijon 2010, Man Ray directeur du Mauvais Movies (com Patrick de Haas) ed Centre Georges Pompidou , 1997.

NOTAS

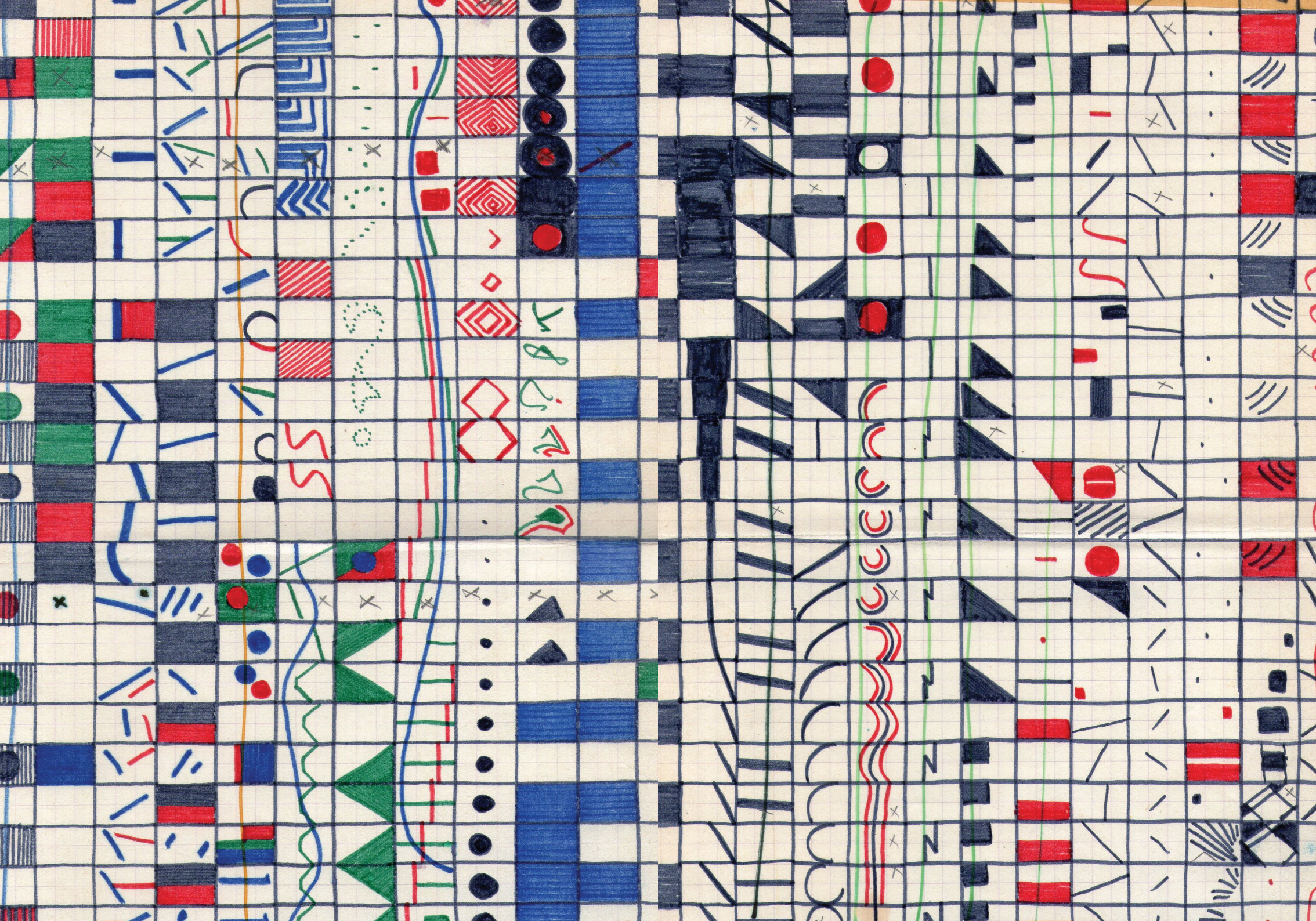
- 1 Yann Beauvais « Manifestement » in Liu Yung Hao Yann Beauvais le cinéma décadré, Centre Pompidou/Afaa, 1999, p 85.
- 2 Ver a esse propósito o filme de Andrej Zdravic, Phenix, 1975.
- 3 Cf. Georges Bataille, Documents n°4, Paris, setembro de 1929.
- 4 Jacques Aumont/Michel Marie Dictionnaire théorique et critique du cinéma Paris, 2005, p 12.

Jean-Michel Bourouhs

Born in 1956 in Brou, Lives in Paris. Modern Art Curator Centre Georges Pompidou, Paris. Was the president of the Monaco National New Museum, and Film curator of the Film department Centre Georges Pompidou. Experimental Filmmaker. Recent books published ; Dali, Monographie, ed du Centre Georges Pompidou 2012; Quel Cinema, Presses du Réel Dijon 2010 ; Man Ray directeur du Mauvais Movies (with Patrick de Haas) ed Centre Georges Pompidou, 1997.

NOTES

- 1 The pronunciation of the letter R in French is homonymic with “air” as a tune (an “air”) or an appearance, a resemblance... translator’s note.
- 2 Cf yann beauvais « Manifestement » in Liu Yung Hao Yann Beauvais le cinéma décadré, Centre Pompidou/Afaa, 1999, p 85
- 3 See the film of Andrej Zdravic : Phenix (1975)
- 4 Cf Georges Bataille in revue Documents n°4, Paris, septembre 1929,
- 5 Louis de Carmontelle was a French painter who made transparent drawings up to 12 feet in length, on rolls; they would be unrolled in front of viewers, section by section, through a backlit viewing box. Translator’s note.
- 6 This category of painting was created by Robert Delaunay Translator’s note.



CAMINHOS DE ATRAVESSAMENTO

yann beauvais e o cinema experimental

Não contemplamos o mundo de fora,
como se assistíssemos a um espetáculo na plateia.
Os discursos e o Discurso cruzam-se na psique.
Acontecemos e fazemos acontecer.
Nosso fazer repercute e somos afetados pelo alheio fazer
(...) Organizando, organizamo-nos, entretécidos que somos.
Donaldo Schüler

A verdade na arte é a união da coisa com ela mesma,
o exterior tornando-se a expressão do interior,
a alma revestida de forma humana,
o corpo e seus instintos unidos ao espírito.
Oscar Wilde

É chegado o momento para yann beauvais de celebrar quarenta anos de uma trajetória que está enfaticamente desde o seu início, centralmente permeada pela pluralidade do cinema experimental. Considerado por alguns de seus estudiosos, praticantes e defensores, como o verdadeiro cinema, é aquele que guarda o espírito da aventura, da poeticidade e da inquietação estética que deveriam presidir as manifestações em arte. Esta nítida e constante afinidade eletiva do artista francês radicado no Brasil desde 2011, emerge pontualmente e com regularidade através de suas próprias incursões na prática artística com filmes e vídeos, na defesa deste meio de expressão através da sua difusão, assim como do comentário e da análise crítica dos trabalhos de outros artistas, em vários continentes e também pela curadoria e organização de exposições, palestras, eventos em prol da propagação desta opção estética e da sensibilização dirigida à ampliação de um público acostumado em sua maioria a um cinema de cunho mais comercial¹.

Ao receber o convite para refletir sobre este momento que podemos considerar, com justiça, importante no encaminhamento privilegiado por yann, não pude me furtar ao fato de que refletir sobre este exercício em todas as suas facetas implicava necessariamente em considera-las não como atividades paralelas individualizadas, mas como uma tessitura complexa nos quais os elementos constituintes interagem entre si influenciando – se em novos elementos. Refletir sobre esta linguagem, sua historicidade, assim como das condições de difusão, recepção, e sobre alguns dos artistas que como ele próprio abraçaram esta forma de expressão, colocando-se como apreciador, leitor e analista de suas obras, revela inclusive bastante – e não

Maria do Carmo Nino

TRAVESSING PATHS

yann beauvais and experimental cinema

We don't contemplate the outside world,
as if we watched a show from the audience.
The speeches and the speech cross themselves in the psique.
We happen and we make happen.
Our deeds reverberate and we are affected by someone else's actions
(...) Organizing, we organize ourselves, for we are all intertwined.
Donaldo Schüler

The matter of truth in art relies on the union of the thing with itself,
the external becoming the expression of the internal,
the soul, surrounded by human form,
the body and its instincts united with the spirit.
Oscar Wilde

The time has come for yann beauvais to celebrate forty years of a trajectory which has been emphatically permeated, since its beginning by the plurality of Experimental cinema. Considered by some of its experts, who practice and defend It, the true expression of cinema, being It which keeps the adventurous spirit, the poeticity and aesthetical restlessness that should preside artistic manifestations. This clear and constant elective affinity from the french artist living in Brazil since 2011 emerges punctually and with regularity, through its own incursions on the artistic exercise with films and videos, in defense of this mean of expression throughout its diffusion, as well as the comment and the critical analysis of the works of other artists in several continents and also through curating and organization of exhibits, lectures, events for the spread of this aesthetic option and the directed sensibilization to the expansion of a public used in its majority to a rather commercial cinema¹.

Upon receiving the invitation to reflect on this moment which we can consider, with justice, important to the privileged routing by yann, I couldn't evade the fact that reflecting on this exercise in all its facets necessarily implied considering them not as individualised parallel activities, but as a rather complex texture in which its elements interact and influence amongst themselves into new elements. To reflect on this language, its historicity and its diffusion and reception conditions, and also some of the artists that, like yann himself embraced this form of expression, by putting himself as the connoisseur, reader and analyst of his own works, reveals substantially - And it wouldn't portrait itself in any other way- questions that

poderia se dar de outra forma - sobre questões que se encontram presentes em seu próprio trabalho como cineasta. São estes, portanto, os seus caminhos de atravessamento, e o que constituirá o fio condutor que nos guiará neste passeio.

Não seria demais evocar aqui que, como Kristeva nos lembra, a propósito do ato de ler, há desde sempre² indiscutivelmente, uma postura ativa, uma atitude reativa em relação à leitura, por parte daquele que a efetiva que se traduz como fundamentalmente apropriadora. Mais do que isto, longe de considerar que o cinemativismo de Yann como artista, curador independente, crítico, homem de palavras e imagens, signos verbais e não verbais, repercutem entre si e se retroalimentam, associar este fato à nossa condição humana de estarmos todos inseridos em um tipo de rede, nos entregando e nos constituindo enquanto seres, formando e sendo formados por esta convivência e/ou contato. Afinal, como vislumbrado na epígrafe deste texto, o espaço entre o sujeito e o mundo (objeto) poderiam ser vistos a partir da espacialidade moebiana³, onde apenas aparentemente haveria distinção entre limites entre nós e o mundo.

O contato inicial que estabeleci com Yann, se deu através de uma série de palestras⁴ que ele apresentou em 2013 com o incentivo do Funcultura e o apoio da Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), além de eventos e encontros que vem realizando no espaço B3 (do qual ele é co-fundador com o também artista Edson Barrus), sendo que a minha incursão pelas singularidades das diversas formas de abordagem praticadas no que denominamos de cinema experimental se estendeu um pouco em seguida, no processo de tradução de alguns de seus textos sobre artistas e sobre obras experimentais no cinema⁵, onde ele disserta inclusive sobre alguns importantes criadores que, no processo da minha formação em artes visuais, não se encontravam referenciados com frequência ou mesmo não haviam nem sido evocados. Não é então totalmente sem apreensão que eu me coloco no limiar de uma experiência que embora gratificante para mim, é desafiadora, uma vez que tanto a longa e prolífica produção ensaística como a sua produção fílmica constituem um estímulo a ser explorado e vivenciado gradativamente.

Situando (-me) um pouco (n)a história do cinema experimental...

A própria trajetória do cinema experimental aponta que um dos elementos que contribuem para sua rarefeita visibilidade e situação que o coloca à margem dos estudos de cinema e também da história da arte, que é a falta de precisão acerca do conceito que o define enquanto gênero. Se o caráter do que é experimentável aponta para a ideia de busca, de pesquisa, de laboratório, de processo, ou mesmo de inacabado, vinculando-se a sua etimologia latina (*experimentalis*), se alia também à ideia de experiência, ao

are found present in his own work as a filmmaker. Therefore, those are his traversing paths, and what will constitute the "conducting wire " which will lead us on this ride.

It wouldn't be too much to evoke, as Kristeva reminds us, regarding the act of reading, that there has always² been, undoubtedly, an active attitude, a reactive position related to reading, from those who do so, which translates itself as fundamentally appropriative. More than that, far from considering that Yann's cinemactivism production as an artist, independent curator, critic, creator of words and pictures, verbal and non-verbal signs, reverberates in itself and provides feedback to itself, associating this fact to our human condition of being inserted in a sort of web, in which we relate amongst ourselves and constitute ourselves as beings and being shaped by this acquaintanceship and/or contact. What is more, as glimpsed beforehand on the epigraph of this text, the space between the subject and the world(object) could be seen from the moebian³ concept of space, where only apparently there would be distinction between limits between us and the world.

The initial contact established with Yann was placed through a series of lectures⁴ which he presented in 2013 with financial incentive from Funcultura and the support from the memory, education culture and art Board of directors from the Joaquim Nabuco foundation (FUNDAJ), apart from events and meetings which have been being held in B3 Space (of which he is co-founder with the artist Edson Barrus), only my incursion through the singularities of the diverse forms of approach practised in what we denominate experimental cinema was extended quite a bit, in the process of translation of some of his texts about artists and about experimental works in cinema⁵, in which he disserts on some important creators who, in the process of my own academic training in visual arts, hadn't been frequently referenced or hadn't even been evoked. It isn't not only without apprehension that I then put myself on the threshold of an experience which although might be rewarding for me, is also challenging, once that the extense and prolific dissertative production as well as his filmic production constitute stimulus to be gradatively explored and experienced.

Situating (myself) a little (in) the history of experimental cinema...

The trajectory of experimental cinema itself points out that one of the contributing elements to its rare visibility and marginal position within cinema studies and also art history situation is the lack of precision regarding the concept which defines experimental cinema as a genre. If what means to be experimental indicates an idea of search, laboratory, process or even being unfinished, linking itself to its latin etymology (*experimentalis*), alies itself also to the idea of experiment, to which it seems to be associated with

qual parece associar-se com frequência⁶. Antes que o termo experimental se constituísse em maioria das atribuições, outras designações como <cinema essencial>, <cinema puro>, <underground>, <independente>, <cinema outro>, <cinema ampliado ou expandido>, <cinema-arte ou de poesia> também foram utilizadas para referir-se a este tipo de produção. Esta variabilidade pode em parte indicar um determinado estado de coisas, como por exemplo, a referência ao mercado (cinema independente, marginal, underground), ou mesmo a hibridização com outros meios de expressão como as artes plásticas, por exemplo, como no caso das instalações (expanded cinema ou cinema ampliado).

Esta diversificação, porém também aponta para a falta de um contorno mais rigoroso em torno do qual se poderiam cercear as questões que o definem, sem que se dependa em demasia ao que o singulariza em negação ao cinema dominante. Tudo se passa como se o cinema experimental não fosse autônomo em suas peculiaridades, a ponto de que estas permitam que ele seja apreciado per se, ou seja: ele seria recorrentemente não-narrativo ou mesmo não-figurativo, de temporalidade não-linear, utilizando com maior frequência a poesia, a metáfora, a alusão, com finais abertos, anticomercial, antiacadêmico, elege conteúdos marginais ou minoritários, situa-se à parte do sistema industrial e de sua concepção de entretenimento, questiona o próprio lugar que ocupa enquanto objeto de arte, é anticonvencional enfim. Isto é inclusive reforçado pelo mainstream, que ao referir-se ao cinema experimental, pontua sua importância conferindo-lhe uma dimensão sobretudo utilitária ao legitimá-lo como o – necessário – espírito de renovação da linguagem do cinema. Embora o aparecimento do digital e da internet tenha modificado um pouco o quadro, facilitando o acesso, tornando mais frequente o contato com os filmes, e barateando os custos de produção, ainda parece válido lembrar, como coloca André Parente⁷ que devemos atentar para o fato de que a ideia de uma certa “forma cinema” é sobretudo ideológica, devemos estar atentos para não naturalizá-la, como se não existisse outra realidade possível.

Nos primórdios do experimental encontram-se os filmes feitos especificamente por artistas plásticos, ligados a vanguardas históricas, como os dos grupos futurista, construtivista e dadaísta. Trata-se exatamente da produção mais estudada e conhecida dentro ou fora da academia, onde se inclui também os que conseguem incentivos na criação e inserção em circuitos comerciais ou privados. Esta produção atinge um público mais amplo do que a apresentada regularmente apenas em museus, instituições, fundações, academias de arte, universidades, cineclubes, festivais, etc. Assim são as obras revolucionárias (teórica e prática) de cunho futurista e construtivista como as de Dziga Vertov, a dos irmãos Bragaglia, ou de tendência dadá-surrealista como as de René Clair, Luis Buñuel, Jean Cocteau, Joseph

frequently⁶.

Before the term experimental was constituted in most of its ascriptions, other designations such as <essencial cinema>, <pure cinema>, <underground>, <independent>, <other cinema>, <amplified or expanded cinema>, <art-cinema or poetry cinema> were also used to refer to this sort of production. This variability may, to some extent, indicate a determined state of things, for example, the reference to market (marginal, independent cinema, underground cinema), or even the hybridization with other means of expression like visual arts, for example, as in the case of installation (expanded cinema).

However, this diversification points to the lack of a more rigid contour around which many issues which define it could be restringed, without depending too much on what makes it singular while opposed to more dominant genres of cinema. Everything is taken as if the experimental cinema wasn't autonomous in regard to its peculiarities, to a point in which they allow it to be appreciated on itself: It would be recurrently non-narrative or even non-figurative, of non-linear temporality, using more frequently poetry, metaphor and allusion, having opened ends, being anti-commercial, anti-academic, electing marginal or minority content, situating itself apart from the industrial system and its conception of entertainment, and questioning its own place which it occupies as an object of art, being, finally, anti-conventional. This is reinforced by the mainstream, which, when referring itself to experimental cinema, punctuates its importance, granting to it an utterly utilitary dimension when legitimizing as the - necessary- renovating spirit of cinema language. As though the emergence of digital media and internet has modified a bit the picture, facilitating access, making it more frequent to be in contact with films, and cheapening production costs, it stills seems to be valid to remember, as André Parente⁷ puts, that we must attend to the fact that the idea of a certain forma cinema (Cinema form) is above all ideological, and one must be attentive not to naturalizing it, as if there was no other possible reality.

In the prime experimentalism there are films made specifically by artists, linked to historical avant-gardes, as the futuristic, constructivistic and dada groups. This is exactly the most studied and known (inside or outside the academic context) production, where are also included the ones that obtain creating and inserting incentives in commercial or private circuits. This production reaches a wider group than the one usually presented in museums, institutions, foundations, art academies, universities, cineclubs, festivals, etc... and like so are the revolutionary works of futuristic and constructivistic slant like the ones of Dziga Vertov, the Bragaglia brothers, or the ones of Dada and dadá-surrealistic tendencies such as the ones of René Clair, Luis Buñuel, Jean Cocteau, Joseph Cornell, Marcel Duchamp, Man

Cornell, Marcel Duchamp, Man Ray, Fernand Léger, Germaine Dulac, ou ainda outros como Laszlò Moholy-Nagy, Norman McLaren, Len Lye, Derek Jarman, Guy Debord, Peter Greenaway, Chris Marker, William Klein, Raymond Depardon, Philippe Garrel, Jean-Luc Godard, etc. No contexto da cena americana (underground) destacamos Paul Strand, Maya Deren, Stan Brakhage, Kenneth Anger, Michael Snow, Gregory Markopoulos, Hollis Frampton, Carolee Schneemann, Jonas Mekas, etc.

No Brasil a tradição de um cinema experimental não remete a movimentos, mas sim a iniciativas individuais, pessoais e isoladas, ainda que algumas tenham sido marcantes como no caso do inaugural *Limite* (1930) de Mário Peixoto, em que o autor aplica uma série de inovações da vanguarda francesa com as quais teve contato em sua estadia parisiense. Temos ainda o brasileiro Alberto Cavalcanti que com *Rien que les Heures* (1926) inaugura o que viria se tornar quase um gênero a parte em torno da celebração da sinfonia das cidades. Nota-se outros autores como Júlio Bressane, Rogério Sganzele, Carlos Reichenbach, Arthur Omar (que foi o autor do primeiro filme estrutural de found footage por aqui (*Vocês*, em 1979), e abordagens eventuais de artistas plásticos como Antônio Dias e Antônio Manuel, Hélio Oiticica junto a Neville d Almeida com as experiências de quasi-cinema e seu redimensionamento do dispositivo a partir do espaço (*Bloco de Experiências em Cosmococa – Programa in Progress*, em 1973), ou ainda Caetano Veloso com seu *Cinema Falado* (1986), José Agrippino de Paula, Jomard Muniz de Britto, Paulo Bruscky e Daniel Santiago, etc.

A luta que não pode parar...

Abraçar este cinema seria então, declarar-se em empatia com o caráter utópico e sisífico tão associado aos poetas e aos sonhadores. Um projeto no qual acreditaram as vanguardas artísticas. Achar que é possível estabelecer as premissas de um mundo melhor, que seria viabilizado pela arte. Uma arte da resistência, desestabilizadora, radical, exigente, questionadora, ética. Em um de seus textos que tive a oportunidade de traduzir⁸, Yann fala da importância e do deslumbramento que constituiu para ele, quando já pensava em fazer filmes que se parecessem com música visual, a descoberta de Jonas Mekas, artista lituano radicado nos Estados Unidos. Ele escolhe iniciar sua apresentação sobre Mekas, colocando-se ele próprio como cineasta, crítico e ativista, aliando-se assim ao espírito empreendedor deste artista, um grande e apaixonado defensor do cinema experimental, que não negou esforços e nem tinha meias palavras para criticar o status quo, incitar à luta, apregoar o direito à diferença, estimular a produção, viabilizar a exibição e a preservação da memória deste cinema que sempre manteve uma luta desigual com os espaços de visibilidade destinados majoritariamente ao cinema dominante.

Ray, Fernand Léger, Germaine Dulac, ou outros like Laszlò Moholy-Nagy, Norman McLaren, Len Lye, Derek Jarman, Guy Debord, Peter Greenaway, Chris Marker, William Klein, Raymond Depardon, Philippe Garrel, Jean-Luc Godard, etc. In the american scene context (underground) we can highlight Paul Strand, Maya Deren, Stan Brakhage, Kenneth Anger, Michael Snow, Gregory Markopoulos, Hollis Frampton, Carolee Schneemann, Jonas Mekas, etc.

In Brazil, the tradition of experimental cinema does not refer to art movements, but to individual initiatives, isolated and personal, even though some had been striking which is the case of the inaugural *Limite* (1930) by Mário Peixoto, in which the author applies a series of innovative techniques of french vanguard with which He had had contact when staying in Paris. There is also the Brazilian Alberto Cavalcanti, with "*Rien que Les Heures*" (1926) who inaugurates what would become almost a genre itself around the celebration of the symphony of the cities. Other authors like Júlio Bressane, Rogério Sganzele, Carlos Reichenbach, Arthur Omar, author of the first structural found footage film around Brazil (*Vocês*, in 1979), and eventual approaches of artists like Antônio Dias and Antônio Manuel, Hélio Oiticica along with Neville d Almeida with the quasi-cinema experiments and his redimensioning of the device from space (*Bloco de Experiências em Cosmococa – Programa in Progress*, in 1973), or still Caetano Veloso with his *Cinema Falado* (1986), José Agrippino de Paula, Jomard Muniz de Britto, Paulo Bruscky and Daniel Santiago, etc.

The fight that must never stop...

To embrace this cinema would then mean to declare oneself as empathic with the utopian and Sisíffico, so many times associated with poets and daydreamers. A project in which artistic vanguards believed. To think that It is possible to establish the premisses of a better world, enabled by art. An art from the resistance, disturbing, radical, demanding, inquisitive, ethical. In one of his texts which I had the pleasure to translate⁸, Yann writes about the importance and the dazzle which the discovery of Jonas Mekas, a lithuanian artist eradicated in the United States constituted for him when trying to make films that were like visual music. He then chooses to initiate his presentation on Mekas by putting himself as a filmmaker, critic and activist, allying himself to this artist's entrepreneur spirit, a great, passionate defender of experimental cinema, who gave his all and didn't speak vaguely when criticizing the status quo, or inciting fight proclaiming the right of being different, enabling the exhibition and preservation of this genre of cinema which has always kept an unequal fight with spaces which grant visibility to the cinema and are mostly dedicated to works of dominant cinema producers.

Desde o início de sua incursão no experimental, Yann comprometeu-se com esta dimensão de defesa e ainda em seus anos na França, co-fundou a Light Cone, a única cooperativa de distribuições de filmes experimentais na França que dispõe de um catálogo de obras verdadeiramente representativo do conjunto das correntes neste campo desde o início do século até hoje. Exerceu também durante vários anos a função de professor sobre este cinema tanto na França (Studio Le Fresnoy, Sorbonne Nouvelle Paris 3) como também nos EUA (University of South Florida). Além de autor de inúmeros artigos dispersos em revistas, livros e catálogos, concebeu "Poussière d'image", uma coletânea de ensaios publicada em 1998, para Editions Paris Experimental, dentro da coleção Sine Qua Non. Entre 1994-96 acumulou as funções de curador e programador no American Center e também realizou como artista intervenções regulares em estruturas como o Centre Pompidou, o Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, na Galerie Nationale du Jeu de Paume, e muitos outros espaços fora da Europa.

O reconhecimento da dimensão artística do cinema experimental como linguagem estaria ligado à exploração estética de suas potencialidades técnicas específicas. O não-conformismo e a pluralidade de tendências deste cinema como um todo é incontestável, indo da problematização da materialidade do próprio meio, sua efemeridade, as confrontações sobre a espacialidade da imagem em si mesma através da unidade fílmica básica que é o fotograma, ou sobre questões estruturais do próprio dispositivo cinematográfico, assim como apropriações estéticas, aspectos sociais ligados ao cotidiano, ao gênero, ao engajamento de cunho político, etc. A própria produção ensaística de Yann, uma reflexão ao mesmo tempo teórica, crítica e histórica, dá conta desta diversidade de abordagens e a partir da decisão de vir para o Brasil e da fundação do espaço B³ em Recife, os vários tipos de exposições promovidas acerca das diversas tendências que se apresentam ao longo de sua história, confirmam o interesse em promover este cinema inquieto de suas margens. Estas exposições e eventos marcam a cena recifense com o ineditismo de propostas a partir do acervo disponível e dos diversos contatos que os gestores do espaço entretêm com os artistas em diversas partes do mundo.

Mas enfim, o que busca o cinema experimental?

A natureza multimídia do cinema experimental o coloca na interface com várias outras formas de criação, porém é preciso ter em mente que o próprio exercício experimental de um meio de expressão, por seu caráter eminentemente transgressor, questiona os limites das linguagens com as quais interage ludicamente. Haveria então uma maior exatidão no fato de se apontar para a questão do hibridismo entre as tendências praticadas nas

Since the beginning of his endeavours into experimental cinema, Yann has compromised himself to this defense dimension and still in his years in France, He co-founded Light Cone the only distribution cooperative of experimental films in France which owns a catalogue truly representative of the different tendencies in this field from the beginning of the century until today.

He also exercised the function of Lecturer about this sort of cinema in France (Le Fresnoy studio, Sorbonne Nouvelle Paris 3) as well as in the U.S.A. (University of South Florida). Besides from being author of many articles through magazines, books and catalogues, He conceived "Poussière d'image", a collection of essays published in 1998 for Editions Paris Experimental, inside the Sine Qua Non collection. Between 1994-96 He accumulated the positions of curator and programmer in the "American Center" and also Performed as an artist, regular interventions in structures such as the Centre Pompidou, the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, in the Galerie Nationale du Jeu de Paume, and many other spaces outside Europe.

The recognition of the artistic dimension on experimental cinema as a language would be connected to the aesthetic exploration of its specific technical potentialities. The nonconformism and plurality of tendencies of this cinema genre as a whole is incontestable, going from the problematization of materiality of the environment itself, its frailty, confrontations about the spatiality of the image in itself through the basic filmic unit, which is the photogram, or about structural issues of the cinematographic device, as well as aesthetical appropriation, social aspects linked to daily events, genre, political engagement, etc. Yann's essay production itself, a reflection at the same time theoretical, critic and historical, covers this diversity of approaches and, starting from his decision to move to Brasil and the foundation of the B³ space in Recife, the extensive list of types of exhibits promoted about the several tendencies which present themselves throughout their history, assure the interest in promoting this rather restless cinema. This exhibits and events mark the Recife scene with showing unprecedented proposals starting from their available film collection and contacts which the managers of the B³ space have established with artists in several parts of the world.

But after all, what is the experimental cinema in search of?

The multimediatic nature of experimental cinema links it to the interface with other forms of creation, however, It is necessary to keep in mind that the experimental exercise of a mean of expression itself questions the limits of languages which it playfully interacts with, due to its eminent transgressor character. There would be then a greater accuracy in the pointing of the matter of hybridism between the practised tendencies in the visual arts through different medias such as painting, sculpting, photography,

artes visuais através de modalidades como pintura, escultura, fotografia, holografia, colagem, desenho, quadrinhos, vídeo, performance, instalação e o cinema convencional, sem esquecer a música, e a literatura através da prosa e da poesia, como constituindo potenciais polos de conexão imediatos a serem descobertos na prática do cinema experimental ao longo de sua história. Tudo se passa como se hoje houvesse um reconhecimento de que os fatores que regem nossa percepção são complexos, visto que nos referenciamos simultaneamente a partir dos cinco sentidos, embora tenhamos tendência a considera-los separadamente, contrariando o próprio funcionamento do nosso corpo. Esta situação somada à opacidade inerente a cada meio coloca em evidência a necessidade para o sujeito fruidor em geral, de criar um repertório que envolva o contato com estas variadas formas de criação sem hierarquiza-las e assim cada um poder formar individualmente seus próprios arquivos culturais dentro das possibilidades estéticas desenvolvidas com estes meios imbricados.

Porém a hibridização tal como praticada neste tipo de cinema, pode tornar mais complexa a recepção da obra e este caráter transdisciplinar e intersemiótico gera uma completa mistura de linguagens, havendo ocasiões em que não é possível que se determine os limites de participação de cada elemento constitutivo, por exemplo. Este trânsito de códigos é de natureza diversificada, indo da mudança de mídia para a de gênero, ou simplesmente mudando o enfoque. Onde há por parte do artista uma busca de equivalências em diferentes sistemas de signos para constar entre os vários elementos relacionados ao mesmo filme: escolhas ligadas a temas, acontecimentos, objetivos, personagens, modos de abordagem, posicionamentos ideológicos, contextos, tipos de representação, etc. Apesar de vivemos atualmente um momento em que a produção contemporânea convive de modo relativamente pacífico com as porosidades oriundas de uma simultaneidade entre as várias formas de expressão - fato este que o desenvolvimento dos meios tecnológicos veio reforçar - isto incide sobre a amplitude do reconhecimento por parte do público, que deve ainda lidar com a constante reciclagem das informações que circulam nos meios de comunicação de massa. São fatores que interferem no regime de comunicação estética em maior escala destas obras, afinal todo tipo de experiência demanda o conhecimento do leitor, através de sua memória.

Ao negar em sua grande maioria a incorporação do caráter narrativo herdado pelo cinema convencional da literatura romanesca, o experimental enfatiza a dimensão poética no sentido proposto por Roman Jakobson⁹ ao estabelecer os vários tipos de funções da mensagem. A obra de arte parte do indivíduo, mas adquire seu sentido pleno quando inserida no regime de comunicação social e para este pensador da linguagem, a mensagem estética faz ressaltar a singularidade do próprio signo usado pelo emissor (artista) e

holography, collages, drawing, comics, video, performance, installation and conventional cinema, and also music and literature through prose and poetry, constituting immediate connection poles in potential throughout its history.

Everything happens as if nowadays there was a knowledge that the facts that reign our perception are rather complex, since we refer ourselves simultaneously from the five senses, although we have the tendency to consider them separately, oppositely to our body's function. This situation, added to the inherent opacity of each mean evidences the necessity to the enjoying subject in general to create a repertoire which involves the contact with these varied forms of creation without ranking them, therefore each one may form individually its own cultural archives within the aesthetical possibilities developed with those imbricated means.

The hybridization practised in this kind of cinema may nevertheless make the reception of the work rather complex, and this transdisciplinary and intersemiotic character generates a complete mix of languages, in which there may be occasions where it is not possible to determine the limits of participation of each constitutive element, for example. This traffic of codes is of diverse nature, going from mediatic change to the one of genre, or simply changing its focus, where there is, from the artist a search of equivalence in different sign systems to be in the various elements related to the same film: choices linked to themes, happenings, objectives, characters, approach methods, ideologic positions, contexts, types of representation, etc.

Despite we are living in a moment in which the contemporary production coexists relatively in a peaceful manner with the porosities originated from a simultaneity amongst the various ways of expression - a fact which the development of the technological means reinforce- this fact focuses on the amplitude of the acknowledgement from the public, that still must deal with the constant recycling of information which circles around the means of mass communication. These are factors which interfere in the regime of aesthetical communication in larger scale if these works, after all, all kind of experience demands knowledge from the reader, through memory.

When denying, in its majority, the incorporation of the narrative character inherited by conventional cinema from Romantic literature, the experimental emphasizes the poetic dimension in the sense proposed by Roman Jakobson⁹ when establishing the many types of functions of the message. The work of art comes from the individual, but acquires its full sense when inserted in the regime of social communication and for this linguistics theorist, the aesthetical message highlights the singularity of the sign used by the emitter (artist) and causes a surprise in the receiver, due to its poetic or eccentric operation, which presupposes an organization which makes a way of construction emerge, with its technical, sensitive, material, and

provoca uma surpresa no destinatário, devido o seu funcionamento poético e/ou excêntrico, que pressupõe uma organização que faz emergir um modo de construção em seus aspectos técnicos sensíveis, materiais e significantes, colocando ou não explicitamente em evidência a sua poiese¹⁰, o seu processo de construção. Não se pode considerar o(s) sentido(s) ou mesmo sua produção como prioritariamente compreensíveis ou previsíveis, eles não são pré-codificados, ao contrário, elege na maioria das vezes uma criação que enfatiza tanto o significado quanto o vocabulário e os códigos estabelecidos, renovando-os.

A esta instância, podem ser associar outros pendores da linguagem como a natureza emotiva que coloca em evidência o emissor/autor, como por exemplo na longa tradição no exercício do experimental das autobiografias através do diário filmado. Neste contexto não há como deixar de pensar em Jonas Mekas, que tornou esta forma de exercício autoral a sua marca pessoal e vai inclusive constituir uma referência importante para os filmes de Yann que versam sobre esta questão, como ele próprio afirma¹¹. Existe também a possibilidade do que Jakobson chama de mensagem fática, cujo destaque vai para o canal (meio físico, como o queria McLuhan) onde a experimentação volta-se para um caráter mais formal ou técnico, o que não significa que não possa transcendê-la, atribuir-lhe um destino, servindo a um conceito ou ideia. A materialidade do filme e o espaço em que ele existe, tendo o fotograma como elemento a ser explorado é o apanágio de cineastas com tendências estruturalistas ou de filmes independentes que se vê em galerias. O remanejamento formal pode se dar inclusive dentro da premissa de aceitação do erro, assumindo riscos, reivindicando sua própria efemeridade e/ou precariedade, e não deixa de envolver a tendência a uma certa habilidade artesanal em lidar com a matéria fílmica, que pode chegar mesmo a decompor-se no processo¹².

Mais do que considerá-lo como gênero e portanto associá-lo a uma historicidade, ou cronologia definida, o cinema experimental representa uma atitude estética de rebeldia e provocação por parte dos artistas aos modelos convencionalmente estabelecidos, institucionalizados, formadores da tradição, comerciais, aqueles que são usados como paradigma da forma cinema pragmaticamente aceita pelo senso comum, em detrimento a formas mais desafiadoras do habitus¹³, no sentido preconizado por Pierre Bourdieu. A arte não só depende da ação dos fatores do meio, mas ao agir de maneira pragmática sobre os indivíduos ela apregoa sua vocação eminentemente social exigindo para ser entendida primordialmente a partir da relação do artista com o mundo e com outros homens. O ser humano pode encontrar brechas nas normatizações, naquilo que está estabelecido e desenvolver um pensamento responsável pelo desvio de normas, sendo que a criação artística e principalmente a experimental, é principalmente percebida como

significant aspects, explicitly or not evidencing its Poiesis¹⁰, its making process. It is not possible to consider the senses or their production as in priority comprehensible or predictable, they aren't pre-coded, quite contrary, they elect most of the times a creation which emphasizes meaning as well as vocabulary and established codes, renewing them.

To this matter there may be made associations with issues dependent of language, like the emotional nature which puts in evidence the sender/receiver, for example in the long tradition in the exercise of the experimental in autobiographies through filmed diaries. In this context, one artist that cannot be left unmentioned is Jonas Mekas, who made this kind of authorial exercise his "trademark" and which constitutes an important reference for Yann's films, which deal with this matter, as the artist himself affirms¹¹. There is also the possibility that what Jakobson calls "factual message" which focuses on the channel (the physical environment, as wished by McLuhan) in which experimentation turns itself into a more formal or technical character, which does not mean that this experimentation cannot transcend this channel, to attribute a destination to it, serving a concept or idea. The materiality of the film technique and the space in which it exists, having the photogram as an element to be explored is a feature of filmmakers with structuralist tendencies or independent films which are seen in art galleries. Formal relocation can be done even in the premise of error acceptance, taking risks, laying claim of its own ephemerality and/or precariousness, however still maintaining a tendency to craftsmanship when dealing with filmic matter, which may get to the point of decomposing itself in the process¹².

More than considering it as genre and therefore associating it to a certain historicity, or defined chronology, experimental cinema represents a rebellious, provoking aesthetic attitude from the artists towards the conventionally established, commercial and institutionalized models which form tradition and opinion, those, which are used as paradigm of cinema form usually accepted by the common sense, to the detriment of more defying forms of the habitus¹³, in the sense recommended by Pierre Bourdieu.

Art does not only depend on the activity of the facts of the environment, but when acting pragmatically on the individuals it announces its clearly social vocation demanding to be understood primarily from the relationship between the artist with the world and with other men. The human being may find breaches in norming, in what is established, and develop responsible thinking of norm diversion, although the artistic process and specially experimental is mainly perceived as the result of a work which covers reasoning responsible for the production of new, transforming and renewing ideas.

Observe that the fact that this may also be assigned to others means of

o resultado de um trabalho que abarca o raciocínio responsável pela produção de ideias novas, transformadoras e renovadoras.

Observe-se ainda que o fato de que isto também possa ser atribuído a outras formas de linguagem que envolvam algum tipo de criação como o teatro, a literatura, a música, a dança, as artes visuais, a arquitetura, moda, design, etc, corrobora para o reconhecimento da necessidade de um contra-poder, por parte destes atores sociais, visando a reivindicação à visibilidade a que eles tem por direito, expressando suas indignações e depositando esperanças na legitimação de valores e interesses que lhes são próprios. Organizar-se em grupos, reunir pessoas que compartilham interesses em comum, viabiliza as múltiplas interferências, as conexões, a interatividade, a disseminação de informações. Este estado de coisas dá margem sobretudo para a emergência e consolidação de um posicionamento político de confronto às relações de poder constitutivas das instituições da sociedade como um todo e também do Estado¹⁴.

O mediador na produção de sentido: curadoria/crítica /criação

Críticos de arte, curadores e os próprios artistas são auxiliares na divulgação da produção de sentido da obra de arte. Curadoria em princípio é uma atividade pedagógica, ela pode atuar como ampliadora da potência de sentido investidas nas obras pelos seus autores. Desenvolveu-se na medida em que se aprendeu a explorar e a utilizar a percepção estética: orienta e educa artistas e público, explica a natureza do fazer artístico, estabelece as regras da boa arte, escolhe critérios de apreciação, torna aspectos subjetivos em aspectos coletivos e partilhados e, portanto mais objetivos que reflitam o pensamento da época, ajuda o desenvolvimento da sensibilidade e preserva para o futuro os valores estéticos. Seleciona os artistas e as obras. Legitima. Ao proferir discurso sobre a obra lhe atribui um sentido e um valor cultural.

Ao definir a ideia ou ponto de vista que vai presidir a exposição, selecionar os artistas e os trabalhos, organiza-los espacialmente e, em fazendo este ato, colocar-se criticamente sobre as escolhas efetivadas, o curador assina e assume a atitude autoral de uma visão pessoal, confere visibilidade ao pensamento teórico que serve de base à mostra, proporcionando uma legibilidade potencialmente intrínseca às peças que a constitui. Como a produção de sentido chega até o público, eis o cerne da questão. Isto não significa que esta leitura deva ser unívoca em seus significados, como seria o caso de uma dimensão por demais esclarecedora, seria menos aportar explicações e mais tratar de ampliar na mente do público o próprio mistério da obra. Se a arte sempre esteve associada à utopia e embora estes sejam dois conceitos imbricados, diferenciam-se no fato de que a utopia almeja um lugar, enquanto a arte é sempre um outro lugar, nunca estando onde pensamos encontra-la, e, como dizia Jean Dubuffet, que ela (a obra de arte) permaneça, inclusive para

language that involve some sort of creation such as theatre, literature, music, dance, visual arts, architecture, fashion, design, etc, corroborate the recognition of the need of a counter power by these social actors, aiming the claim to the visibility to which they have the right, expressing their indignation and depositing hopes on values legitimation and interests which are of their own. To be organized in groups, reuniting people who share common interests, enables the multiple interferences, the connections, interactivity and dissemination of information. This state of things gives rise to especially to the emergency and consolidation of a political positioning which confronts the power relationships constitutive of institutions within society as a whole and also from the state¹⁴.

The mediator in the production of meaning: curatorship/critic/production

Art critics, curators and artists themselves are auxiliars in the divulgation of the production of meaning in the artwork. Curating primarily is a pedagogical activity, which can act as amplifier of meaning potencial being invested on the artworks by their authors. It has been developed at the same time when aesthetical perception has been being explored and used: it orients and educates artists and the public, it explains the nature of the artistic making, it establishes the rules of good art, chooses appreciation criteria, turns subjective aspects into shared collective aspects and thus more objective, which reflect the thinking of their time, it helps the development of sensitivity and preserves aesthetical values for the future. It selects artists and works. Legitimizes. when delivering discourse regarding the artwork, it attributes a meaning and cultural value.

When defining the point of view that will preside an exhibit, selecting artists and workes, organizing them spacially and by doing that, putting him/herself critically over choises made, the curator signs and portraits the authoral attitude of a personal vision, gives visibility to theoretical thought which serves as fundament to the show, proportioning a potencially intrinsec legibility to the pieces wich constitute it. How the meaning production reaches the public is the core question. This does not mean that this reading must be univocal, as it would be in the case of a rather clarifying dimention, no, it is much less about conducting answers and much more about amplifying the mind of the public and and the work's mistery itself. If art has always been associated with utopy and although these are two correlated concepts, they differ in the fact that utopy aims somewhere, whereas art is always somewhere, being seldom where we may think it might be found, and as Jean Dubuffet said, it might (the work of art) always remain, even fot its author, a question and not an answer¹⁵.

In his mediator role, active participant of cineclub associations, yann beauvais has organized manifestations on artists and has written a fruitful

seu autor, sempre uma questão e não uma resposta¹⁵.

Em seu papel de mediador, ativo partícipe de associações cineclubistas, Yann Beauvais organizou manifestações sobre artistas e escreveu uma prolífica fortuna crítica sobre a produção experimental que se desenvolve há décadas em várias partes do mundo, reconhecendo sobretudo que o cinema experimental não cai na armadilha de hierarquizar suas tendências¹⁶. Em dias atuais haveria um reconhecimento de que os fatores que regem nossa percepção são complexos, uma vez que nos referenciamos simultaneamente a partir dos cinco sentidos, embora incorporem uma certa tendência a considerá-los separadamente, contrariando o próprio funcionamento do nosso corpo. O caráter multitudinário e eclético de práticas abraçadas pelos artistas do experimental, como não poderia deixar de ser, entra completamente em consonância com o momento atual, onde o que se verifica é, nas palavras de Umberto Eco¹⁷, referindo-se ao gosto, um sincretismo total, uma politeísmo irrefreável, ao qual devemos nos submeter, devedores que somos da crise de modelo gerado pelo mass media. Lidar com o presente, com o que está acontecendo, significa estar muito atualizado com a diversificada e dinâmica cena, onde a contemporaneidade¹⁸ se desdobra então vertiginosamente, como se fosse formada por caminhos labirínticos projetados como corredores de espelhos, e repercute na sociedade inteira, em escala global. Ela nos reconduz assim em direção ao conhecimento do nosso ser paradoxal, e a revelação das formas, nos aproxima da revelação da consciência, constituindo-se como a substância do nosso ser individual, do ser coletivo e da relação entre um e outro.

Autor de uma produção fílmica considerada eclética, Yann Beauvais imprime uma dialética de natureza identitária entre o mesmo e o outro, incluindo neste processo questões que lhe são essenciais¹⁹. O acompanhamento e análise de processos criativos permite que se fale de um autor (ou de uma autoria) e assim constituir-se na relação com outros. O exercício da crítica é metalinguístico, constitutivo de si mesmo, constrói sua linguagem da própria linguagem, e neste processo alguns autores podem assumir uma visão mais distanciada, panorâmica sobre o objeto a que se referem, outros o analisam de modo mais íntimo, a partir de um embate mais visceral e o reconstróem. Não posso deixar de referendar aqui que quando leio os textos de Yann, percebo primordialmente no trabalho de sua escrita a alma e a percepção fundamentalmente do artista, isto é, suas palavras estão sempre em fusão com o trabalho plástico ao qual a reflexão escrita se refere, ela não se distancia do mesmo em nenhum momento, e a impressão que eles me dão é a de uma relação muito íntima com o universo do qual tratam, uma visão por dentro, tributária de quem conhece a fundo o processo de fazer filmes. São didáticos em certos aspectos, por certo, na medida necessária para contextualizar a proposta dentro de uma tendência mais abrangente, mas

critic fortune on experimental production which has been developing itself for decades in several parts of the world, recognizing most of all that experimental cinema does not fall in the trap of ranking its own tendencies¹⁶.

In the current days there would be a recognition of that the factors which reign our perception are complex, once we refer ourselves simultaneously from the five senses, although we incorporate a certain tendency to consider them separately, countering our bodies' own functioning. The multiple and eclectic character of embraced practices by experimental artists, as it wouldn't be in any other way, resonates with the present moment, in which what is verified is, in the words of Umberto Eco¹⁷, referring himself to a total syncretism, an unstoppable polytheism, to which we must submit, since we owe to the model crisis of mass media. To deal with the present, with what is happening, means to be very up-to-date with the diverse and dynamic scene, where contemporaneity¹⁸ unfolds itself so dizzily, as if it was shaped by daedal paths projected as mirror halls, and reverberates through the whole society, in global scale. It reconducts us like this heading towards the knowledge of our paradoxal being, and the revelation of the forms approximates us to the revelation of consciousness, constituting itself as the substance of our individual being, our collective being, and the relationship between one and another.

Author of a filmic production considered eclectic, Yann Beauvais imprints a dialectic of identity nature between the oneself and the other, including in this process issues that are essential¹⁹ to it.

The analysis and the attendance of creative processes allows someone to talk about an author and so constituting yourself in your relationships with others.

The exercise of critics is metalinguistic, constituent of itself, builds its language from language itself, and in this process some authors may adopt a more distant vision, panoramic about the object to which they refer, others analyse it in a more intimate manner, from amore visceral shock and rebuild it.

I cannot move forward without assuring that when I read Yann's texts, I am able to perceive primarily in the work of his writing, the soul and fundamentally the perception of the artist, which means his words are always merging with the plastic work the written reflection refers itself to, it does not distance itself from the work at any moment, and the impression they give is one of a very intimate relationship with the universe they deal with, an inside view, characteristic of who holds a deep knowledge of the filmmaking process. They are didactic in certain aspects, certainly in the necessary amount to contextualize the idea within a broader tendency, but mainly dealing with an experience in its most phenomenological character, much personal, as if its main goal was not in the fruit of experience (the work) but

principalmente dando conta de uma vivência em seu caráter mais fenomenológico, muito pessoal, como se o objetivo principal não estivesse no fruto da experiência (a obra) e sim na própria experiência, no ato em si.

Suas análises geram uma fortuna crítica sobre o experimental que traz por objetivo o desejo de criar uma possibilidade para que a reflexão sobre a obra tome parte deste processo de gerar um pensamento sobre o artista, sobre sua trajetória, sobre a atualidade das questões colocadas pelo trabalho do autor. Publicados seja através de livros, catálogos ou revistas, eles transformam a exposição em um discurso, perenizam a obra referenciada para além do seu caráter efêmero de acontecimento e transformam a reflexão neles contida em instrumento científico de pesquisa, ampliando o contato do público com este universo marginalizado. Não é surpreendente que ao longo da minha apreensão do seu caminhar, pude perceber o compromisso e o engajamento com o fazer – em todos os sentidos - que estiveram sempre associados em sua relação com o audiovisual através do cinema experimental.

Tudo se passa como se ele nunca deixasse de evidenciar que o foco de sua trajetória se revela na consciência de abarcar os meandros desta produção em vias de realizar algo, fazer no sentido operatório de criar, sim, mas também no sentido de instaurar a diferença, ser relevante social e esteticamente, criando, trazendo à tona questões socialmente importantes, atuando na difusão dos aportes trazidos pelas obras de artistas no qual acredita, trazendo sua verdade para sua arte e sua vida.

Maria do Carmo Nino

Doutora em Artes Plásticas e Ciências da Arte pela Université de Paris 1 – Panthéon Sorbonne, professora de Artes Visuais (Estética e História da Arte) e da pós-graduação em Letras e Linguística (intersemiose) da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, curadora e artista plástica.

in the experience itself, in the act.

His analyses generate a rich critic on experimental, which has the objective on creating a possible way for the reflection about the work takes part in this process of generating thought about the artist, about his/her trajectory, about the actuality of the issues put by the work of the author.

Published, whether they are through books, catalogues or magazines, they turn the exhibit into a speech, perpetuate the referenced work to beyond its ephemeral character and turn the reflections in them into a scientific research instrument, amplifying the contact between the public and this marginalized universe. It is not surprising that through my grasping of his journey, I was able to see the compromise and the engagement with the doing - in all senses - that have always been associated in his relationship with his relationship with audiovisual through experimental cinema.

Everything goes as if he never stopped evidencing that the focus of his journey reveals itself in the conscience of approaching the different paths of this production as ways of producing something, of doing in the operative sense of creating, but also in a sense of establishing differences, being socially relevant and aesthetically, creating, bringing to light socially important issues, acting on the propagation of the contributions brought by the works of artists who he believes in, bringing his truth to his art and his life.

Maria do Carmo Nino

Doctor in fine arts and arts science by the Université de Paris 1 – Panthéon Sorbonne, Visual arts teacher (Aesthetics and Art history) and post graduate studies in Language and Linguistics (intersemiosis) teacher from Federal university of Pernambuco – UFPE, curator and visual artist.

NOTAS

- 1 Apesar da emergência da tecnologia digital e da internet, terem, sem dúvida facilitado tanto a produção de filmes experimentais quanto a sua divulgação, os índices de aceitação acadêmica, institucional, de mercado, e principalmente por parte de um público não especializado, ainda é rarefeito em seus espaços de visibilidade, e fruição, quando comparado ao cinema hegemônico, como será abordado mais adiante.
- 2 Desde a Antiguidade, nos diz a autora, o verbo < ler > também compreendia as noções de recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar, (p.120), in Kristeva, J., *Sêméiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, (1969) 1978, coll. points.
- 3 O anel de mœbius é uma figura topológica por excelência, que inicialmente se apresenta com a aparência de constituir um espaço limítrofe entre dois lados distintos; isto porém revela-se como sendo ilusório, pois a atenta observância desta aparente descontinuidade faz emergir a constatação de uma situação oposta, como se fosse um presente contínuo, paralela a si mesma.
- 4 Foi um ciclo de 12 encontros entre abril e novembro, que versaram sobre diversos artistas como Peter Kubelka, Cécile Fontaine, Lisl Ponger, Su Friedrich, Mark Morrisroe, Guy Debord, Daniel Eisenberg, Trinh-minh-ha, Fiona Tan, Chen Chieh-jen, José Agrippino de Paula, isoladamente, agrupados e/ou referenciados em torno de temas/assuntos como filmes de viagem, autobiografias, noções do íntimo e do privado, sociedade do espetáculo, fotografia polaróid, memória coletiva e individual, questões do corpo, New Queer, AIDS, pós-colonialismo, as materialidades e a dimensão gráfica no cinema. Através da aliança entre o B3 e a instituição, trouxe pela primeira vez ao Brasil o artista Malcom Le Grice para uma palestra, além de promover uma exposição de alguns dos filmes do conhecido cineasta britânico.
- 5 Foram ao todo uma coletânea de doze textos sobre Jonas Mekas, Andy Warhol, Edson Barrus, Malcom Le Grice, Su Friedrich, Jürgen Rebel, Paul Sharits, além de textos que versam sobre a relação com a música, certas tendências do cinema experimental, questões da espacialização da imagem, found footage, e o diário filmado, traduzidos do idioma francês e que devem ser objeto de publicação pela Editora Universitária da UFPE sob o título Cinema experimental sob o olhar de Yann Beauvais, em breve.
- 6 O crítico, historiador e documentalista Jean Mitry entende como experimental o que é associado aos grandes movimentos artísticos do cinema experimental europeu mudo. Hoje existe mais ou menos um consenso em torno do qual o experimental se opõe ao cinema majoritário. Cinema underground é uma denominação que ficou associada ao cinema da escola de Nova York dos anos 60. No Brasil da década de 70, o movimento contracultural recifense “udigrudi” retoma e transforma ironicamente a

NOTES

- 1 Despite that the emergence of digital technology and internet has, undoubtedly, facilitated the production as well as the spread of experimental films, the levels of acceptance from academic, institutional, market and, specially, by a non-specialized public are still rather rare in its visible spaces and enjoyment compared to hegemonic cinema, as it will be seen ahead.
- 2 Since antiquity it is said that the verb < to read > also included the notion of collecting, spying, acknowledging the traces of, taking, stealing, (p.120), in Kristeva, J., *Sêméiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, (1969) 1978, coll. points.
- 3 The ring of mœbius is a topological figure by excellence, which initially presents itself as constructive of a liminary space between two distinct sides; this, however, reveals itself as elusive, due to the fact that the careful observation of this seeming discontinuity emerges the finding of an opposite situation, as if it was a continuous present, parallel to itself.
- 4 A series of 12 meetings between April and November, which approached diverse artists such as the figure of Peter Kubelka, Cécile Fontaine, Lisl Ponger, Su Friedrich, Mark Morrisroe, Guy Debord, Daniel Eisenberg, Trinh-minh-ha, Fiona Tan, Chen Chieh-jen, José Agrippino de Paula, in groups and/or referenced along themes/ subjects as travel films, autobiography, intimacy and privacy notions, society of the spectacle, Polaroid photography, collective and individual memory, New Queer, AIDS, post colonialism, materialities and graphical dimension in cinema. Through the alliance between the B3 space and the institution, brought, the artist Malcom Le Grice for the first time in Brazil to give a lecture, besides promoting an exhibit of some of the films of the well-known British filmmaker.
- 5 Over all, there was a collection of twelve texts written about Jonas Mekas, Andy Warhol, Edson Barrus, Malcom Le Grice, Su Friedrich, Jürgen Rebel, Paul Sharits, besides texts which dissertate on the relationship with music, certain tendencies of experimental cinema, issues of image in the space found footage cinema and diary films, translated from French and which briefly must be published by Pernambuco federal university's publisher under the title of Cinema experimental sob o olhar de Yann Beauvais, em breve.
- 6 Critic, historian and documentalist Jean Mitry sees as experimental what is associated with the great artistic movements of European mute cinema. Today there is some sort of informal agreement around in which experimental opposes itself to the dominant cinema. Underground cinema is a denomination associated to the cinema of New York's schools in the 60's. In 70's Brazil, the countercultural movement from

expressão inglesa e a situa em um outro espaço político, social e estético, envolvendo principalmente a música, mas também atingindo teatro, artes plásticas, produção textual, cinema, artesanato, etc.

7 André Parente, A forma cinema: variações e rupturas, In: Maciel, Kátia (Org.). Transcineas. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2009 (p.23-47) Não devemos, portanto, permitir que a 'forma cinema' se imponha como um dado natural, numa realidade incontornável. A própria 'forma cinema', aliás, é uma idealização. Deve-se dizer que nem sempre há sala; que a sala nem sempre é escura; que o projetor nem sempre está escondido; que o filme nem sempre se projeta (...); e que este nem sempre conta uma história (p. 25).

8 Présentation de Jonas Mekas, na ocasião de uma exposição no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)

9 Roman Jakobson, apud Samira Chalub, A Metalinguagem, SP, Ática, 2005, col. Princípios. (p.16-17)

10 René Passeron, Pour une philosophie de la création, Paris, Klincksieck, 1989. Este autor retomou a ideia de Paul Valéry sobre o estudo da gênese do poema, e o ampliou para todas as artes considerando-o como o conjunto de estudos que levam à instauração da obra, a ação dinâmica entre artista/obra durante a realização da mesma, opondo-a à compreensão no campo da Estética, que preocupa-se com os efeitos de recepção da obra terminada. No Brasil, Cecília Almeida Salles aborda a ideia de construção da obra de arte a partir dos materiais ou índices de várias naturezas que a viabilizam: "É a ação, mediada pelo pensamento e pelas sensações, que faz a obra se desenvolver" (p.116). Ver Crítica Genética: fundamento dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística, SP, EDUC, 2008

11 op.cit. nota 8

12 A este respeito ver um dos textos de Yann sobre o artista Jürgen Rebel intitulado O suporte instável (tradução nossa)

13 Pierre Bourdieu, A Dominação Masculina, Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 2003, (p 64).

14 O termo contra-poder é utilizado pelo sociólogo Manuel Castells, que analisa este fato à luz da emergência das redes sociais, in Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet, Rio de Janeiro: Zahar, 2013 (p.10)

15 Le Thorel-Daviot, Pascale, Petit Dictionnaires des Artistes Contemporains, Paris, Larousse, (1996) 2000. (p. 84)

16 Yann Beauvais, apud Jean-Michel Bouhours, in Nœuds d'images, in Le cinema décadrée, Paris, Centre Pompidou, 1999

17 Umberto Eco, A História da Beleza, tr. Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, Record, 2004 (p.428)

18 Maria do Carmo Nino, Considerações Estéticas sobre o Modernismo e Após, (comunicação oral, não publicada), 2009

19 Dominique Noguez, Éloge du Cinéma Expérimental, Paris, Paris Expérimental, 1999. (p.214)

Recife called udigrudi claims and reshapes, ironically, the English expression and puts it in another political, social and aesthetical space, involving mainly music, but also reaching theatre, visual arts, text production, cinema, craftsmanship, etc.

7 André Parente, A forma cinema: variações e rupturas, In: Maciel, Kátia (Org.). Transcineas. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2009 (p.23-47) therefore, we shouldn't allow the 'forma cinema' to impose itself as natural data in an uncontrollable reality. 'forma cinema' itself is an idealization. It must be said that not always there will be a room; that the room isn't always dark; that the projector isn't be always hidden; that the film isn't be always projected (...); and that it not always tells a story(p. 25)

8 Présentation de Jonas Mekas, in the course of a retrospective held in Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)

9 Roman Jakobson, apud Samira Chalub, A Metalinguagem, SP, Ática, 2005, col. Princípios. (p.16-17)

10 René Passeron, Pour une philosophie de la création, Paris, Klincksieck, 1989. This author took back Paul Valéry's idea about the study of poem genesis, and amplified it for all arts considering it and the group of studies which lead to the instauration of the work, the dynamic action between artist and work during the making of the latter, opposing it to the comprehension in the aesthetical field, which is concerned with the reception effects of the finished work. In Brazil, Cecília Almeida Salles approaches the idea of artwork production starting from the materials or indexes of various natures which have enabled it: "It is the action, mediated by thinking and sensations, which makes the work develop itself (free translation)" (p.116). See Crítica Genética: fundamento dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística, SP, EDUC, 2008

11 op.cit. note 8

12 Regarding this matter it is recommended the reading of yann's text about the artist Jürgen Rebel titled O suporte instável (our translation)

13 Pierre Bourdieu, A Dominação Masculina, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil editors, 2003, (p 64).

14 The term counter- power is used by the sociologist Manuel Castells, who analyses this fact under the light of the emergence of social networks, in Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet, Rio de Janeiro: Zahar, 2013 (p.10)

15 Le Thorel-Daviot, Pascale, Petit Dictionnaires des Artistes Contemporains, Paris, Larousse, (1996) 2000. (p. 84)

16 yann beauvais, apud Jean-Michel Bouhours, in Nœuds d'images, in Le cinema décadrée, Paris, Centre Pompidou, 1999

17 Umberto Eco, A História da Beleza, tr. Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, Record, 2004 (p.428)

18 Maria do Carmo Nino, Considerações Estéticas sobre o Modernismo e Após, (oral communication, non-published), 2009

19 Dominique Noguez, Éloge du Cinéma Expérimental, Paris, Paris Expérimental, 1999. (p.214)

the gay movement we

I .qU toA yd benetse

bes sans passe

ouest suprieur el

e déperdition. Et tout le

êm el ansD .tuof ne's e

osa impos

vouée à l'é

out bien rec

rs fait l'ama

"l'amour" e

e est une d

Re-Act

Moro no Brasil, há vários anos, envolvido num projeto em Recife, criado por Edson Barrus e eu, nosso engajamento em áreas distintas da arte deu origem ao B³. Pareceu necessários para nós seguirmos em frente e fazer novas coisas, então em 2011, nós fizemos essa mudança.

Ao filmar quadro a quadro de acordo com a marcação que eu fiz, eu podia ouvir alguém tocando um prelúdio de Bach com sua harpa atrás de mim. A tarde estava quente, a grama do terreno em frente à casa estava grande e balançava ao vento. O trabalho era tedioso, meticuloso, enumerando e posicionando a câmera nos ângulos exatos, então filmando um ou dois quadros de acordo com a marcação: uma transcrição e o improvisado da fuga e prelúdio de Bach. Para chegar à marcação, em um papel desenhei um padrão em que todos os ângulos da câmera estavam marcados, isto se provou uma referência mais conveniente do que fazer a marcação no próprio tripé. O rolo de filme era preto e branco. Eu havia comprado a câmera 16 mm há apenas algumas semanas no mercado das pulgas e nunca a havia utilizado. O rolo de filme estava vencido. Naquele momento aquela informação não parecia importar. Eu apenas sabia que tinha dois deles. Eu descobri sua importância apenas após o filme ser revelado. Havia certa rotina na filmagem. Tinha que ser filmado diariamente no mesmo horário, idealmente com o clima similar. As tardes eras passadas ao som de música barroca do festival Saintes. (Eu particularmente me recordo da execução de Orfeo de Monteverdi, em uma tarde de julho). No início do verão, eu passei boa parte das minhas tardes filmando, isto é, até um amante de Royan vir me visitar, o que significou numa busca por lugares para trepar fora de onde nós estávamos hospedados. Isto deu outra dimensão à experiência da filmagem que não pôde ser percebida no filme. Em meados dos anos 70, bem como hoje em dia, havia uma diferença entre aceitar alguém como gay e ter esta pessoa fazendo sexo com seu parceiro em sua casa.

Fazer filme experimental na França nos anos 70 era como uma duplicação daquela experiência pessoal, no sentido que "le cinema militant" e "la nouvelle vague" eram as formas dominantes de se fazer filme, e não permitiam a existência de outras práticas. Para piorar, essas formas excluíam outros tipos de filmagens. Ser marginal significava ser invisível ou pertencente a outro gueto. Ser gay e fazer filmes experimentais compartilhavam respostas comuns de si mesmo em relação à sociedade. Você tem que dirigir-se, resistir e lutar contra as normas: sua existência sexual demanda que você crie e compartilhe o seu próprio espaço com os outros. O irônico era que em cada uma dessas áreas podia sentir um selvagem fascínio com a normalidade. Era

For several years, I have been living in Brazil, involved with a project, created by Edson Barrus and I in Recife; our involvement in separate fields of art practice has merged into B³. Edson and I came to the decision, which seemed necessary to us, to push forward and make things new and in 2011, we made this move.

Filming frame by frame, according to a score I made, I could hear someone playing a Bach prelude on the harpsichord behind me. The afternoon was hot, the field of grass in front of the house was uncut, it was undulating in the wind. The works was tedious, meticulous, counting and positioning the camera at the exact angles necessary, then shooting one or two frames according to the score: a transcript and improvisation from a Bach prelude and fugue. In order to make the score, I drew a pattern on a piece of paper in which all the camera angles were marked; this proved a more convenient reference than making marks on the tripod itself. The film stock was black and white. I had never used the 16mm camera I had bought at the flea market a few weeks before. The film stock was outdated. At the time, this information did not seem to mean anything. I knew only that I had two rolls of film. I discovered its significance after the film was processed. There was a kind of routine to the shooting. It had to be done every day at the same time, ideally with similar weather. The evenings were spent listening to baroque music at the Saintes festival. (In particular, I remember the performance of Monteverdi's Orfeo, one July evening). During the early part of the summer, I spent most of my afternoons filming, that is, until a lover came to visit from Royan, which meant finding places to fuck outside the place where we were each staying. It gave the filming experience another dimension not at all perceptible in the film. In the mid-seventies, as is often the case today, there was a difference between accepting someone as gay and having that person have sex with his partner in your house.

Making experimental film in the seventies in France was a kind of duplication of that personal experience, in the sense that "le cinema militant" and "la nouvelle vague" were the dominant forms of making film, and would not allow for the existence of any other practices. Even worse, these forms would exclude other kinds of filmmaking. Being an outsider meant being invisible or belonging to another ghetto. Being gay and making experimental films shared common responses to the positioning of oneself within society. You had to address, resist and fight the norms: your sexual or artistic existence demanded that you create and share your "own" space with others. The "ironic" twist was, that in each of these fields, one could sense a wild

necessário afirmar simultaneamente e não uma contra a outra. Eu trabalhava por meio expediente quando estava na faculdade. Eu estudava Filosofia em Nanterre e aos sábados pela manhã na Cinemathèque Française do Palais de Chaillot fazia aulas de filme com Jean Rouch. Eu rapidamente abandonei as aulas dedicadas a semiologia do filme. Então descobri que em Vincennes, você podia ver e estudar filme experimental com Claudine Eizykman e Guy Fihman. Eu finalmente fui lá no fim de 74 ou começo de 75, assisti algumas aulas quando não estava trabalhando e tentava aproveitar ao máximo.

Quando o filme finalmente foi revelado, que filmei de acordo com a minha partitura, fiquei surpreso ao descobrir que o que eu havia planejado funcionou, eu podia ver claramente no negativo que espalhei sobre minha cama. A estrutura e a movimentação dentro da paisagem podiam ser vistas, uma impressão de movimento era criada ao menos quando a filmagem foi examinada a mão. Quando estava filmando, eu não estava ciente que ao cobrir as lentes da câmera, meus dedos não a cobriram completamente, eles deixaram um pequeno triângulo de luz passar. Esse erro, que descobri ao colocar os negativos sobre a cama, se tornaria o ponto chave da qualidade oscilação da luz e daria a oportunidade de expandir o trabalho. Essa expansão viria a ocorrer alguns anos depois, na versão dupla reversa (RR) e na versão final quando o filme foi quadruplicado para uma instalação (Quatr'un). Esse espelhamento foi baseado em comuns figuras de músicas barrocas e serialistas. Eu não sabia que a baixa densidade do negativo se tornaria um problema ao tentar gerar mais impressões e fazer um internegativo a fim de criar uma versão estendida. Demorou um tempo até um laboratório na Virgínia conseguir uma versão invertida de cabeça para baixo do negativo inicial, no filme duplo com dupla perfuração, pois eu queria poder inverter uma vez mais, para poder criar um reflexo quadruplicado. Em certo ponto eu tive que gerar uma cópia com grão fino para conseguir mais impressões.

Durante muito tempo eu quis transcrever o concerto de piano de Schubert em filme. Devido a sua grande complexidade eu consegui fazer apenas uma parte do trabalho e nunca nem comecei as filmagens. Eu encontrei uma locação para as filmagens, próximo a Poitiers, na margem de um pequeno rio, mas eu nunca voltei lá e eventualmente perdi o interesse no projeto. Ao começar a trabalhar com um músico, a relação entre filme e música tomou outra direção.

Os encontros da Gaipied¹ no flat de Jean Le Bitoux eram sempre divertidos e intensos. Eu fui apresentado ao grupo principal por Philip Brooks no início do projeto. Naquele tempo (1978-79) eles estavam terminando sua edição de lançamento. Eu estava para fazer parte do grupo, escrevendo geralmente sobre cinema, até que o meu próprio trabalho em filmagem demandou minha atenção. Havia certa escassez desse tipo de revista da França, e apesar de todas as críticas da comunidade, foi a primeira do

fascination with normalcy. It was necessary to affirm simultaneously these diverse forms of being and find ways to make them visible simultaneously and not one against the other. I had a part time job while at the university. I was studying philosophy at Nanterre, and taking a film class with Jean Rouch at the Cinemathèque Française on Saturday mornings at the Palais de Chaillot. I quickly deserted the classes devoted to the semiology of film. I then discovered that at Vincennes, you could watch and study experimental film with Claudine Eizykman and Guy Fihman. I finally went there at the end of 1974 or the beginning of 1975, taking some classes when I was not working and trying to make the most of it.

When I finally had the film processed, which I had shot according to my score, I was surprised to find, that what was planned, worked out, I could clearly see on the strip of the film I had spread out on my bed. The structure and the panning within the landscape could be seen, an impression of movement was created at least while examining the footage by hand. When shooting, I was not aware that while masking the lens of the camera, my fingers were not covering it entirely, they let a small triangle of light pass through. This mistake, which I discovered while laying out the negative on the bed, was to become a key point in the quality of the flicker flashing and would offer the opportunity to expand the work. This expansion would happen a few years later, in the reverse doubling version (RR) and in the final version when quadrupling the film for an installation (Quatr'un). This mirroring was based on musical figures common to baroque and serialist music. I didn't know that the weak density of the negative would become problematic when attempting to strike more prints and to make an internegative in order to create the extended version. It took a while for a lab in Virginia to make the upside down reverse version of the initial neg, on double sprocket film, because I wanted to be able to reverse it once more, in order to create a quadruple reflection. At some point, I had to strike a fine grain master positive to have more prints made.

For a long time I wanted to transcribe onto film a piano piece by Schubert. The complexity of the task has remained so daunting that I have only scored a part of the work and have never even started to film it. I found a location for shooting, near Poitiers, on the bank of a small river, but I never went back there and lost interest in the project. The relation between music and film took another direction, when I started working with a musician.

The Gaipied¹ meetings in the flat of Jean Le Bitoux, were always intense and fun. I had been introduced by Philip Brooks to the core group at the very beginning of the project. At that time (1978-79) the core group was just finishing their launch issue. I was to become part of the group, writing mostly about cinema, until my own work in film, came to command my attention. There was a dire lack of this kind of magazine in France, and despite all the

seu gênero; existiu até 1992. Desde seu começo, qualquer um podia participar e isto resultou, ao menos no seu primeiro ano, em um incrível retalho da cultura gay. Sua ênfase era no pessoal, em experiências diárias, que era compreendida como política. Era importante atingir a variedade da comunidade gay, uma vez que os problemas importantes da época era a revogação das leis discriminatórias a respeito da homossexualidade. No fim dos anos setenta, homossexualidade era ainda considerada perigosa socialmente. Era vital forçar ações legais, as quais Gaipied, entre outros grupos, estavam fazendo. Esta lei foi sancionada em 1982. Desde o início da década de 70, eu presenciei suficientes demonstrações nas quais a esquerda estava perpetuando o velho e cansado machismo, só então percebi que não havia tanta diferença entre a polícia e a esquerda em relação às questões gays, nem mesmo em relação à formação. Em um de meus diários filmados Disjet, eu incluí algumas tomadas de uma demonstração por direitos iguais para os gays; esta demonstração aconteceu uma semana antes da eleição presidencial de 1981.

No final de 79, eu já havia percebido a importância de ter espaços além da faculdade para expor filmes experimentais. Naquele ano, tendo ganhado mais dinheiro que normalmente ganhava, eu decidi investir num lugar onde eu pudesse organizar mostras de filmes. Essa primeira experiência foi um interessante fracasso. Eu paguei o aluguel do filme, porém a audiência era escassa e a área na qual organizei no 10º distrito ainda não estava tão na moda, e as pessoas ainda não tinham o costume de ir lá para ver filmes ou ao menos arte, como o fazem agora. Eu tomei conhecimento de que a experiência deveria ter sido organizada em um nível coletivo e não um impulso individual como eu fiz. Obviamente o conteúdo do programa era muito respeitoso em relação às tendências oficiais e pecava na falta de liberdade nas seleções. Chamou muita atenção para uma tendência em particular nos filmes, ignorando a diversidade da atividade, que tinha uma grande importância naquele momento. Isto me deixou atento ao fato de que, como programadores, nós éramos muito dependentes da disponibilidade de trabalhos disponíveis dentro do país. Se você não tivesse contatos com cineastas ou organizações fora da França, você simplesmente repetiria a história de sempre com umas pequenas variações e recombinações. Quando estava envolvido nessas projeções, e ao mesmo tempo escrevendo e fazendo filmes, eu não tinha um entendimento claro do que não estava funcionando, mas eu podia alguns aspectos. O campo do filme experimental era, na França, um campo de batalha entre teóricos mais velhos, críticos e cineastas, e uma nova geração que surgiu no começo dos anos 70. Se você fosse um cineasta mais jovem, não era fácil de aceitar que a cena existente duplicava os conflitos uma vez vivenciados no mundo da arte ou com os movimentos políticos de esquerda. Era um campo minado. Você poderia decidir fechar os olhos para

critiques from the community, it was the first of its kind; it existed until 1992. Since at the beginning anyone could participate, it resulted, at least for the first year, in an incredible patchwork of gay cultures. Its emphasis was on the personal, on daily experience, which was understood as political. It was important to reach a variety of gay people¹, since one of the important issues of that time was the abrogation of the discriminatory laws concerning homosexuality. At the end of the seventies, homosexuality was still considered socially dangerous. It was vital to push legal action, which Gaipied, among other groups, was doing. This law was struck down in 1982. From the early seventies on, I had been in enough demonstrations in which the left was perpetuating the same tired machismo, to realize there was not that much difference between the police and the left in relation to gay issues, not even as a question of degree. In one of my diary films Disjet, I included some shots from a demonstration for equal rights for gays; this demonstration took place a week before the 1981 presidential election.

By the end of '79, I already sensed the importance of having spaces outside the university to show experimental film. That year, having earned more money than usual, I decided to invest in a place where screenings could be organized. This first experiment was an interesting failure. I did pay the rental of the film but the audience was scarce and the area in which I had organized it, the 10th arrondissement, was not yet so fashionable, and people did not have the habit of going there to see films or even art, as they do now. I became aware that the experiment should have been organized on a collective level and not as I had done, on an individual impulse. The content of the program was obviously too respectful to official trends and lacked freedom within its selections. It paid too much attention to a particular tendency in film and ignored the diversity of activity, which was important at that moment. It made me aware, that as programmers, we were too dependent of the availability of works available within the country. If you didn't have connections with filmmakers or organizations outside of France, you would simply repeat the same old story with some small variations and recombinations. When I was involved in those screenings, and at the same time writing and making films, I did not have a clear understanding of what wasn't working, but I could sense some aspects of it. The field of experimental film was, in France, a battlefield between older theoreticians, critics and filmmakers, and a new generation, which appeared at the beginning of the 70s. If you were a younger filmmaker, it was not that easy to accept that the existing scene duplicated the conflicts one experienced in the art world or within the leftist political movements. It was a minefield. You could decide to close your eyes to this reality and become a Filmmaker, an Artist, or you could decide to enter the arena and try to do something about it. I choose the second path as an alternative to a derelict or frozen situation. This would

tal realidade e se tornar um cineasta, um artista, ou você poderia entrar na luta e tentar fazer algo a respeito. Eu escolhi o segundo caminho como uma alternativa ao abandono ou a uma situação tolhida. Isto me levaria à criação de uma nova cooperativa em 1982, chamada Light Cone².

A criação dessas séries de projeções refletiam meu desejo e meus esforços para ver mais filmes. Se você não possuísse um projetor, ver trabalhos fora de um museu, cinema, sociedade de cinema era quase impossível. Eu tinha a necessidade de ver mais trabalhos. Fora do domínio das projeções privadas, onde cineastas mostravam seus trabalhos entre eles, descobrir novos trabalhos era difícil, nós tínhamos pouco acesso ao grande acervo de filmes. Você tinha que ir onde os filmes estavam disponíveis, ou exibidos, o que implicava em viajar ou, você tinha que criar as possibilidades de exibição dos filmes. Por outro lado, as projeções privadas podiam se tornar eventos nos quais os limites do cinema na sala de cinema podiam ser ultrapassados através da experimentação com projeção. Esses eventos íntimos ao mesmo tempo em que definiam um território inseriam a diversidade de grupos de uma comunidade. Era lá que você podia perceber que você pertencia a uma comunidade de filme experimental, onde você podia encontrar comunidades semelhantes pelo mundo a fora. Estas trocas eram importantes, pois elas afirmavam a vitalidade e urgência do que estava sendo criado. Apesar das dificuldades em ser reconhecido no mundo das artes e dos filmes, uma cena underground oferecia uma oportunidade de estabelecer uma via, e, ao mesmo tempo indicar caminhos a serem esclarecidos. Dava-lhe a energia necessária para seguir em frente (para então fazer filmes) para constituir um cenário como um todo.

Apesar de ser relacionado à minha vida pessoal, meu desconforto não era o único foco do filme experimental. Decisões haviam de ser tomadas, para se libertar desse jeito de lidar e realizar as coisas. Minha programação baseada em oportunidades oferecidas era: ir à Inglaterra e Estados Unidos ver trabalhos e vivenciar novas realidades. Fui convidado por Adicinex³ para fazer parte do seu grupo principal, eu comecei a programar semanalmente, o que me deu a oportunidade de entender de um modo diferente a economia do filme experimental e me forçou a perceber que eu deveria criar neste mundo um espaço vivo sabendo que eu não ganharia o dinheiro para sobreviver com os filmes. Eu sempre teria que fazer algo mais para conseguir continuar fazendo filmes e promover o tipo de filme que gostava. Em cinco anos, o número de empregos que tive era tão numeroso quanto o número de flats que vivi ou ocupei até 1985.

Os anos de 1985, 86 e 87 foram importantes, pois Light Cone e Scratch⁴ começaram a trabalhar com outras instituições, lidando com filmes em uma escala maior. Colaboramos na organização de eventos e publicações de catálogos para a Cinemathèque Française e o MoMA (NY) entre

lead me to create another cooperative in 1982, called Light Cone.²

Creating these series of screenings reflected my desire and my efforts to see more films. If you did not own a projector, seeing works outside a museum, a cinema, a film society, was nearly impossible. I needed to see more works. Outside the realm of personal screenings, where filmmakers showed their work to each other, discovering works was difficult; we lacked access to a larger history of film. You had to go where the films were available, or shown, which implied traveling or, you had to create the possibility for screenings of the films. On the other hand, the personal screening could become events in which one could cross over the boundaries of theatrical cinema through experimentation with projection. These intimate events defined a territory as much as they inscribed the diversity of groups within a community. It was there, that one realized that you belonged to an experimental film community, that you could find similar communities in many places in the world. These exchanges were important because they affirmed the urgency and vitality of what was being created. Despite the difficulties of recognition within the art and film world, an underground scene offered possibilities for establishing other venues, and, at the same time, indicated paths to be cleared. It gave you the energy to go further (than making film) in order to constitute a scene as a whole.

My discomfort was not only the focus of experimental cinema, but had to do with my personal life. Decisions had to be made, in order to break out of this way of doing things. Programming was one: going to England and the United States offered opportunities to see work and experience other realities. Invited by Adicinex³ to join their core group, I started programming on a weekly basis, which gave me the opportunity to understand differently the economy of experimental film and forced me to realize that I had to create a living space, within this world, knowing that I would not be earning my living with my films. I would always have to do something else in order to continue making films and promote the type of film I liked. In five years, the number of jobs I had was as numerous as the flats I lived in, or occupied until 1985.

1985, 86 and 87 were important years because Light Cone and Scratch⁴ started to work with other institutions, dealing with film on a larger scale. We collaborated with the French Cinemathèque and MoMA (NY), among others, to organize events and publish catalogues. The negotiations with the French Cinemathèque for a Music Film series and its catalogue would prefigure what I would experience a few years later, when dealing with the legal department of the Centre Georges Pompidou for my installation *Des rives*, which was made on a grant. In order to have the catalogue for *Monter/sampler* published, I had to assume total responsibility for its visual content; without my agreement, the catalogue would not have been co-published

outros. As negociações de uma série de filmes de música e seu catálogo com a Cinemathèque Française viria a dar uma amostra do que iria vivenciar alguns anos depois, ao lidar com o departamento legal do Centre Georges Pompidou para minha instalação *Des rives* (1998), feito com um empréstimo. A fim de que o catálogo de *Monter/sampler* fosse publicado eu teria que assumir responsabilidade total pelo seu conteúdo visual; sem meu aval, o catálogo não teria sido co-publicado pelo Centre Pompidou. Em meados dos anos 80, o jogo mudou: para fazer parte do mercado e realizar coisas ou você aceitava as regras impostas ou você era um forasteiro. Nós jogávamos dos dois lados. Esta postura criou um trauma em pessoas que tinham o costume de fazer as coisas a sua maneira, em seu próprio ritmo fora do mundo da arte e do filme. Essas mudanças eram difíceis de acompanhar e não eram inteiramente compreendidas, criando contradições e conflitos em *Light Cone* e *Scratch*, bem como na minha prática pessoal. De fato, eu não tenho certeza se eu não passei por cima dessas contradições, a fim de assumir um tipo de profissionalismo contra o qual eu sempre me rebelei. Era mais fácil assumir certas estratégias com um propósito coletivo do que no âmbito pessoal. Eu assumi essas dificuldades como um fardo na maioria das situações onde a realidade econômica podia sofrer uma guinada, ser mudada ou transformada pelos projetos, como o projeto do Festival de filmes de Gays e Lésbicas do American Center nos anos 90, no qual participei como assistente de curador (no fim dos anos 70 e 90), e o B³.

Quando fui ao Rio para participar da mostra "Arte Cinema", em Dezembro de 1997, da qual fiz a co-curadoria, eu não sabia que conheceria um artista, que em alguns anos, mudaria minha vida. As exposições dos filmes foram formatadas de forma densa: duas semanas de programação sobre o filme experimental dos anos 60 e 70s na Europa, América do Norte e Brasil. Aqueles que estavam presentes nas exposições descobriam e compartilhavam o seu entusiasmo por esse tipo de cinema. Na primavera e outono daquele ano, passei cinco meses em Nova York fazendo *Des rives*. A fim de manter uma comunicação entre Brasil e Estados Unidos, nós utilizamos extensivamente a internet, o que era relativamente novo para a maioria das pessoas na época. Para se conectar, o modem fazia uma série de sons, que transformava aquilo acima de tudo em uma experiência auditiva. Durante minha estada no Rio, eu pude assistir, pela primeira vez, uma grande quantidade de filmes brasileiros experimentais e marginais, que normalmente não eram exibidos na Europa ou América do Norte, fora um ou dois programas específicos que não pude participar uma vez que eram em cidades diferentes de onde estava. Uma vez, por exemplo, em junho de 1989, estava em São Francisco enquanto Arthur Omar exibia um programa de filme experimental brasileiro durante o Experimental Film Congress em Toronto. As escolhas feitas para o congresso foram criticadas pela geração mais jovem⁵, decidi então boicota-lo e fazer

by the Centre Pompidou. In the mid 80's, the game changed: either you accepted the rules of the market in order to do things within it, or you were an outsider. We played both games. This attitude created a trauma for people who had had the habit of making things on their own, at their own pace, outside the art or film world. These shifts were difficult to follow and were not entirely understood, creating contradictions and conflicts within *Light Cone* or *Scratch*, as much as within my own practice. In fact, I am not sure whether I didn't gloss over these contradictions in order to assume a type of professionalism, against which I always rebelled. It had been easier to assume such strategies for a collective end than for a personal aim. I assumed this difficulty as a burden in most of the situations where the economic realities could be twisted, modified or transformed by the projects, such as the American Center project in the 90's, the gay and lesbian film festival, in which I participated as an assistant or curator (in the late 70's or 90's), and B³.

In December 1997, when I went to Rio to participate in the show "Arte Cinema," which I co-curated, I did not know that I would meet an artist who, within a few years, was going to change my life. The film screenings were densely packed: two weeks of programs about the experimental film of the 60's and 70's in Europe, North America and Brazil. Those who were present for the screenings both discovered and shared their enthusiasm for this kind of cinema. That spring and autumn I stayed in New York for five months making *Des rives*. In order to communicate between Brazil and the States, we made intensive use of the internet, which was relatively new for most people at the time. To connect, the modem had to perform a series of sounds, which transformed it into an audio experience above all.

During that stay in Rio I was able to watch, for the first time, a great amount of Brazilian experimental and marginal films, which were not often shown in Europe or North America apart from one or two programs I was unable to attend since they were being shown in other cities. Once, for example, in June 1989, I was in San Francisco while Arthur Omar was showing a program of Brazilian experimental films at the Experimental Film Congress in Toronto. The choices of the congress had been criticized by the younger generation⁵, I decided to boycott it and tour the states with my works at the time.

The year is 1981. I am supposed to interview Paul Sharits. We will spend the morning together but get to the interview only in the afternoon. The place was Hyères, which had been hosting the Festival du cinéma different for several years. After this first encounter, Paul and I would get together in Paris or Buffalo from time to time. Paul and Malcolm Le Grice were among the few filmmakers who immediately agreed to have their films distributed by *Light Cone*, at the time of its creation. Their agreement was a political act;

um tour pelos Estados Unidos com meus trabalhos da época.

O ano é 1981. Eu devo entrevistar Paul Sharits. Vamos passar a manhã juntos, mas a entrevista ocorrerá apenas à tarde. O lugar era Hyères, que havia recebido o Festival du cinéma différents por muitos anos. Após esse primeiro contato, Paul e eu nos encontraríamos de tempos em tempos em Paris ou Buffalo. Na época de sua criação, Paul e Malcom Le Grice estavam entre os poucos cineastas que concordaram imediatamente em ter seus filmes distribuídos por Light Cone. Seu acordo era um ato político; para que outras histórias pudessem ser contadas, seu reconhecimento possibilitava a quebra dos padrões de distribuição como eram feitos até então. Naquele tempo, os cineastas britânicos recebiam um reconhecimento limitado de seus trabalhos na França. O fato do London Coop* também ser um laboratório, parecia degradar o trabalho, tornando-o menos interessante. As políticas eram claramente diferentes; a distinção entre diferentes categorias de filmes existia no Reino Unido, mas não eram abordadas da mesma forma. E apesar da separação do chamado "two avant-gardes" incentivado por Peter Wollen⁶, as políticas do cinema não eram compreendidas da mesma forma. Neste sentido, o gesto de Malcolm Le Grice e posteriormente o de Peter Gidal, tornaram-se declarações. Rose Lowder e Alain Alcide Sudre que eram ligados ao cenário inglês e organizaram várias exposições em Avignon⁷ onde moravam, facilitaram o depósito de seus trabalhos.

Light Cone viria a distribuir filmes que não era possível encontrar na França⁸. Isso era essencial para nós. Era o nosso *raison d'être*. Nós recepcionávamos diferentes práticas, tendo uma atitude diferente de outros centros de distribuição na França relacionado a diferentes gêneros de filmes: não promovendo alguém mais ou contra o outro, mas criando um espaço para a diversidade coexistir. Não era mais hora de promover apenas uma tendência única, quando questões sobre gênero, raça, minoria e o cenário punk estavam transformando nossas formas de pensar, lidar e fazer arte. Filme não podia ser uma exceção à realidade e não era; o problema era dar uma chance a essas diferenças. A França era nesta época - se mudou muito é outra questão - um país totalmente dobrado sobre si mesmo, vivenciando grandes dificuldades em se abrir para o mundo, na percepção de muitas pessoas a mitologia francesa dominou e levou a tendências estéticas e pensamento crítico. Teve seu papel, mas não o que as pessoas imaginavam. Mutação através de apropriação e redistribuição de conhecimento eram ferramentas que deveriam ser utilizadas para remodelar as coisas em outras culturas. Essa ruptura era particularmente óbvia dentro dos filmes experimentais. A França estava de certa forma por fora do pensamento crítico da época. Questões relativas ao feminismo, estudos culturais, colonialismo, estudos de gênero - nomeando alguns apenas - eram territórios desconhecidos. Nada estava disponível. Se você não lia inglês, era simplesmente impossível para você ficar a par do que

it recognized the possibility of breaking the mold of distribution as it had been until then, so that other stories could be told. At that time, British filmmakers were receiving scant recognition for their works in France. The fact that the London Coop was also a laboratory seemed to degrade the work as less interesting. The politics were clearly different; the distinction between different categories of film existed in the U.K., but were not approached in the same way. And despite the separation between the so-called "two avant-gardes" put forward by Peter Wollen⁶, the politics of cinema was not understood in the same way. In that sense, the gesture of Malcolm Le Grice and afterwards by Peter Gidal became statements. The deposit of their works had been greatly facilitated by Rose Lowder and Alain Alcide Sudre who were close to the English scene and organized a lot of screenings in Avignon⁷ where they lived.

Light Cone was going to distribute films not available in France⁸. This was essential for us. It was our *raison d'être*. We welcomed different practices, having a distinct attitude from other distribution centers in France towards different film genres: not promoting one over and against others, but making space for diversity to co-exist. It was no longer the time to promote a single trend, when questions about gender, race, minority status, and the punk scene were transforming our ways of thinking about, dealing with and making art. Film could not be outside of these realities and was not; the issue was to give these differences a chance. France was, at that time—has it changed much is another question—a country totally folded in on itself, experiencing great difficulty in opening itself up to the world, in the sense that, for a lot of people, the mythology of France dominated and drove aesthetic trends and critical thinking. It played a role, but not the one people thought. Mutation through appropriation and redistribution of knowledge were tools to be used to reshape things in other cultures. This rupture was particularly obvious within experimental films. France was somehow out of touch with the critical thinking of the time. Questions relative to feminism, cultural studies, colonialism, gender studies—to name only a few—were unknown territory. Nothing was available. If you did not read English, it was fucking impossible for you to follow what was going on, and not only in the field of film studies. Each show that I saw outside the French historical context was a new experience: Derek Jarman, Scott and Beth B, Erica Beckman, Barbara Hammer, Su Friedrich, Peggy Ahwesh. Each of them was dealing with new content. This type of work had to be available and this, despite the questions of language, which was an important barrier to the circulation of the works. Unfortunately, these types of limitations due to language barriers always come into play; they make it harder to create programs. I remember some hysterical letters complaining about Scratch or the Centre Georges Pompidou screening American films without subtitles,⁹

aconteciam, e não apenas no território dos filmes de estúdio. Cada mostra que eu via fora do contexto histórico francês era uma nova experiência: Derek Jarman, Scott e Beth B, Erica Beckman, Barbara Hammer, Su Friedrich, Peggy Ahwesh. Cada um deles lidava com um conteúdo novo. Este tipo de trabalho tinha que estar disponível e isso apesar da questão linguística, a qual era uma importante barreira de circulação desses trabalhos. Infelizmente esses tipos de limitações devido a barreiras linguísticas sempre entravam em jogo; eles dificultavam a criação de programas. Eu me lembro de algumas cartas históricas reclamando sobre Scratch ou a exibição de filmes americanos no Centre Georges Pompidou sem legenda⁹, afirmando serem políticas elitistas. Era impossível evitar o nacionalismo e atitudes protecionistas, que refletiam o acesso confuso do colonialismo e a dificuldade em admitir o declínio cultural. Estas mesmas pessoas não comentavam sobre as políticas do arquivo de filmes exibidos sem legendas: Henri Langlois defendeu tais exibições. Coincidentemente tal irritação parecia sempre se aplicar a filmes em inglês. Este argumento era utilizado contra o nome Light Cone: Por que usar um nome em inglês para uma cooperativa de filmes localizada na França? O nome era por sinal, uma dupla homenagem: por um lado para o excepcional trabalho de Anthony McCall, e do outro, era uma referência a um baseado. O nome prestava homenagem a diferentes fontes de prazer.

Após fazer Sid A Ids (1992), um amigo fez com que fosse possível eu fazer algo novo. Ele me deu total acesso a uma sala de edição de vídeo e um assistente para ajudar a finalizar o trabalho. Em 1996, utilizar uma sala de edição de vídeo era caro e reservado a grandes produções. Meu amigo trabalhava como diretor artístico da Mikros Images em Paris. Eu comecei a ir lá à noite para colocar o texto que usaria e para preparar todos os elementos necessários para o aspecto visual do filme; o som estava sendo feito em outro lugar onde eu podia usar um estúdio de gravação. Este projeto se tornaria Still life, e foi finalizado em 1997. Uma importante fase do trabalho foi determinar a forma de seus componentes: texto, cor, velocidade, direção e o uso de elementos textuais como quadros estáticos, textos rolantes e palavras piscantes. Com a ajuda de Camille, a técnica, eu pude finalizar o aspecto visual de Still life. Nós percebemos que a fita deveria ser criada como uma forma de performance. Tudo deveria ser marcado no esboço em relação à duração, reduzido ao número de quadros, mas tinha que ser feito como se fosse uma performance ao vivo. Tudo tinha que ser testado. Levou um final de semana completo para dar conta do trabalho. Houve apenas alguns erros a serem consertados no final das contas. A intensidade daquela experiência transformou o processo de realização daquele filme. Stress e improvisações eram coisas que eu já havia vivenciado ao fazer filmes multi-telas, utilizando projetores de 16 mm. Esta experiência será renovada com Des rives e a utilização de um computador para Tu, sempre (2001). Este ato de fazer o trabalho estendido,

claiming that such politics were elitist. It was impossible to avoid nationalist and protectionist attitudes, which reflect the confusion of access with colonialism and the difficulty of admitting cultural decline. These same people didn't comment about the politics of film archives showing film without subtitles : Henri Langlois championed such screenings. Coincidentally, this irritation always seemed to apply to films in English. This argument was used against the name of Light Cone: Why an English name for a film cooperative located in France? The name was, in fact, a double homage: on the one hand to an outstanding work by Anthony McCall, and on the other, it was a reference to a joint. The name pays homage to different sources of pleasure.

After I made Sid A Ids, a friend of mine made it possible for me to make something new. He gave me unlimited access to a video editing suite and an assistant to help finalize the work. In 1996, the use of an editing suite was expensive and reserved for big productions. My friend was working as the artistic director of Mikros Image in Paris. I started going there at night in order to enter the text I wanted to use and to prepare all the elements needed for the visual aspect of the film; the sound was done at another place where I was able to use a recording studio. This project was to become Still Life, and was finished in 1997. An important phase of the work was determining the form of its components: text, color, speed, direction, and the use of textual elements as still frames, rolling texts, or flickering words. With the help of Camille, the technician, I was able to finalize the visual aspect of Still Life. We realized that the tape would have to be created as a kind of performance. Everything would be sketched out, scored in terms of duration, down to the number of frames, but it had to be done as if it were a live performance. Everything had to be tested. It took a full weekend to realize the work. There were only a few mistakes to clean up afterwards. The intensity of that experience transformed the process of the making of the film. Stress and improvisation were things I had previously experienced while doing multi-screen films, performing with 16mm projectors. This experience will be renewed with Des rives and performing with a computer for Tu, sempre. This act of making the work extended, expanded itself into an act of reception, giving it some relation to video, where the delay between recording and seeing the results is nearly abolished. For me, as a filmmaker, this was an amazing revolution...

In 1993, the exhibition of film installations at the Zonmée (défilé de film décadaire) was to become important not only within experimental cinema but also within a small coterie of the Parisian art world. It created the opportunity for certain work to be seen outside music venues and alternative venues and had the effect of mixing together these various audiences. The event took place at a big artists' squat in Montreuil with which I had

expandiu-se em um ato de recepção, dando-lhe alguma relação com o vídeo, onde o atraso entre as gravações e ver o resultado é praticamente abolido. Para mim como cineasta, foi uma maravilhosa revolução...

Em 1993, a exibição de instalações de filmes no Zonmée (défilé de film decadré)* se tornaria importante não apenas no cinema experimental, mas também dentro de um pequeno círculo do mundo da arte parisiense. Isto criou a oportunidade para certos trabalhos serem vistos fora de casas de música e locais alternativos e teve como efeito a mistura desses vários tipos de audiência. O evento ocorreu numa grande ocupação artística em Montreuil na qual estive envolvido por um ano e meio fazendo exposições de filmes e instalações. Consistia em uma exibição de instalação de filmes e tardes de expanded cinema. A mistura da população artística com as pessoas do filme era algo incomum, especialmente em relação à localização do evento na periferia de Paris, bem no final da linha de metrô, porém a dinâmica e os conceitos dos eventos vespertinos eram fortes catalisadores. A mistura de projetos contemporâneos com trabalhos históricos criou as melhores condições de recepção, marcando a continuidade através da ruptura e êxtase.

A exibição tinha sido complicada de montar; nós tínhamos que ter certeza que teria energia suficiente para todos os equipamentos funcionarem naquele período de inverno antecipado. O lugar era uma ocupação, e os três andares tinham 300 metros quadrados cada. A escolha da obra foi destinada para refletir a diversidade da prática atual em formas diversas em relação a alguns trabalhos históricos de Paul Sharits, Anthony McCall, e Tony Morgan. Nosso objetivo era mostrar que artistas dos anos 90 com o seu "cinema d'exposition"¹⁰, não estavam criando do zero, e que havia precedentes, os quais exploraram outras formas de fazer e pensar a respeito de instalação de filmes, usando uma tira de filme, tela e projetores como ponto de partida e não o cinema como um conceito, ou um objeto de investigação para um projeto artístico. Nós queríamos promover o diálogo entre práticas alienadas muitas vezes negados por razões que não tinham nada a ver com o filme, mas muito a ver com o mercado da arte e seu fetichismo do objeto, sua produção. Aqui, a mudança para a nova tecnologia era uma importante forma de fonte de dinheiro no mundo da arte. Por sinal, durante os anos 80, o filme experimental era o pária das artes, tudo era para o vídeo, e todo mundo estava declarando o cinema morto, o qual nós sabemos, ainda não foi queimado e continua vivo em diferentes formas. Com isso em mente, as escolhas de trabalhos se tornaram mais fáceis e a re/construção de algumas peças como as instalações de Tony Morgan, dentro do espaço ofereceram uma variedade de links entre os anos 70 e a arte dos anos 90. Uma performance de Maurice Lemaître para um grande público diverso criou conexões não apenas com a poesia, mas também mostrou a importância da presença do

been involved for a year and half doing film shows and film installations. It consisted of an exhibition of film installations and evenings of expanded cinema. The mixing of the art crowd and film people was something unusual, specially in regard to the location of the event on the outskirts of Paris, at the very end of a metro line, but the dynamics and concepts of the evening's events were strong catalysts. The mixing of contemporary projects and historical works created the best conditions of reception, marking continuity through rupture and rapture.

The exhibition had been complex to set up; we had to be sure that there would be enough electrical power to run all the equipment during that period in early winter. The space was a squat and the three floors covered 300 square meters each. The choice of the work was intended to reflect the diversity of current practice in expanded forms in relation to some historical works by Paul Sharits, Anthony McCall, and Tony Morgan. Our aim was to show that artists in the 90' with their "cinema d'exposition"¹⁰ weren't creating from zero, and that there were precedents, which had explored other ways to make and think about film installation, using the film strip, screen and projectors as starting points and not the cinema as a concept, or as an object of investigation for an artistic project. We wanted to promote dialogue between alienated practices often denied for reasons which had nothing to do with film but a lot to do with the art market and its fetishism of the object, its production. Here, the shift to new technology was an important source of income for the art world. As a matter of fact, during the 1980's experimental film was the outcast of the arts, everything was for video, and everyone was declaring the death of cinema, which, as we know, has not yet been buried and is still alive in different forms. With this in mind, the choice of works became easier and the re/construction of such pieces as Tony Morgan's installation within the space offered a variety of links between the 70's and the art of the 90's. A performance by Maurice Lemaître to a large mixed crowd created connections not only with poetry, but also showed the importance of the presence of the performer. It was interesting to locate this work with respect to similar works done by English Structural-Materialist filmmakers.

In the mid 80's I realized that I was not going to write about experimental film for Gaipied. The magazine, which had been open to all forms, was progressively geared toward a culture of consumption in which experimental film did not belong. One could feel this, at any screening of gay films. If the films fell outside the canonical works of Jean Genet, Kenneth Anger and Jean Cocteau, there was not a lot of interest. When we were screening some works by Warhol, it was their scarcity, which made them appreciated, as long as they were not silent or too long. Impatience would appear rapidly, when the manipulation of the images was intense, as with sequences

artista. Foi interessante estabelecer este trabalho com respeito a trabalhos similares feitos por cineastas estruturais-materialistas ingleses

Em meados dos anos 80, eu percebi que eu não iria escrever sobre filme experimental para a *Gaipied*. A revista, que estava aberta a todas as modalidades, estava progressivamente marchando em direção à cultura de consumo, a qual o filme experimental não pertencia. Qualquer um podia perceber isto, em qualquer exibição de filmes gays. Não havia muito interesse nos filmes que não se encaixavam no padrão dos trabalhos canônicos de Jean Genet, Kenneth Anger e Jean Cocteau. Quando estávamos exibindo alguns trabalhos de Warhol, foi a sua raridade, que os fez ser apreciados, desde que eles não fossem mudos ou muito longos. Quando a manipulação das imagens era intensa como nas sequências de filme pornô gay de Tom Chomont, Luther Price, Edson Barrus ou Lawrence Brose (que ainda enfrenta um surreal caso de posse de imagens de pornografia infantil)¹¹, a impaciência rapidamente podia ser percebida. Experimentos com o conteúdo da imagem, o fato de parte da imagem ter sido apagada, arranhada, transformou o objeto de desejo. Estas estratégias perturbadoras empregadas no espetáculo criaram uma frustração que foi oposta ao que é natural ao cineasta experimental. A inclusão do cinema experimental no festival de cinema gay e lésbico foi uma concessão feita frequentemente, a fim de promover uma superficial diversidade; foi aceito contanto que permanecesse "menor".

Escrever se tornaria outro meio para mim através dos anos, um modo de promover trabalhos individuais ou tendências. O primeiro artigo que escrevi foi para a revista *Melba*, uma revisão do livro *Abstract Film and Beyond*¹² de Malcolm Le Grice's. A crítica latente do modo de abordagem materialista ao cinema poderia ser explicada pelos diferentes hábitos na produção de filmes nesses dois países (Inglaterra e França). A missão era desafiadora, porém o escopo do histórico de cinema do Malcolm oferecia conexões interessantes entre a produção de pintura abstrata e filme. A crítica da figura do autor como o produtor principal do trabalho, era desafiadora como uma reafirmação no campo do cinema, e a ideia de Marcel Duchamp onde o espectador dava sentido ao trabalho. Esta questão do espectador era uma questão importante para Le Grice, mas secundária para os cineastas parisienses.

Escrever para a imprensa gay foi outro envolvimento através do qual eu articulei minha identidade: sendo gay eu também estava defendendo o tipo de trabalho no qual eu tinha um papel ativo. Era como sincronizar duas identidades. Era impossível não reconhecer que no filme experimental, você podia encontrar a melhor representação de sua própria vida, seus próprios desejos. Não era Hollywood ou New Wave que estavam disponibilizando estas imagens de nós mesmos (ou raramente), porém o mundo do filme fora do mainstream foi onde as diferenças eram rotineiramente mostradas, expressas nos

of gay porn films in the case of Tom Chomont, Luther Price, Edson Barrus or Lawrence Brose (who is still facing a surreal trial about the possession of images of child pornography).¹¹ Experimentation with the content of the image, the fact part of the image was erased, scratched, transformed the object of desire. These disruptive strategies applied to the spectacle created a frustration that went against the grain of the experimental filmmaker. The inclusion of experimental film in the gay and lesbian film festival was a concession often made in order to promote a superficial diversity; it was accepted as long as remained "minor."

Writing was to become another medium for me through the years, a way to promote individual works or trends. The first article I ever wrote was a review of Malcolm Le Grice's book *Abstract Film and Beyond*¹² for the magazine *Melba*. The different film production practices in these two countries (Britain and France) might have explained the latent critique of this materialist approach to the cinema. The task was challenging, but the scope of Malcolm's history of cinema offered interesting links between the production of abstraction in painting and film. The critique of the figure of the author as the main producer of the work was challenging as was the reaffirmation within the realm of cinema, of the idea of Marcel Duchamp about the spectator giving meaning to the work. The question of spectatorship was an important issue for Le Grice but was secondary for the parisian filmmakers.

Writing for the gay press was another involvement through which I articulated my identity: being gay, I was also defending the kind of work in which I took an active role. It was like synchronizing two identities. It was impossible not to recognize that in experimental film, one could find the best representation of one's own life, one's own desire. It was not Hollywood or the New Wave which was providing these images of ourselves (or rarely), but the film world outside the mainstream was where differences were routinely shown, expressed in the works of Watson and Webber, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Jack Smith, Jean Genet, Jane Oxenburg, James Bidgood, Andy Warhol.¹³ The 70's and 80's continued to be an important source of production of such images parallel to the nascent gay porn industry, using super 8 as a medium, notably in the work of Lionel Soukaz, Maria Klonaris & Katerina Thomadaki, Derek Jarman, and others.

The use of text has always been present within my filmmaking. It first appeared when I was making the first 16mm film I made in 1974 called *Voici Image*. Drawing directly on 16mm film, from which I had scraped from the recorded images, I thought I could reduce my master's thesis in philosophy about cinema to mere concepts flickering between colored frames and twisting lines. Text, word and sentence as images have been a continual source of inspiration. Early on, in some films¹⁴ and in my diaries, words from

trabalhos de Watson e Webber, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Jack Smith, Jean Genet, Jane Oxemburg, James Bidgood, Andy Warhol¹³. Os anos 70 e 80 continuaram sendo uma importante fonte de produções de tais imagens paralelas à nascente indústria pornô gay, utilizando como meio uma super 8, notável no trabalho de Lionel Soukaz, Maria Klonaris & Katerina Thomadaki, Derek Jarman entre outros.

O uso de texto sempre se fez presente nas minhas filmagens. Teve sua primeira aparição quando estava fazendo o meu primeiro 16 mm de 1974, chamado *Voici Image*. Desenhando diretamente sobre o filme de 16 mm, do qual eu tinha raspado as imagens gravadas, eu pensei que eu pudesse reduzir minha tese de mestrado em filosofia sobre cinema, a meros conceitos, que oscilavam entre quadros coloridos e linhas que se torciam. Texto, palavras e sentenças como imagem, era uma contínua fonte de inspiração. No início, palavras de placas de trânsito, ou grafite nos metrô de diversas cidades estavam presentes em alguns filmes¹⁴ e nos meus diários. Com *Divers-épars* (1987), a questão do significado se tornou importante. Eu estava juntando os grafites nos prédios de Paris com comentários gays e sociais, os quais pareciam uma forma de expressar a raiva contra a sociedade, que se direcionava a economia neoliberal, com seu culto ao dinheiro. Alguns textos eram provocativos, transformando a fachada nos quais foram escritos em uma parede ativista.

A presença da mão, o gesto da escrita, o traço de sua duração era de interesse, e é menos óbvia com filme, por causa do espaço limitado da tira do filme quando você está desenhando ou arranhando na emulsão. Estes sinais de excesso eram agradáveis; eu queria ter um registro de alguns desses momentos e atos de escrita. Em outros filmes, a presença de texto é essencial, e põe em jogo a escolha da tipografia, ritmos de aparição e a estrutura do texto, palavra por palavra, ou linha a linha... Em *Vo/id* (1985-87) eu usei duas telas, uma para cada língua, oferecendo possibilidades que seriam expandidas com *Still Life* (1997) e *Hezraelah* (2006). Ler um texto em um filme difere de ler um texto impresso, pois a duração não é produzida pelo leitor. Ela/e não sabe por quanto tempo essas palavras, linhas e textos rolando irão ser visíveis. Esta indeterminação cria uma urgência no processo de leitura. Isto se torna ainda mais complexo quando dois textos paralelos eram apresentados em diferentes velocidades. Nosso olhar fica confuso, então começamos a divagar com dúvida em relação a textos como imagens. Texto como imagem era usado eventualmente em pintura, fotografia, mas com filme e vídeo, era possível refinar seu aspecto de apresentação, sua duração e criar uma espécie de poesia musical utilizando modulações de velocidade, tamanho das letras e sua localização na tela. Ao utilizar texto no filme, você prioriza o aspecto gráfico do filme ao invés do aspecto fotográfico. Esta separação próxima a um deslocamento do símbolo gráfico, sua afirmação como evento

road signs, or graffiti on subways in different cities are present. With *Divers-épars* the question of meaning became important. I was collecting the graffiti on Paris buildings, with gay and social comments which appeared as a way to express anger against society moving toward a neo-liberal economy, with its cult of money. Some texts were provocative, transforming the façade on which they were written into an activist wall.

The presence of the hand, the gesture of writing, the trace of its duration was of interest, and is less obvious with film, because of the limited space of the film strip when you are drawing or scratching on the emulsion. These signs of excess were pleasing; I wanted to have a record of some of these moments and of these acts of writing. In other films, the presence of text is essential and brings into play the choice of typography, rhythms of appearance and the structure of the text, word by word, or line by line... In *Vo/id* I use two screens, one for each language, offering possibilities that would be expanded with *Still Life*, and *Hezraelah*. Reading a text on film is different from reading one on paper, because the duration is not produced by the reader. S/he does not know how long this word, these lines, this scrolling text will be visible. This indeterminacy creates an urgency within the process of reading. This becomes even more complex when two parallel texts are presented, at different speeds. Our gaze is at a loss, and we start wandering within the text as image, in disbelief. Text as image has often been used in painting, photography, but with film and video, one can refine the aspect of its appearance, its duration and create a kind of musical poetry using modulations of speed, the size of the letters, the location on the screen. Using text in film, you prioritize the graphic aspect of film as against its photographic aspect. This separation, nearly a dislocation of the graphic mark, its affirmation as filmic event pervades many issues of digital cinema, for which aspects of traditional film culture seem obsolete, or less important. Treatment, motion, compositing of the image take over, transforming our understanding of the definition of cinema, but at the same time expanding it, through the digital. Working with text as image makes you aware of these metamorphoses, which we use daily without paying any particular attention.

The multiplicity and versatility of programing

How to infiltrate spaces which were not open to this type of filmmaking, and how to push the limit and crack the accepted code. Programming as a way to resist and reshape the site of film with the inclusion of hidden, unknown practices.

This means articulating different types of interventions within different audiences or institutions. Making or curating a program where you would be bringing the projectors, the film and introducing the works is different

cinematográfico, permeia muitas das questões do cinema digital, para o qual aspectos tradicionais da cultura cinematográfica pareciam obsoletos, ou menos importantes. O tratamento, o movimento, a composição da imagem assumem o controle, transformando nosso entendimento da definição de cinema, mas ao mesmo tempo expandido-a ao digital. Ao trabalhar com texto como imagem lhe faz consciente em relação a estas metamorfoses, as quais usamos diariamente sem prestar atenção.

A programação e sua multiplicidade e versatilidade

Como permear espaços que não eram abertos a este tipo de filmagem, e como levar ao limite e quebrar o código aceitado. Programar como uma forma de resistir e remodelar o lugar do filme com a inclusão de escondidos, práticas desconhecidas.

Isto significava articular diferentes tipos de intervenções com diferentes públicos ou instituições. Enviar um programa a um museu onde seria mostrado uma vez por semana era diferente de fazer um programa ou sua curadoria onde você traria os projetores, o filme e introduziria o trabalho. Como qualquer outra cooperativa de cineastas, nós tivemos que encontrar formas de lidar com diferentes solicitações, em relação ao conteúdo dos filmes. As locações variavam de espaços em museus higienizados a galerias alternativas, ocupações, exibições ao ar livre de filmes etc.

Ficou decidido que não haveria hierarquia entre os locatários em relação ao preço do aluguel e que o equipamento teria que ser no padrão, o que às vezes significava em emprestar um projetor a fim de que as reproduções estivessem seguras. Era início dos anos 2000, 70% das locações de filmes eram para espaços alternativos.

Como o cenário não estava muito forte nos anos 80 era importante manter a visibilidade para o trabalho e um acesso aos filmes através de uma exibição semanal, a fim de estimular outros lugares a se aventurarem neste campo do cinema. Este é o motivo pelo qual Scratch surgiu. Também era importante garimpar, procurar filmes bem como sugerir programas para espaços diferentes. Neste sentido, trabalhar com museus era importante, pois era possível contestar a visão de que imagens em movimento eram limitadas a vídeo-arte, mostrando o que estava disponível por aí.

É sempre interessante perceber o quanto podemos aprender com nossos erros, de ocorrências anormais que acontecem, enquanto nós estamos fazendo um trabalho ou durante a reprodução no sentido de executar ou interpretar uma peça de música. Nem todos os erros necessariamente são interessantes, porém alguns podem ser utilizados quando você se torna consciente em relação a suas possibilidades, quando você percebe seu potencial. É uma questão de experimentação. Enquanto eu estava filmando R (1976) um erro aconteceu e pude tirar grande vantagem dele. Mais tarde, quando

from sending a program, which will be running once a week, to a museum. We had, like any other filmmakers' cooperative, to find ways of dealing with different requests, as far as the content of films is concerned. The locations would vary from sanitized museum spaces to alternative galleries, squats, outdoor film shows etc.

It had been decided that there would be no hierarchy among the renters as far as the price of the rentals and that the film equipment had to be up to standard, which sometimes meant lending a projector in order to be certain the prints would be safe. In the early 2000's, 70% of the film rentals were to alternative spaces.

In the 80's, as the French scene was not very strong, it was important to maintain visibility for the work and an access to the films through weekly screenings, to stimulate other places to venture into that film landscape. That's why Scratch came into being. It was also important to prospect, to search for films as much as to suggest programs to different spaces. In this way, working within museums was important because you could counter the view of moving image being limited to video-art, by showing what was out there.

It is always interesting to realize how much we learn from our mistakes, from abnormal occurrences which take place, while we are making a work or while playing in the sense of performing or interpreting a piece of music. All errors are not necessarily interesting, but some of them can be used when you become conscious of their possibilities, when you realize their potential. It is a matter of experimentation. One such a mistake occurred while I was shooting R, of which I was able to take great advantage. When I later made the four screen version, I could make this cone rotate within the composite image (divided into 4 parts, each mirroring the other, according to musical rules of composition). In similar fashion, when I transferred Shibuya (2003-04) from tape to computer, glitches started to occur decomposing, breaking down faithful reproduction during the capture. The rupture within the duplication of the initial image creates an erasure of time at the moment it freezes the representation of space. This shift and rupture in the reading of the tape disorganizes and breaks the fluidity, the linearity of the recording to impose itself within the frame; the pixel is parasitizing the act of reproduction. I was not fully aware that this scattered rendering was called a "glitch"; I had to fight with the computer to be able to make an edited tape with the bits and pieces I was trying to organize from the shoot, mixing fluidity with moments of frames of frozen pixels. And in fact, the term had been around in geek culture but was not used in the aesthetic realm.¹⁵ When I was finishing Still Life, I met a technician who was analyzing the tape before making the one-inch tape master. He was horrified not by the content, but by the huge color and contrast variation within

eu fiz a versão de quatro telas, eu podia fazer este cone girar dentro da imagem composta (dividida em 4 partes, cada uma refletindo a outra, de acordo com as regras musicais da composição). Quando eu transferi Shibuya (2003-04) da fita ao computador erros começaram a ocorrer de maneira similar, decompondo e se separando da reprodução fiel do que foi capturado. A ruptura dentro da duplicação da imagem inicial criou uma supressão do tempo no momento que paralisa a representação de espaço. Esta mudança e ruptura na leitura da fita desorganiza e quebra a fluidez, a linearidade da gravação para se impor perante o quadro; o ato de reprodução tinha como um parasita o pixel. Eu não tinha pleno conhecimento que esta interpretação dispersa era um glitch. Eu tive que lutar com o computador para conseguir fazer uma fita editada com os fragmentos da filmagem que eu estava tentando organizar, misturando fluidez com momentos de quadros de pixels congelados. Por sinal, o termo era possível ser encontrado na cultura geek, mas não era utilizado no domínio estético¹⁵. Eu conheci um técnico que estava analisando a fita antes de fazer a fita mestre de 1 polegada enquanto finalizava Still Life. Ele ficou horrorizado, não pelo seu conteúdo, mas pelo grande contraste e cor presente na fita. Para ele isso era esquisito e não poderia ser televisado, pois excedia o alcance cromático normal de transmissões na televisão. O cinema tradicional e a televisão estavam sempre impondo pseudo regras em nome da reprodução técnica, que é apenas uma questão de regras impostas, um controle tecnológico para diferenciar o amador do profissional. Cada vez que eu tentava fazer a cópia final de Shibuya, apareciam novos quadros congelados que eu queria integrar ao trabalho. Eu não tinha certeza se era possível reproduzir esses acontecimentos fora do normal, como também não tinha certeza se o filme rodaria pelo mesmo motivo. Isto aconteceu quando eu fiz a instalação do trabalho para o Le Mouvement des images¹⁶. O técnico achou que a fita estava estragada, e disse que eu devia ter entregado a eles uma fita boa; ele simplesmente esqueceu que eles já haviam feito as cópias para exibição e já haviam comentado sobre esta estranheza.

Em Disjet, eu quis criar uma nova maneira de edição na qual a imagem rolaria na diagonal, este tipo de movimento foi criado ao cortar a tira de filme na diagonal os mais de 36 quadros. Era uma forma de gerar deslocamento na imagem em movimento. Eu costumava exibir o original, pois devido à fragilidade da tira de filme editada e o corte entre o positivo e o negativo utilizado para esse deslocamento dificultaram a obtenção de uma cópia, até que Rose Lowder pagou pela única cópia do filme em distribuição. Esses movimentos, a proposta das tiras de imagens era um objeto de fascinação para mim. O deslocamento de imagens paralelas no mesmo quadro era do meu interesse/ e era visto em vários filmes e vídeos que eu fiz apesar de suas diferenças específicas de aparências. As pessoas veem o seu trabalho através de óculos codificados pela história da arte e conceitos relacionados

the tape. For him, this was far out, could not been shown on television, as it exceeded the “normal chroma range” for broadcast television. Television and traditional cinema are always imposing pseudo norms under the auspices of technical reproduction, which is only a matter of imposed norms, technological controls to differentiate the professional from the amateur. Each time I was trying to strike a final print of Shibuya, new frozen frames appears that I wanted to integrate within the work. I was not sure it was possible to reproduce these abnormal occurrences nor was I sure that the tape would be screened for the same reason. This happened when we installed the work for Le mouvement des images.¹⁶ The technician thought the tape was fucked up, and said I should have provided them with a good one; he simply forgot they had already made the exhibition copies and had already commented on this strangeness.

In Disjet I wanted to create a new type of editing, in which the image would scroll diagonally. This type of motion was created by cutting the film strip diagonally across more than 36 frames. It was a way to produce motion in the image in movement. The fragility of the edited film strip and the cutting between positive and negative used for this displacement made it difficult to strike a print, so I used to show the original until Rose Lowder paid for the only existing print of the film in distribution. These movements, the motion of strips of image were an object of fascination for me. The displacement of parallel images within the same frame was an object of interest and is present in a lot of films, and video works I have made, despite their specific differences in appearance. People see your work through glasses coded by art history and concepts related to the figure and an idea of the artist and his work. It is not only a question of style, but figures and processes determine the work. One can see this at work throughout my production despite its visual diversity. The motion of the image as strip or as a stripe would come back more directly in works such as Enjeux, Eliclipse, Sans Titre 84, New York Long Distance, Des rives. This type of movement comes into play in film-texts that use lines of texts passing by, scrolling at different speeds. But to achieve the idea I had in mind took a long time. First I had to freeze the movement within the image to understand how I could create a lateral motion within the frame. It was only when I began to use the optical printer, that I managed to bring these different kinds of movements together, within the frame and within the different strips composing the frame. The sequences to perform Des rives were made during the summer of 98, with Christophe Auger (from the Cellule d'intervention Metamkine¹⁷) in Grenoble. I wanted to have the image working like windshield wipers. We managed to achieve this for the installation Des rives and developed it further for the performances requiring the use of loops, with different wipers which I used to produce a choreography between the movement

à figura e a ideia do artista e seu trabalho. Não é apenas uma questão de estilo, porém o trabalho era determinado pelos processos e pelos dados. Era possível perceber isto no trabalho através da minha produção, apesar de sua diversidade visual. O movimento da imagem como uma faixa ou uma listra seriam mais presentes em trabalhos como *Enjeux* (1984), *Eclipse* (1982), *Sans Titre 84*, *New York Long Distance* (1994), *Des Rives*. Este tipo de movimento é utilizado em filmes-texto que usam linhas de texto passando, rolando em velocidades diferentes. Porém para alcançar a ideia que tinha em mente levou um longo tempo. Primeiro eu tive que parar o movimento da imagem para entender como eu poderia criar uma lateralização dentro quadro. Eu só consegui juntar estes movimentos diferentes dentro do quadro e nas diferentes tiras de filme compondo o quadro, ao começar a utilizar uma impressora ótica. As sequências da performance de *Des Rives* foram feitas no verão de 98, em Grenoble com Christophe Auger (da *Cellule d'intervention Metamkine*¹⁷). Eu queria que a imagem funcionasse como um limpador de para-brisa. Nós conseguimos fazer isso para a instalação de *Des Rives* e aperfeiçoamos mais a frente para performances que precisavam de loops, com diferentes limpadores que usei para produzir uma coreografia entre o movimento e a varredura da imagem. A imagem por se tratar de um raio de luz, ia para frente e para trás, dentro do enquadramento alternando com o movimento do feixe. Você poderia induzir o movimento e torcer os dois movimentos para dentro e para fora do enquadramento. Esta era outra maneira de trabalhar com eventos simultâneos.

A maioria das curadorias que fiz foi motivada pelas minhas pesquisas ou investigações de tópicos que fiz em relações ao meu próprio trabalho. *Musique Film*¹⁸ estava relacionado com o conteúdo da minha tese de PhD e era nutrida pelos filmes que estava fazendo, como *R* entre outros. *Mot: dites, Images*¹⁹ tinha seu texto motivado em meu trabalho e especialmente por *Vo/Id*. Enquanto *Le je filmé*²⁰ era organizado no Centre Pompidou, com Jean-Michel Bouhours, que foi inspirado pelo interesse que eu tinha em filme diário. Eu vinha fazendo filme diário desde o começo da minha atividade de cineasta, como uma forma de distração, uma forma de construir memórias.

Meu trabalho neste gênero de cinema começou em 16 mm, em seguida, deslocou-se para super 8, que era mais fácil de usar e mais íntimo. Também era mais barata que 16 mm, principalmente por que estava criando um banco de imagens, das quais eu podia retirar depois, quando necessário, ao fazer um projeto específico. Desde então, a super8 se tornou uma filmadora e depois um celular.

O uso de found footage no meu próprio trabalho e seu uso recorrente por cineastas no final dos anos 80 e 90 me intrigou de tal forma, que eu fiz curadorias de algumas mostras em torno desta questão²¹. Cada um desses programas extensos foi reduzido, modificados, adaptados para outros locais.

and the motion of the image. The image as a beam of light went back and forth, within the full frame alternating with the movement within the beam. You could induce motion and twist the two motions inside and outside the frame. That was another way of working with simultaneous events.

Most of the curating I have done has been motivated by own research or investigations of topics I have made in relation to my own work. *Music Film*¹⁸ had to do with the content of my PhD thesis and was nourished by the films I was making, such as *R* and various others. *Mot: dites, Images*¹⁹ was motivated by my work with text and especially by *Vo/Id*. While *Le je filmé*²⁰ organized at the Centre Pompidou, with Jean Michel Bouhours, was inspired by the interest I had in diary films. I had been making diary films since the beginning of my filmmaking activities, as a kind of distraction, a way to construct memories. My work in this genre of filmmaking began in 16mm, then shifted to super 8, which is easier to use and more intimate. It was also cheaper than 16mm, especially when I was creating a repository of images, from which I could draw, later, when needed, when making a specific project. Since then, the super 8 camera has become a video camera and then a cell phone.

The use of found footage in my own work and its recurrent use by filmmakers in the late 80's and 90's intrigued me to such an extent, that I curated a few shows around this issue.²¹ Each of these large programs have been reduced, modified, adapted for other venues. The reason for these series was to focus on a theme and reach a wider audience, less involved with experimental films than with the arts or music.

Each of these topics became a landscape for investigation, involving seeking out rare films, obtaining archival prints and requesting work and events be restored or recreated. For example, the opening night of *Music film* saw the recreation of a 1925 Berlin film screening where the works shown were presented with live music. We needed to recreate *Ballet Mécanique* with the music of Georges Antheil, as well as to synchronize Walther Ruttmann's *Opus* films with their music.²² If the Centre Pompidou was receptive, it was due in part to its film curator who as a filmmaker was always interested in expanding its program, hosting curators and filmmakers to show their work.

But the programming was not limited to my own interests and research, it was also motivated by the necessity of acting within the international scene, for French film institutions respond to requests from other institutions. Other series were motivated by the necessity of showing works not available for a long time like the films of Len Lye, Lazlo Moholy-Nagy, or Gregory Markopoulos²³ for which I curated a retrospective in 1995, the first of this kind since the late 70's. Creating the conditions for reception of these works meant distilling this cinema practice, so it could induce, stimulate, palliate, transform, generate passion, work, and desire for such works. All

O propósito desta série era focar em um tema e um público mais amplo, que estava menos envolvido com o filme experimental que com artes ou música.

Cada um destes tópicos se tornou um campo para investigação, envolvendo a busca por filmes raros, obtendo cópias de arquivo e solicitando a recriação ou recuperação de trabalhos e eventos. Por exemplo na noite de abertura de Musique Film se viu uma recriação de uma exibição de 1925 em Berlin onde os trabalhos expostos eram apresentados com música ao vivo. Precisamos-nos recriar Ballet Mécanique (1924) com a música de Georges Antheil, bem como sincronizar os filmes Opus (1921-25) de Walther Ruttmann com sua música²². Se o Centre Pompidou era receptivo, seria em parte devido ao curador de filmes, que como cineasta estava sempre interessado em expandir seu programa, recebendo curadores e cineastas para mostrarem seus trabalhos.

O programa não estava limitado pelos meus próprios interesses e pesquisa, era também motivado pela necessidade de atuar no cenário internacional, a fim de que institutos de filmes franceses respondessem a pedidos de outras instituições. Outras séries foram motivadas pela necessidade de exibir trabalhos que por muito tempo não estavam disponíveis, como os filmes de Len Lye, Lazlo Moholy-Nagy ou Gregory Markopoulos²³, para os quais fiz a curadoria de uma retrospectiva em 1995, a primeira deste gênero desde o fim dos anos 70. Criar condições para receber estes trabalhos, significava destilar esta prática de cinema, para que se pudesse induzir, estimular, aliviar, transformar, gerar emoção, trabalho e desejo por tais trabalhos. Todas estas atividades da curadoria, geraram escritos de minha parte. Alguns destes programas viajaram para fora do país, enquanto outros eram curados para eventos específicos, a fim de criar um panorama do filme experimental Frances, ou eram inspirados em algum programa que eu havia organizado no passado. Por exemplo, parte de Le Je filmé, foi a Bucareste para um programa de uma semana, e depois foi a Utrecht, enquanto outros programas como o que falava sobre filme e vídeo-arte na China e Taiwan foram de Paris a Berlim e então para vários outros lugares.

Quando estudante, escrever pra mim sempre foi insuportável, então nunca imaginei que eu escreveria tanto. Meu entendimento desta prática era que você tinha que seguir regras rígidas e uma retórica que eu não estava acostumado, e não apenas isto, ortografia era um pesadelo! Diferentemente de Jonas Mekas, eu não tinha habilidade para escrever poesia e eu não sabia como organizar meus pensamentos... então escrever continua sendo um desafio, mas com o aparecimento do computador, eu percebi que poderia escrever sem deixar rastros. Isso mudou o modo como eu via isto, me libertou de certa forma dos limites existentes e restrições. Eu posso escrever e apagar ao mesmo tempo, ou com alguma demora. Escrever no computador é de uma natureza não materialista, transformou e abriu a experiência para

these curatorial activities also generated writing on my part.

Some of these programs travelled abroad, while others were curated for specific events in order to create an overview of French experimental film or were inspired by some programs I had curated within the past. For example, part of Le Je filmé went to Bucharest for a week-long program, and then later to Utrecht, while other programs, such as the one about film and video art in China and Taiwan went from Paris to Berlin and then on to many other venues.

I had never thought I would write so much, since as a student, writing for me was always something excruciating. My understanding of this practice was that you had to follow strict rules and a rhetoric I was not comfortable with, and not only that, spelling was a nightmare! Unlike Jonas Mekas, I did not have the ability to write poetry and I did not know how to organize my thinking... so writing was a challenge and still is one, but with the advent of the computer, I have realized that I can write without leaving any traces. This has changed the way I look at it, freed me somehow of the existing limits and constraints. I can write and erase at the same time, or with some delay. The nature of writing with a computer, its non-materiality, opened and transformed the experience of writing for me in a similar way that video had modified the way Hollis Frampton was thinking about film and video and their difference, especially with regard to the delay you experience before looking at what has been recorded.²⁴ With the increasing interest in experimental film and its appropriation by the academy, the landscape has changed a lot. But the academy imposes its own rules within its realm. For example, one trend is to attach, link, secure the culture of experimental film with the classical arts, or literature. It is certainly seductive, but is not always pertinent. It has more to do with a display of knowledge, than a knowledge of the work itself. Working with experimental film doesn't imply that you have to deal with traditional art history, though for some works it might be pertinent. Experimental film is sometimes examined in relation to media history, or film history, which can be another way of reducing it to a genre.

In fact, I was and am not comfortable with this type of understanding and the writing implies a lack of urgency. I wrote to inform, share and push forward works. I wrote to present another view of some of the work produced within the scope of experimental film; an encyclopedia was not part of the project. The important thing was to define the modalities, transformations, adjustments and redefinition that film was and is taking to make manifest its resistance, its experience in confrontation with the entertainment brainwashing one experiences daily.

Writing about film was and is a way to establish and fight for an alternative to the dominant ways of thinking with and about moving images. In the

mim numa maneira similar como o vídeo modificou o modo de pensar de Hollis Frampton sobre filme e vídeo e suas diferenças, especialmente em relação à espera que você vivencia antes de olhar o que foi gravado²⁴. Com o aumento do interesse pelo filme experimental e a sua apropriação pela academia, o cenário mudou bastante. Mas a academia impõe suas próprias regras no seu domínio. Por exemplo, uma tendência era afixar, ligar, assegurar a cultura do filme experimental com as artes clássicas ou literatura. Certamente é sedutor, mas nem sempre pertinente. Tem mais a ver com demonstração de conhecimento do que o conhecimento do trabalho em si. Trabalhar com filme experimental não significa necessariamente que você tem que lidar com história da arte tradicional, porém para alguns trabalhos pode ser pertinente. Eventualmente, filmes experimentais são analisados em relação a história da mídia, ou história do filme, o que pode ser outra forma de reduzi-los a um gênero.

Na realidade, eu continuo não me sentindo confortável com este tipo de entendimento e escrever implica numa necessidade de urgência. Eu escrevi para informar, compartilhar e alavancar trabalhos. Eu escrevi para mostrar outra visão dos trabalhos produzidos sob o âmbito do filme experimental; uma enciclopédia não fazia parte do projeto. O importante era definir as regras, transformações, ajustes e redefinições por quais os filmes estavam fazendo para manifestar sua resistência, sua experiência em confronto com as experiências diárias no entretenimento que visavam uma lavagem cerebral. Escrever sobre filme era e continua sendo uma forma de se firmar e lutar por uma alternativa a aos modos dominantes de pensar com e sobre imagens que se movem. Ao fim dos anos 80, para promover o trabalho de Cécile Fontaine, era necessário mostrar que esses outros modos de fazer filme, utilizados por ela, eram de fato possíveis ao mesmo tempo que defendiam a proposta de aproximação serialista do trabalho de Rose Lowder, na qual se fazia necessária mostrar uma continuidade histórica. Os escritos podiam ser desajeitados! caricatos, mas sempre reagiram as dificuldades da tarefa. Estava sempre em curso, assim como a área e as obras, que nela habitam.

Escrever compartilha com a programação e a distribuição um tipo de investimento no estabelecimento e na manutenção de uma cena, e isto faz parte de um tipo de ativismo. Coletaando obras para exibir ou para distribuir bem como vendo trabalhos e revisando novas publicações era outro aspecto do fazer filme no sentido que demonstrava o dinamismo do campo. Neste sentido, entrevistas com cineastas era essencial; davam uma visão de suas obras e seus pensamentos. Minha primeira entrevista foi com Paul Sharits, depois com Robert Breer, Barbara Hammer entre outros, e ultimamente com Tony Wu, Wayne Yung. Algumas entrevistas – por exemplo a com Mike Hoolboom – gerou trabalhos colaborativos. Através dos anos você

late 80's, in order to promote the work of Cécile Fontaine, it was necessary to show that these other means of making films, used by her, were indeed possible, while defending the serialist approach of Rose Lowder's work, required showing historical continuity. The writing could be clumsy! caricatural but it always responded to the difficulty of the task. It was always in progress, just as the field and the works, which inhabit it, as they create that field.

Writing shares with programing and distributing a type of investment in the establishment and the maintenance of a scene, and this forms part of a kind of activism. Gathering works to show or to distribute as much as looking at work and reviewing new publications is another aspect of making film in the sense that it shows the dynamism of the field. In this sense, the interviews with filmmakers were essential; it gave a direct insight into their works and their thinking. My first interview was with Paul Sharits, then Robert Breer, Barbara Hammer and others, and lately with Tony Wu, Wayne Yung. Some interviews— for example my interview with Mike Hoolboom— have generated collaborative works. Through the years one can recognize a kind of faithfulness to a group of artists which whom I work.

In recent years, I have focused on lesser known figures such as José Agrippino de Paula, Mark Morrisroe, Jomard Muniz de Britto, and on figures even less well-known than them.

When I announced the call for SiFilmDa in 1992, I thought it was urgent that experimental filmmakers re/act politically. It seems outrageous to be present at the death of so many artists, friends, lovers or anonymous individuals and not do anything within our medium. Based on the idea that any filmmakers or video makers whatsoever could respond, I launched this call, which took some time to become something concrete, but eventually went fine. It seemed that the rupture between the “two avant-gardes” was so deep, that there was a refusal to work on political content at the time. Here was a huge gap between what was happening abroad, how filmmakers, video makers were starting to act, react in order to produce other representations to stand up against the hysterical media coverage which duplicated and expanded the moralism of bigotry. In France, not even this was happening. With the creation of Aides, Positiv, and Act-up Paris, things started to change, and the question of representations became an issue in itself. But in the kingdom of experimental film, despite sickness and death, the dominant voice that could be heard, was silence. A visual blindness. This slowness of action towards AIDS, and more specifically within experimental film, illustrates in another way the difficulties one is facing trying to overcome the division between practices. The nature of activism differs from one country to another. Common struggle was not the habit within the film and video art community. But it has changed.

podia reconhecer certa fidelidade a um grupo de artistas com os quais eu trabalhava. Mais recentemente eu foquei em artistas menos renomados como José Agrippino de Paula, Mark Morrisroe, Jomard Muniz de Britto e artistas ainda menos conhecidos que eles.

Quando eu anunciei a chamada para SiFilmDa em 1992, eu pensei que era urgente que cineastas de filmes experimentais reagissem (re/act) politicamente. Parecia uma afronta presenciar a morte de tantos artistas, amigos, amantes ou indivíduos anônimos e não fazer nada no nosso meio. Baseado na ideia de que cineastas de qualquer espécie poderiam reagir, lancei este chamado que demorou um tempo para se tornar algo concreto, mas no fim das contas foi bem. Parecia que a separação entre o “two avant-gardes” era tão profunda, que havia uma recusa para trabalhar com conteúdo político naquele momento. Havia uma grande lacuna entre o que ocorria ano contexto local e o que ocorria mundo afora, como os cineastas estavam começando a agir e reagir a fim de produzir outras representações para ir de encontro com a cobertura histórica da mídia que duplicava e expandia o moralismo da intolerância. Na França nem isto estava acontecendo. Com a criação de Aides (1984), Positiv e Act-up Paris (1989), as coisas começaram a mudar, e as questões de representações se tornaram um problema por si só. Porém no reino do filme experimental, apesar das doenças e mortes, a voz dominante que poderia ser ouvida, estava muda. Uma cegueira visual (?). A demora na tomada de ações contra a AIDS, e mais especificamente dentro do filme experimental, exemplifica de outro modo às dificuldades que se enfrentam ao tentar superar as divisões entre as práticas. A natureza do ativismo variava de um país para outro. Não era habitual na comunidade do filme e do vídeo compartilhar a luta. Mas isto mudou.

Com B3, o objetivo foi incluir filme experimental numa história mais ampla, que não se restringisse a um suporte específico, mas que abrangesse as artes baseadas no tempo. Tal projeto destina-se uma articulação diferente dos filmes, e enfatiza os aspectos de instalação, bem como uma abordagem pedagógica com palestras, nas quais pode-se enfatizar a história global. Por estas razões, cada exposição tem um momento específico no qual nós contextualizamos a obra, enquanto outras vezes, o artista fala sobre seu trabalho. O projeto B³ resulta de um desejo compartilhado meu e do Edson, que era fazer algo em que nós poderíamos usar nossa experiência no meio da arte e do filme e com organização de eventos a fim de fazer possíveis encontros, conversas, exibições. Nosso envolvimento na criação desses espaços de arte e eventos (“Rês do Chão”, “Açúcar Invertido”, “Nós Contemporâneos”²⁵) ou espaços de filmes (Light Cone, Scratch...) formou a base da experiência para tal iniciativa, a qual nós continuamos a modelar e redefinir ao longo do caminho. O fato de sermos amantes faz com que nesses últimos 12 anos, tenhamos compartilhado os eventos organizados por Edson como Açúcar

With B3, the aim was to include experimental film within a larger history which was not restricted to a specific support but would encompass time-based arts. Such a project meant to articulate films differently, and emphasizes the installation aspects as much as a pedagogical approach with lectures, in which one would emphasize a global history. For these reasons, each exhibition contains a specific moment in which we contextualize the work, while other times, the artist speaks about his/her work. The B³ project resulted from a desire shared by Edson and I, to do something where we could use our experience in the art scene and the film scene and with organizing events, in order to make possible encounters, talks, exhibitions. Our involvement in the creation of art spaces and events (“Rês do Chão,” “Açúcar Invertido,” “Nós Contemporâneos”²⁵) or film spaces (Light Cone, Scratch...) formed the basis of experience from which to start such an initiative, one that we continue to shape and redefine along the way. The fact that we are lovers and that these last 12 years we have shared in events organized by Edson such as Açúcar Invertido, as a satellite in New York in 2003-2004, and in Metz in 2005, and in events and screenings curated by me, has made things easier.

Indices was an attempt to make a diary film from the point of view of sound. Philippe Langlois made it possible for me to work on this project. The work necessitated collecting and assembling from a lot of different sources a lot of sound objects. I wanted to hear documents from different times that echoed the Algerian civil wars, Paris in the 60's, the arrest of Baader in the mid 70's, etc.

At the age of 14, I had been lent a double 8mm Paillard-Bolex, with which I shot a diary film of my summer vacation in Rome and Sicily. I only saw what I had shot so long ago in the mid 80's. An amazing discovery: very short takes!

Edson Barrus and I have made various works together: some diary films such as Volta ao Longe in Brasil, Koprü Sokapi in Turkey, and a peculiar one which took the pretext of walking along the Mont St. Victoire, one of Cézanne's favorite subjects for his paintings. This last film called, d'ailleurs is an investigation of landscape, and moves outside the realm of diary film by avoiding our presence within the landscape. Some of these works were sketches for Transbrasiliiana, a 13-hour multiscreen (3 to 6) installation. These works were travel diaries. I had been making this type of work since the late 70's in Super 8. My diaristic practice was transformed when I made Spetsai in which two lines of a text by Guy Debord appear in the middle of the images, creating another linearity against the one created by the images. From Spetsai to Transbrasiliiana, the use of text has been informed by all my previous works made with text. With Transbrasiliiana, different source texts by Brazilian writers commenting on Brazil offer a way to gain access to the

Invertindo, as a satellite em Nova York em 2003-2004 e em Metz em 2005, e os eventos e exposições em que fiz curadoria, tornou as coisas mais fáceis.

Numa tentativa de fazer um diário de filme a partir do ponto de vista do som, surgiu *Indices* (2004). Philippe Langlois tornou possível para mim trabalhar neste projeto. O trabalho exigiu a coleta e montagem de diferentes fontes de uma grande quantidade de objetos sonoros. Eu queria ouvir documentos de diferentes épocas que ecoavam a guerra civil dos argelinos, Paris dos anos 60, a prisão de Baader no meio dos anos 70, etc.

Aos 14 anos eu aluguei uma 8 mm dupla Paillard-Bolex, com a qual filmei diariamente minhas férias de verão em Roma e na Sicília. Eu só fui ver o que tinha filmado há tanto tempo no meio dos anos 80. Uma descoberta maravilhosa: apenas tomadas curtas!

Edson Barrus e eu fizemos vários trabalhos juntos: alguns diários filmados como *Volta ao Longe* (2005) no Brasil, *Kopru Sokapi* (2009) na Turquia, e um peculiar no qual usamos do pretexto de caminhar pelos sozinhos no Mont St. Victoire, um dos temas favoritos de Cézanne para suas pinturas. Este último filme chamado *d'ailleurs* (2006) é uma investigação de paisagem, e se move para fora do domínio dos diários filmados evitando a nossa presença dentro da paisagem. Alguns destes trabalhos eram esboços para *Transbrasiliana* (2005), uma instalação multi tela (3 a 6) de 13 horas. Estes trabalhos eram diários de viagem. Eu venho fazendo este tipo de trabalho desde o fim dos anos 70 em uma Super 8. Minhas práticas diárias foram transformadas quando eu fiz *Spetsai* (1989) no qual duas linhas de um texto de Guy Debord apareciam no meio das imagens, criando outra linearidade de encontro com a criada pelas imagens. De *Spetsai* a *Transbrasiliana*, o uso de texto foi previamente informado através dos meus trabalhos antigos com texto. Com *Transbrasiliana*, textos de escritores brasileiros de diferentes fontes comentando no Brasil, ofereciam uma maneira de obter acesso ao fluxo intenso de imagens utilizadas nas diferentes partes da instalação²⁶.

A diferença entre trabalhar com som e com filme é que a edição do som é baseada em uma forma de mixagem e sobreposição do fluxo, mais parecido neste sentido ao vídeo que ao filme. Ao mesmo tempo no entanto, o corte silenciado tem uma poderosa dinâmica na distribuição do ritmo e na fragmentação da melodia. Na composição de seqüências o serialismo é utilizado para definir as fases de temporalidades distintas, mas aqui, o serialismo não é aplicado a notas ou acordes, mas a seqüências e a posição da seqüências no espaço produzido no complexo de padrões de ondas tocadas com um aparelho de espacialização do som. A ideia de continuidade era questionada através da edição, não apenas em nível de recepção – pois não era possível antecipar o desenvolvimento da peça – mas também devido à natureza do projeto, a qual não está encerrada. Era um questionamento de sua memória lidar com a história pública e privada. Isto continua em

intense flux of images deployed in the different parts of the installation²⁶.

The difference between working with sound and with film is that the editing of sound is based on a kind of mixing and overlap of flux, closer in that sense to video than film. At the same time, however, the cut as silencing has a powerful dynamic within the distribution of the pacing, and the fragmentation of the melody. Serialism in the composition of sequences is used to phase distinct temporalities, but here serialism is not applied to notes or chords but to sequences and to the position of a sequence in the space for which complex weaving patterns were produced by playing with stereo spatialization. The idea of continuity is questioned through the editing, not only at the level of reception—because you cannot anticipate the development of the piece—but also because of the nature of the project, which is not by itself closed. It is a questioning, from memory, dealing with private and public history. It remains in progress. I use this approach to revisit past memories through the re/use of footage, exploring them once again, but with distance the footage has acquired other values. The winter scene of Versailles garden shot in super 8, before the restoration of the garden in the late 80's is not only a personal record of a Xmas day in Versailles, but shows how the garden were apprehended at that time. The intervention of text in the footage forces us to establish historical connections that are totally eliminated from the apprehension of the romantic landscape of *entre deux mondes*. Other sequences, made during a visit to Paul Sharits in Buffalo, became an homage to him, using color schemes and color flicker based on Paul's paintings and films to evoke moments shared with a friend. This re-use of sequences has nothing to do with a nostalgic gesture of evoking the past, but is more involved with combining sequences and manipulating images you happen to have shot by other means. The recycling of these images is less an affective gesture—not only because time has past—but because of the dimension of history: its advent makes it easier to have other attitudes toward the footage, which you actualize in a different way.

Working with musicians

Since the late 70's, I have worked with various musicians. The first intense collaboration was with a Croatian musician living in France. We worked with an aleatory score, based on a reading of chance occurrences applied to elements of a composition including performance, theatre music, etc. Martin Davorin Jagodic first contacted me to have me show some of my works at some events that a group of musicians were creating outside both Ircam²⁷ and GRM²⁸ that were the dominant institutions dealing with contemporary music in France. From this first encounter and from later talks we decided to work together on a project from a score to be defined. We finally agreed to work from a peculiar score that was a transcript of some

progresso. Usei essa abordagem revisitar memórias passadas através da reutilização das filmagens, explorando-as mais uma vez, mas com a distância, as filmagens adquiriram outros valores. O cenário do jardim de Versailles filmado em Super 8 antes de sua restauração no fim dos anos 80, não é apenas uma recordação pessoal de um dia de natal em Versailles, mas também mostra como o jardim era apresentado naquela época. A intervenção do texto na imagem nos força a estabelecer conexões históricas que são completamente eliminadas da apresentação do cenário romântico do *entre deux mondes* (2010). Outras cenas feitas durante uma visita a Paul Sharits em Buffalo, tornaram-se uma homenagem para ele, utilizando esquemas de cores e cintilação de cor baseado nas pinturas e filmes de Paul para reavivar os momentos partilhados com um amigo. Esta reutilização de seqüências não tem nada a ver com um gesto nostálgico de reavivar o passado, mas está mais envolvido com a combinação de seqüências e a manipulação de imagens que você por acaso filmou por outros motivos. A reciclagem dessas imagens é menos que um gesto afetivo – não apenas por que o tempo passou – mas também devido à dimensão da história: seu aparecimento torna mais fácil ter outras atitudes em relação à filmagem, a qual você atualiza de uma forma diferente.

Trabalhando com músicos

Eu trabalhei com diversos músicos desde o fim dos anos 70. A primeira colaboração intensa foi com um músico croata que vivia na França. Nós trabalhamos com uma partitura aleatória, baseada na ocorrência de uma leitura ao acaso aplicada a elementos de uma composição que incluíam performance, música de teatro, etc. Martin Davorin Jagodic me contatou pela primeira vez para uma exibição de alguns dos meus trabalhos em alguns eventos que foram criados por um grupo de músicos que estava se formando e não fazia parte do Ircam²⁷ e do GRM²⁸ que eram instituições que dominavam as negociações de música contemporânea na França. A partir deste primeiro encontro e de conversas mais adiante, nós decidimos trabalhar juntos num projeto de uma partitura que seria definida depois. Nós finalmente concordamos em trabalhar em uma partitura em particular que se tratava de uma transcrição de alguns artigos que eu havia escrito para a Gaipied, na realidade, era baseado na transcrição dos telegramas deles. A largura destes rolos de papel perfurado de telegramas eram maiores que o filme de 16 mm, então eu os cortei no tamanho exato e fiz uma impressão de contato artesanal extremo utilizando seções de 1 metro por vez. O papel que inicialmente era rosa claro, teve que ser coberto com uma tinta preta opaca para bloquear qualquer transparência para que só pudessem ver círculos brancos sobre a superfície preta. Os primeiros testes geraram apenas variações de tons de cinza. Uma vez que o que eu tinha o que era suficiente para imprimir o

of the articles I had written for Gaipied, actually, it was based on their telex transcript. The width of these telex rolls of perforated paper was larger than 16mm film. So I cut them to the exact size and made an extremely artisanal contact print using one one-meter section at a time. The paper, which was initially pale pink, had to be covered with an opaque paint to block any transparency, so that one only saw white circles on a blackish surface. The first test yielded only various shades of grey. Once I had been able to print enough material, I joined them together between two sheets of plastic to make a frozen film frame which was to become the score for the musician. The film was obtained by joining the sections one after another into a single roll, while the film score was obtained by juxtaposing the sections side by side. The film could be projected through its score before hitting the screen. For the sound, music was to be played live using a piano and tapes. There was no definitive way to present the work; we were always working with it, to extract, to expand the initial project. The piece was called *According to...* (1979-80). The film was fragile, I struck 5 prints of the rayogram, and did never completed a single definitive print. The work was 41minutes long; I used to screen the “master” until Light Cone decided it was not possible to show it due to its deterioration. While working on this project I shot the sequences of a twin screen film for Jagodic that we screened as part of a musical event in 1980.²⁹

In the 90's, I worked for several years with Thomas Köner who had been intrigued by my film work, and especially by *Still Life*. Thomas Köner³⁰ had been working until that time with Jurgen Reble.³¹ Their collaboration had been essential to the German scene, in renewing the idea of live cinema at a critical moment. The mystical dimension of both of their work might be defined through their use of loops creating layers of textures on the sound and image track. The slow pace and the progressive transformations were and are essential elements of their work together. My filmmaking, with its fast editing, as well as its use of text, seemed very distant from the work of Thomas Köner. But in fact, this radical difference interested him and especially the fact that neither of us wanted to create a homogeneous work but were hoping to develop a kind of polyphony in which sound and image would enter into dialogue. Sound and image would be close at times then diverge and follow their separate paths at their own speed, while at other moments, they would unite, resume. Fusion and rupture would be part of the work. Our collaboration would be intense for five years, resulting in 4 projects. Two installations—*Des rives* (1998), *Tu, sempre* (2001)—and a sound version of *Quatr'un* before our final work together for the installation *est absente*, at the *Maison Rimbaud* (2005). The two first installations were often performed live, which means that within the space of the installation as far as *Des rives* is concerned, we would add a number of projections, a computer

material eu os uni entre duas folhas de plástico para fazer um enquadramento imóvel do filme, que se tornaria a partitura para o músico. O filme foi obtido através da junção das seções uma após a outra em um rolo único, enquanto a partitura do filme foi obtida através da justaposição das seções lado a lado. O filme poderia ser projetado através de sua partitura antes de chegar à tela. Para o som, a música seria tocada ao vivo utilizando um piano e fitas. Não havia uma forma definitiva de exibir a obra; nós sempre estávamos trabalhando nela, para resgatar, para expandir o projeto inicial. A obra foi chamada *According to...* (1979-80). O filme era frágil, por este motivo nunca consegui uma cópia completa, porém consegui 5 cópias do rayogram. O trabalho tinha 41 minutos de duração; eu vinha utilizando nas exposições a cópia “máster” até que a *Light Cone* decidiu que não seria mais possível devido a sua deteriorização. Enquanto trabalhava neste projeto, filmei as sequências de um filme de tela dupla para Jagodic que foi exibido como parte de um evento musical de 1980²⁹.

Durante muitos anos na década de 90, trabalhei com Thomas Köner que ficou intrigado com meu trabalho em filmes e especialmente por *Still life*. Até aquele momento Thomas Köner³⁰ vinha trabalhando com Jürgen Reble³¹. A colaboração deles foi essencial para o cenário alemão num momento crítico, na renovação a ideia de filme ao vivo. A dimensão mística de seus trabalhos poderia ser definida através de seu uso de loops criando camadas de texturas na via do som e da imagem. As transformações progressivas e o ritmo lento eram e ainda são elementos essenciais de seu trabalho juntos. Minhas filmagens com suas edições rápidas bem como o uso de textos parecia bem distante do trabalho de Thomas Köner, mas na realidade, essas diferenças radicais lhe interessavam e especialmente o fato de que nenhum de nós queria criar um trabalho homogêneo, mas esperávamos desenvolver uma espécie de polifonia na qual som e imagem entrariam num diálogo. O som e a imagem estariam próximos em alguns momentos e então divergiam e seguiam caminhos separados, com suas velocidades, enquanto em outros momentos, eles estariam unificados, reunidos. A fusão e a ruptura seriam parte do trabalho. Nossa colaboração seria intensa durante cinco anos e resultaria em quatro projetos, duas instalações – *Des rives* e *Tu, sempre* – e uma versão sonora de *Quatr'un* antes do nosso último trabalho juntos para a instalação *est absente* no *Maison Rimbaud* (2005). As duas primeiras instalações eram frequentemente ao vivo, o que significava que no espaço da instalação que dizia respeito à *Des rives*, nos adicionaríamos um número de projeções, um computador e um sequenciador de som e apresentaríamos. Eu removeria o elemento principal da instalação para criar novos padrões e relações com essas seqüências, sobrepondo-se a elas criando novas relações e coreografias, enquanto Thomas tinha a oportunidade de trabalhar para enfatizar as camadas que estavam escondidas ou não e eram escutadas

and sound sequencer and perform. I would remove the main element of the installation, to create new patterns and relations with these sequences, overlapping them, creating new relations and choreography, while Thomas would take the opportunity to work and emphasize layers which were hidden or not heard within the exhibition piece.³² Presenting *Tu, sempre* in France or abroad meant a transformation, an adaptation, translations and the creation of new tracks of information, which would replace existing scrolling text from the previous version. For each exhibition,³³ I wanted to have accurate data about AIDS and people living with HIV within the area where we were presenting the work. The performance of the piece was more complex, adding live information (mostly textual) to create a dialogue with the recorded texts as images, crossing information, creating an unreadable type of data bank concerning AIDS. When I performed it in Tokyo, there was difficulty correcting the Japanese text, which was added live to the other prerecorded text, in order to create an interrelation. The independence of the tracks of text as image, and sound was part of the project; what united them was live speech that made a translation of the text in the acoustic order. Our collaboration was intense and the performances were numerous, but after a while I did not feel like continuing this type of presentation,³⁴ which was transforming the performance into a type of routine where one was supposed to make something new each time in order follow the rules of entertainment. In 2005, I was no longer willing to continue this type of involvement. The sound Thomas produced was so powerful, that it was difficult to overcome its seductive presence, dominating the image work and regulating the way we perceive the sequences. We had to find other ways to join the two experiences. One came with the use of speech within the layers of sound, creating a linearity counter to the ones the musical sounds offered. But it was not enough, and when I began spending less time in Europe, it became difficult for us to work together, to research new modalities for the interaction of the audio and the visual.

Found footage again

In the diary films I made in 16mm, I had incorporated found footage of different locations I wanted to summon up. This appropriation was extended with *We've Got the Red Blues* and *Work & Progress* (made with Vivian Ostrovsky). Both films dealt with Russia. Other projects based on found footage included *Soft Collisions* *Dream of a Good Soldier* (made with Rick Rock), *d'un couvre-feu*, *WarOnGaza*, *Luchando*, and *Schismes*.

Working with images you have not produced, from selection to displacement gives you a range of interpretations; you can privilege as many you want, and the viewer may also do so. The use of newsreels, narrative films or documentaries conveys other readings/meanings/collisions. You're

durante a exibição da obra³². Apresentar Tu, sempre na França ou em outro país significava transformação, uma adaptação, traduções e a criação de outras linhas de informação, que viriam a substituir os textos existentes que rolavam da versão anterior. Para cada exibição³³, eu queria ter informações precisas da área que estávamos apresentando o trabalho sobre a AIDS e pessoas que viviam com o HIV. A performance da obra se tornava mais complexa quando eram adicionadas informações ao vivo (na maioria das vezes textual) a fim de criar um diálogo com os textos gravados como imagem, cruzando informações criando um inacessível banco de dados em relação a AIDS. Ao apresenta-lo em Tóquio, houve certa dificuldade em conectar o texto japonês, a fim de criar uma interrelação o texto foi adicionado ao vivo aos dados pré gravados. A independência das faixas de texto como imagem e o som faziam parte do projeto; o que os unia era um discurso ao vivo que fazia uma tradução do texto da ordem sonora. Nossa colaboração era intensa e de numerosas performances, mas depois de certo tempo eu não queria mais continuar com este tipo de apresentação³⁴, que estava transformando a performance num tipo de rotina onde alguém deveria fazer algo novo a cada apresentação para seguir as regras do entretenimento. Em 2005 eu não estava mais disposto a continuar com este tipo de envolvimento. O som que Thomas produzia era tão poderoso, que eu tinha dificuldades de superar sua presença sedutora, que dominava o trabalho da imagem e regulava a forma como percebíamos as sequencias. Nos tínhamos que encontrar outra forma de unir as duas experiências. Um veio com o uso de discursos nas camadas de som criando uma linearidade aos sons musicais oferecidos. Porém não foi suficiente, e quando eu comecei a passar menos tempo na Europa, dificultou nosso trabalho junto, para pesquisar novas modalidades para a interação do áudio com o visual.

Found footage novamente

Nos diários de filme que fiz em 16 mm, eu incorporei Found footage de diferentes locações que eu queria evocar . Esta apropriação foi estendida com *We've Got the Red Blues* (1991) e *Work & Progress* (feito com Vivian Ostrovsky 1999). Ambos os filmes tratavam da Rússia. Outro projeto baseado em filmagens encontradas incluíam *Soft Collision Dream of a Good Soldier* (feito com Rick Rock 1991), *d'um couvre-feu* (2006), *WarOnGaza* (2009), *Luchando* (2011) e *Schismes* (2014).

Da seleção ao deslocamento ao se trabalhar com imagens que você não produziu lhe rende uma série de interpretações; tanto você quanto o espectador podem privilegiar quantas quiser. O uso de cinejornal, filmes descritivos ou documentários expressam outras leituras/significados/choques. Você está lidando com conteúdo latente ou a produção de significado, que irrompe facilmente devido ao delay e o novo contexto no qual eles estavam

dealing with latent content or the production of meaning, that erupts quite easily because of the time delay and the new context in which they are immersed. Working with film documents, or from ready-made representations of the world, eases the production of film as a meta-language. Film becomes a reflexive medium through its folding in upon itself, that involves creating meaning through image and sound. This appropriation of images from traditional films or from anonymous sources establishes a kind of data sharing, which indirectly questions the notion of the author as it has been established/understood in the past. Very often, one is confronted with the fact that you can't use certain images because they are owned by a distribution company, a library, a museum... who represent an author or themselves as owners of the images. But we have been molded by moving image for a century and one can't proscribe and forbid access to sequences that have become public icons. If the evocation of an event through its images is restricted by a copyright owner, one can no longer share the representation of moving images dealing with public events from the past. It has become private property with no access, while its content is public, shared and relevant to society. This confiscation, this denial of access to representations, is similar to what is done in a library that restricts access to their collection to the happy few. These happy few never see any problem with these restrictions and with profit-making, because they are part of the network. This copyrighting of events, extending to landscapes and buildings, restrains image-making and your freedom once again. This appropriation of the landscape is similar to what the pharmaceutical corporation do in copyrighting plants, animals etc. and this is done in service to the production of authorship. In place of the author, the corporation: Welcome to our century!

The questions related to programing and curating reveals the similarities between editing and exhibiting. In each case, the question is not of the individual frames, or sequences, or even films, and installations but of all the relations that one can establish between the different objects within the films, the installations in the exhibition. As it is the case with films, the meaning is always given in-between: between the frames, outside the frames. The opposition, the harmony, the conflagration of its diverse elements contextualize the shots and the sequences as much as the film and brings out specific meanings, and this same type of contextualization is at work when selecting works for a show or an exhibition. Curating a weekly film program for Scratch, or for the American Center is not the same as creating a series on a given theme (Musique film, text as images, the use of black leader in film). A weekly program is a mixture of individual shows and thematic ones. Both have their respective logics, the first one being subject to the presence of the filmmakers to introduce the work.

While the second one illustrates a theme and necessitates having a

imersos. Trabalhar com documentos de filme ou com representações já prontas do mundo facilita a produção de filme como uma meta-linguagem. O filme se tornou um meio reflexivo através de seus desdobramentos, que envolvia a criação de significado através da imagem e do som. Esta apropriação de imagens de filmes tradicionais ou de fontes anônimas estabelece um tipo de compartilhamento de informações, que indiretamente questiona a noção do autor, pois a mesma foi estabelecida/entendida no passado. Muito comumente alguém é confrontado com fato de que você não pode utilizar certas imagens, pois as mesmas são de propriedade de uma empresa de distribuição, um biblioteca, um museu... Que representa um autor ou a si mesmos como donos das imagens. Mas temos sido moldados pela imagem em movimento durante um século e não se pode proibir o acesso às seqüências que se tornaram ícones públicos. Se a evocação de um evento através de suas imagens é restringida pelos direitos autorais, você não pode mais compartilhar a representação de imagens em movimento lidando com eventos públicos do passado. Tornou-se propriedade privada sem acesso apesar de seu conteúdo ser público, compartilhado e relevante à sociedade. Esta confiscação, essa negação de acesso às representações é similar ao que é feito numa livraria que restringe a alguns o acesso a sua coleção. Estas “happy few” nunca viram problema com estas restrições e o lucro gerado, pois eles fazem parte da rede. Esta privatização de eventos estendendo a paisagens e prédios restringem mais uma vez o ato de fazer imagens e sua liberdade. Esta apropriação da paisagem é similar ao que as indústrias farmacêuticas fazem com as plantas, animais etc. e isto é feito a favor do autor da produção. Em vez do autor, a corporação: bem vindo ao nosso século!

As questões relacionadas à programação e a curadoria revelam as similaridades entre a edição e a exibição. Em cada caso, a questão não é dos frames individuais, ou as seqüências, ou mesmo os filmes e instalações, mas todas as relações que podem ser estabelecidas entre os diferentes objetos dentro dos filmes, as instalações na exposição. Como no caso dos filmes, o significado é sempre dado nos intermédios: entre os quadros, fora dos enquadramentos. A oposição, a harmonia, o conflito de seus diversos elementos contextualizam as tomadas e as seqüências tanto quanto o filme e traz a tona significados específicos, e este mesmo tipo de contextualização está em ação ao selecionar trabalhos para uma mostra ou uma exposição. Fazer a curadoria de um programa de filmes semanal para a Scratch ou para o American Center não é a mesma coisa que criar uma série sobre um tema dado (filme musical, texto como imagem, o uso de tira negra no filme). Um programa semanal é um misto de mostras individuais e temáticas. Ambos têm suas respectivas lógicas, o primeiro tendo como tema a presença de cineastas apresentando o trabalho, enquanto o segundo ilustra um tema e se faz necessária a presença de certa melodia, ou texturas rítmicas para

melody of a sort, or rhythmical patterns to articulate the different works composing the program. For this project you need to select films in such a way that they will not annihilate each other; a weaker film can be essential to valorizing the following one, or in differentiating itself from the others. Over the years, we went from the necessity of giving access, which induces prioritizing historical and or contemporary works not available, to making programs in which there is no real limit in selecting works. When I was working on *Mot: dices, images*, I discovered that Adrian Brunius had made films using subverted subtitles, but there was no print available outside the originals at the BFI³⁵. Because the screening was taking place at the Centre Pompidou, it was possible for them to strike a safety print and we were able to show the work. For the Gregory Markopoulos retrospective, we were able to screen works which had not been seen since the early 70's, requiring the loan of prints from different archives and collections. In this case, curating films is similar to what is happening with an exhibition, you have to deal with the distribution of film and its overlaps with different economies oscillating between the arts and the film industry. The archives, the cinemathèques working along the lines of programmed scarcity, or the politics of rarity imposing who and which place can show their “jewels,” while museums and other distributors will work according to the market (whether they are art or not).

The use of multiple screens in my filmmaking as well as in installations requiring multiple screens shares an interest in a musical dimension that pertains to my perception of cinema. It is certainly from the moment I became aware of the possibilities contained within R, that the question of multiple screens made sense to me. The musical dimension was not only localized within a type of translation of a score, but could be located as a dialogue between two images playing at the same time. The use of several screens involved a visual polyphony, in which moments of fusion between the two or three screens could occur, making possible the creation of a larger image (29/11/1993, RR, Ligne d'eau,) or a composite image (Sans Titre 84, Soft Collision Dream of a Good Soldier, Work and Progress, Aller-Retour) or the establishing and maintaining of a separation between the screens (Boys and Girls, Transbrasiliana) that occasionally seems to converge or merge. The musical approach gave way to an architectural approach in which the instruments, the screens are positioned within a space to induce dialogue or rupture between the images. If *Des rives* requires a gaze that can encompass two screens, *Transbrasilina* defies any unified view and works on the fragmentation and dissemination of the content, much as the rotating screen of *Tu*, sempre with its mirror opens the space to contradiction. The image is reflected, speeding in directions opposite to the flow of the text. In this ephemeral occupation of the space, a word, a text passes on to the bodies of

articular os diferentes trabalhos que compõem o programa. Para este projeto é necessária uma seleção de filmes de um modo que não aniquilem uns aos outros; um filme mais fraco pode ser necessário para valorizar o próximo, ou para diferencia-lo dos outros. Com o passar dos anos, nós fomos da necessidade de dar acesso, o que induzia a priorização de obras históricas ou contemporâneas indisponíveis, para fazer programas onde não havia um limite real na seleção dos trabalhos. Quando estava trabalhando em *Mot: dites*, imagens descobri que Adrian Brunius havia feito filmes com legendas subvertidas, porém não havia cópia disponível além do original no BFI³⁵. A exibição estava ocorrendo no Centre Pompidou, e devido a isso, era impossível para eles conseguirem uma cópia segura para que nós conseguíssemos mostrar o trabalho. Para a retrospectiva de Gregory Markopoulos, nós conseguimos exibir trabalhos que não eram vistos desde o início dos anos 70 ao requerer um empréstimo de cópias de diferentes arquivos e coleções. Neste caso, fazer a curadoria destes filmes é similar ao que acontece em uma exposição, você tem que lidar com a distribuição do filme e suas sobreposições com diferentes economias oscilando entre as artes e a indústria de filmes. Os arquivos, as cinematecas trabalhando junto com as linhas de escassez programada, ou as políticas de raridade impondo quem e qual lugar podiam exibir suas “jóias”, enquanto museus e outros distribuidores funcionam de acordo com o mercado (seja arte ou não).

O uso de múltiplas telas nas minhas filmagens bem como nas instalações que requeriam telas múltiplas, compartilham um interesse em uma dimensão musical que pertence a minha percepção de cinema. Certamente a questão de múltiplas telas fez sentido para mim no momento em que eu tomei conhecimento das possibilidades contidas em *R*. A dimensão musical não estava localizada apenas no tipo de tradução de uma marcação, mas poderia ser alocada como um diálogo entre duas imagens exibidas ao mesmo tempo. O uso de diversas telas envolvia certa polifonia visual, na qual poderiam ocorrer momentos de fusão entre duas ou três telas, tornando possível a criação de uma imagem maior (29/11/1993, *RR*, *Ligne d'eau* (1989)) ou uma composição de imagem (*Sans Titre 84*, *Soft Collision Dream of a Good Soldier*, *Work and Progress*, *Aller-Retour*(2007)) ou estabilizar e manter a separação entre as telas (*Boys and Girls* (1989), *Transbrasiliana*) que ocasionalmente parece se fundir ou convergir. A abordagem musical deu lugar a uma abordagem arquitetural na qual os instrumentos, e as telas são posicionadas num espaço para induzir um diálogo ou uma ruptura entre as imagens. Se *Des rives* requer um olhar que pode abranger duas telas, *Transbrasiliana* desafia qualquer visão unificada e trabalha na fragmentação e disseminação do conteúdo, tanto quanto a tela que roda de *Tu*, sempre que com seus espelhos abre espaço para a contradição. A imagem é refletida em movimento oposto ao fluxo do texto. Nesta ocupação efêmera do espaço,

the spectators as they inhabit that space.

yann beauvais

Born in 1953 Paris, lives in Recife. Filmmaker, critic free lance curator.. Co funder of *Light Cone* 1982 and *Scratch* 1983, Paris, Co funder de *B3*, Recife 2011. Film and photo curator of the American Center Paris. Wrote and edited different books among them: *LE JE FILMÉ* with Jean Michel Bouhours Ed *Scratch & Centre Georges Pompidou*, 1995. *Monter Sampler l'échantillonnage généralisé* (with yann beauvais) ed *Scratch Centre Georges Pompidou Paris*, 2001.

uma palavra, um texto passa pelos corpos dos espectadores quando eles se encontram naquele espaço.

yann beauvais

Nascido em 1953 em Paris, vive no Recife. Cineasta, crítico e curador independente. Co fundador de Light Cone em 1982 e de Scratch em 1983 em Paris Co fundador de B3 no Recife em 2011. Curador do filme e foto departamento do American Center Paris. Escreveu e organizou os livros *LE JE FILMÉ* (with Jean Michel Bouhours) Ed Scratch & Centre Georges Pompidou, 1995. *Monter Sampler l'échantillonnage généralisé* (with Jean Michel Bouhours) ed Scratch Centre Georges Pompidou Paris, 2001.

Tradução: Gabriela da Matta (MAMAM)



NOTAS

- 1 Como é contado na história, a revista teve seu nome sugerido por Michel Foucault que escreveu um artigo para a primeira edição. De acordo com a explicação do seu título em inglês pelo Wikipédia, significa “gay foot” (pés gay) que é um homônimo de guêpier, que significa um ninho de vespa, ou no sentido figurado, uma armadilha, uma cilada – uma referência da determinação da revista em ser uma tormenta ao status quo.
- 2 Uma cooperativa criada com Miles McKane e um grupo de cineastas incluindo Rose Lowder, Paul Sharits, Kirk Tougas entre outros;
- 3 A Adicinex foi criada em 1980, por Philippe Dubuquoy e Unglee e eu entramos para o grupo no fim daquele ano;
- 4 “Scratch” era o nome das exposições semanais em Light Cone. Iniciadas em 1983, estas exposições continuam acontecendo (agora uma vez ao mês) em um cinema em Paris.
- 5 Ver o manifesto de Keith Sanborn: Let’s set the record straight, NY 1988;
- 6 Peter Wollen, “The Two Avant-Gardes,” Studio International vol. 190, no. 978 (Novembro/Dezembro 1975), pp 171-175;
- 7 No fim dos anos 70, Rose Lowder e Alain Alcide Sudre começaram a programar filmes em Avignon. Em 1981, eles criaram o que se tornaria o Archives du Film Expérimental d’Avignon [O arquivo de filme experimental de Avignon]. A coleção dos arquivos agora é organizada pela Light Cone;
- 8 Para saber a história da Light Cone, você pode ler Scratch Book, ed Light Cone, Paris 1998;
- 9 Em resposta a estas reivindicações históricas, fiz questão de ter todos os filmes e vídeos exibidos no American Centre com legendas em francês. Isto só foi possível, pois estava no orçamento da programação.
- 10 Jean Christophe Royoux: “Pour un cinéma d’exposition Retour sur quelques jalons historiques” Omnibus n° 20, Avril 1997;
- 11 Como seu advogado disse “Brose está trabalhando numa tradição de apropriação de imagem bem estabelecida, desenhando especificamente em imagens de masculinidade em filmes caseiros, filmes antigos, erótica Gay e documentários. Brose coleciona imagens imóveis, que ele então processa e reprocessa a fim de encontrar mais profundidade na imagem, produzindo camadas de imagens complexas que são altamente conceituais e oferecem um comentário pungente nas convenções da normativa de gênero e sexualidade. O produto final é abstrato como as pinturas de Willem de Kooning, e uma apreensão dos materiais de fonte que deturpa totalmente o resultado final”;
- 12 Publicado pelo Studio Vista em 1977, e reimpressa pela MIT Press em 1982;
- 13 Para a história do cinema Gay e lésbico que enfatiza a importância da produção da comunidade experimental ver Richard Dyer: Now you see it Studies on Lesbian and Gay Film Routledge, Londres, 1990;
- 14 Eu estou pensando principalmente no filme perdido stop danger sens unique interdit;
- 15 Para uma história de tais efeitos veja Rosa Menkman: “The Glitch Moment(um)” Network Notebook 04, Amsterdam, 2011;

NOTES

- 1 As the story is told, the magazine name was suggested by Michel Foucault who wrote an article for the first issue. According to the explanation of its title in English given by wikipedia Its name means “Gay foot,” is a homophone of guêpier, which means a hornet’s nest or, figuratively, a trap or pitfall — a reference to the magazine’s determination to torment the status-quo.
- 2 A cooperative created with Miles McKane and a group of filmmakers including Rose Lowder, Paul Sharits, Kirk Tougas and others.
- 3 Adicinex was created in 1980, by Philippe Dubuquoy and Unglee I became part of the team at the end of that year.
- 4 “Scratch” was the name for the weekly screenings at Light Cone. Initiated in 1983, these screenings are still running (now, once a month) in a cinema in Paris.
- 5 See The manifesto of Keith Sanborn : Let's set the record straight, NY 1988
- 6 Peter Wollen, "The Two Avant-Gardes," Studio International vol. 190, no. 978 (November/December 1975), pp. 171–175
- 7 At the end of the 70’s, Rose Lowder and Alain Alcide Sudre began programming films in Avignon. In 1981, they created what would become the Archives du Film Expérimental d’Avignon [The Experimental Film Archives of Avignon]. The collection of the archives is now hosted by Light Cone.
- 8 For a history of Light Cone, one could read the Scratch Book, ed light Cone, Paris 1998
- 9 In response to these hysterical claims, I made a point of having every film and video tape screened at the American Center subtitled in French. This was only possible because we budgeted for in programming.
- 10 Jean Christophe Royoux : “Pour un cinéma d'exposition Retour sur quelques jalons historiques” Omnibus n° 20, Avril 1997
- 11 As his lawyer has said “Brose is working in a well-established tradition of image appropriation, drawing specifically on images of masculinity in home movies, old films, Gay erotica and documentaries. Brose collects found still images, which he then processes and re-processes to find more depth in the picture, producing complex layers of imagery that are highly conceptual and offer a poignant commentary on normative conventions of gender and sexuality. The final product is as abstract as the paintings of Willem de Kooning, and a seizure of source material entirely misrepresents the final outcome.”
- 12 Published by Studio Vista in 1977, and reprinted by MIT Press in 1982.
- 13 For an history of gay and lesbian cinema emphasizing the importance of the production of the experimental community see Richard Dyer : Now you see it Studies on Lesbian and Gay Film Routledge, London 1990
- 14 I am thinking mostly about the lost film stop danger sens unique interdit.

16 Le mouvement des images foi uma exibição com curadoria de Philippe Alain Michaud para o Centre Georges Pompidou e que ocorreu de Abril de 2006 a Fevereiro de 2007;

17 Cellule d'intervention Metamkine é um coletivo de dois cineastas e um músico Christophe Auger, Xavier Quérel and Jérôme Noetinger;

18 Musique Film na Cinémathèque Française, May 1986, Paris para o qual um catálogo foi feito pela Scratch e Cinémathèque Française;

19 A série aconteceu no Centre Georges Pompidou, de 19 de Outubro – 13 de Novembro Paris 1988, para o qual um catálogo foi publicado pela Scratch e Centre Georges Pompidou;

20 Le je filmé aconteceu no Centre Georges Pompidou, de 31 de Maio - 12 de Julho 1995, para o qual um catálogo foi publicado por Scratch e o Centre Georges Pompidou;

21 O primeiro destes foi para Scratch no início dos anos 90, seguido por um grande show para a Galerie Nationale du Jeu de Paume: Plus dure sera la chute, 1995, e então um programa especial para o Festival International de Filme de Oberhausen em 1998, e em 2001 finalmente Monter / Sampler l'échantillonnage généralisé, no Centre Pompidou, para o qual um catálogo foi publicado por Scratch e o Centre Georges Pompidou;

22 Para este projeto nós utilizamos a versão criada por William Moritz;

23 "Gregory J. Markopoulos (1928-1992), Uma retrospectiva de 1940 à 1971," American Center Paris, Novembro de 1995;

24 Hollis Frampton, The Whitering Away of the State of the Art, em On the Camera and Consecutive Matters: The Writings of Hollis Frampton, p 266, editado por Bruce Jenkins, MIT Press, Boston 2009;

25 <http://www.circuitosdadedobra.com/#ledson-barrus/c12uh>

26 <http://yannbeauvais.com/?p=371>

27 Para a história do Ircam ver: <http://www.ircam.fr/62.html?&L=1>

28 O GRM iniciou em 1958 e em 1975 se tornou parte do INA <http://www.inagrm.com/historique>

29 Parece que este filme de tela dupla desapareceu. Até o momento eu não tive sucesso em sua localização;

30 <http://thomaskoner.com/>

31 <http://www.filmalchemist.de/>

32 Uma síntese da peça de som da exibição está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fuzyxTWHa14>

33 A trilha sonora de cada exibição se manteve a mesma, seria mudada apenas durante a performance. Uma síntese da trilha sonora está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aYFwErZvfSw>

34 O que agilizou esta escolha foi uma viagem que fiz para a Nova Zelândia em 2000 com dois projetores de 16 mm, quatro sistemas de loop e cargas de filme 16mm para exibir filmes de duas e três telas e fazer performances ao vivo de Des rives. 80 quilos de equipamento.

35 British Film Institute

15 For a history of such effects, see Rosa Menkman : "The Glitch Moment(um)" Network Notebook 04, Amsterdam, 2011

16 Le mouvement des images was an exhibition curated by Philippe Alain Michaud for Centre Georges Pompidou and which run from April 2006 to February 2007.

17 Cellule d'intervention Metamkine is a collective of two filmmakers and a musician Christophe Auger, Xavier Quérel and Jérôme Noetinger

18 Musique Film at the Cinémathèque Française, May 1986, Paris for which a catalogue was made by Scratch and Cinémathèque Française.

19 The series took place at the Centre Georges Pompidou, October 19th -November 13th Paris 1988, for which a catalogue was published by Scratch and Centre Georges Pompidou

20 Le je filmé took place at Centre Georges Pompidou, May 31th - July 12th 1995, for which a catalogue was published by Scratch and the Centre Georges Pompidou.

21 The first one of these was for Scratch in the early 90's, followed by a large show for Galerie Nationale du Jeu de Paume : Plus dure sera la chute 1995, and then a special program for Oberhausen International film festival in 1998, and finally in 2001 monter / sampler l'échantillonnage généralisé, at the Centre Pompidou, for which a catalogue was published by Scratch and Centre Georges Pompidou

22 For this project we used the version created by William Moritz.

23 "Gregory J. Markopoulos (1928-1992), A Retrospective de 1940 à 1971," American Center Paris, November 1995.

24 Hollis Frampton, The Whitering Away of the State of the Art, in On the camera and Consecutive Matters: The Writings of Hollis Frampton, p 266, edited by Bruce Jenkins, MIT Press, Boston 2009.

25 <http://www.circuitosdadedobra.com/#ledson-barrus/c12uh>

26 <http://yannbeauvais.com/?p=371>

27 For the history of Ircam see <http://www.ircam.fr/62.html?&L=1>

28 The GRM began in 1958 and in 1975 became a part of the INA <http://www.inagrm.com/historique>

29 It seems that this two-screen film has disappeared. As of now, I have not yet succeeded in locating it.

30 <http://thomaskoner.com/>

31 <http://www.filmalchemist.de/>

32 An extract of the exhibition sound piece is available at <https://www.youtube.com/watch?v=fuzyxTWHa14>

33 The sound track remained the same for each exhibition, it would only change during performance. An extract of the sound track can be found at <https://www.youtube.com/watch?v=aYFwErZvfSw>

34 What accelerated this choice was the trip I made in 2000 to New Zealand with two 16mm projectors, 4 loop systems and loads of 16mm reels to show two- and three-screen films and to do live performances of Des rives. 80 kilos of equipment.

35 British Film Institute

YANN BEAUVAIS 40 ANOS DE CINEMATIVISMO

EXPOSIÇÃO

DE **22 NOV 2014**
A **22 FEV 2015**

VISITAÇÃO DE **QUINTA A SÁBADO**
DE **16H ÀS 20H**

BcUBICO

Rua Marquês do Herval, 220, 2º andar
Santo Antonio. Recife. 50020-030
tels: +55 81 9830 2285 / 8712 4950

PALESTRA SOBRE A EXPOSIÇÃO COM:

JEAN-MICHEL BOUROUHS CURADOR DA EXPOSIÇÃO

MARIA DO CARMO NINO PESQUISADORA E PRODUTORA DE TEXTO PARA O CATÁLOGO

YANN BEAUVAIS ARTISTA E CINEASTA HOMENAGEADO

EDSON BARRUS COORDENADOR GERAL DO PROJETO

MAMAM NO PÁTIO

Pátio de São Pedro, 17. Recife
tel: +55 81 3355 6764

TERÇA-FEIRA, **25 NOV**
19H

PROGRAMAÇÕES DE YANN BEAUVAIS

DE 28.11.2014 A 27.02.2015

MAMAM NO PATIO

CONSTITUI-SE DE 6 PROGRAMAS REALIZADOS EM DIFERENTES INSTITUIÇÕES PELO MUNDO. REPETINDO A Sessão A CADA 15 DIAS ESTA PROPOSTA ACENTUA A PROGRAMAÇÃO ENQUANTO ACONTECIMENTO E O PROGRAMA FUNCIONA COMO UM ROTEIRO PARA A (RE)APRESENTAÇÃO.

PROGRAMA 1 28.11.2014

EXPERIÊNCIAS SONORAS E FILMES EXPERIMENTAIS

PROGRAMA APRESENTADO NO EVENTO "DU MUET AU PARLANT: EXPERIMENTATIONS SONORES AU CINEMA", LOUVRE AUDITORIUM, EM 20.06.2004.

FERNAND LÉGER & DUDLEY MURPHY, **BALLET MÉCANIQUE**, 1924, 18'

WALTHER RUTTMANN, **WEEKEND**, 1930, 12'

LEN LYE, **COLOUR BOX**, 1935, 4'

JAMES WATSON & MELVILLE WEBBER, **LOT IN SODOM**, 1931, 25'

SÁNDOR LÁSZLÓ, **MAGYAR TRIANGULUM**, 1937, 20'

CHARLES BLANC-GATTI, **CHROMOPHONIE**, 1939 110'.

PROGRAMA 2 12.12.2014

FRENCH EXPERIMENTAL FILMS 20's

IMAGE FORUM, TOKYO, EM 04.12.1998

GERMAINE DULAC, **ÉTUDE CINÉMATOGRAPHIQUE SUR UNE ARABESQUE**, 1926

GERMAINE DULAC, **THÈMES ET VARIATIONS**, 1928

GERMAINE DULAC, **DISQUE 957 IMPRESSIONS VISUELLES**, 1928

MARCEL DUCHAMP, **ANEMIC CINEMA**, 1925-26

FERNAND LÉGER & DUDLEY MURPHY, **BALLET MÉCANIQUE**, 1924

HENRI CHOMETTE, **JEUX DE REFLETS ET DE LA VITESSE**, 1923-25

HENRI CHOMETTE, **CINQ MINUTES DE CINÉMA PUR**, 1925-26

PROGRAMA 3 09.01.2015

SEXO

SCRATCH PROJECTION, PARIS, EM 28.01.1997

LUTHER PRICE, **SODOM**, 1989, 15'

MARK STREET, **BLUE MOVIE**, 1994, 5'

CAROLEE SCHNEEMANN, **FUSES**, 1964-67, 25'

CECILY ROSE BROWN, **FOUR LETTER HAEVEN**, 1995, 2'30

MM SERRA, **L'AMOUR FOU**, 1992, 20'

DIETMAR BREHM, **BLICKLUST**, 1992, 18'

PROGRAMA 4 23.01.2015

CHINES

KINO ARZENAL, BERLIN, EM 25.11.2004

SONG DONG, **BURNING MIRROR**, 2001, COR, SOM, 12'

YANG FUDONG, **CITY LIGHT**, 2000, COR, SOM, 6'

ZHOU SHAOBO, **SEVERAL MOODS IN ONE DAY**, 1999, COR, SOM, 2'26

ZHAO LIANG, **CLEAN**, 3'35
QUI ZHIJIE, **WASHROOM**, 1994, COR, SOM, 17'

ZHAO LIANG, **WULIA QUINGNIAN** (JUVENTUDE OCIOSA), 9'38

SONG DONG, **BROKEN MIRROR**, 1999, COR, SOM, 4'

ZHANG JIAPING, **PA PA PA**, 2002, COR, SOM, 2'

ZOUG XLAOHU, **BEAUTIFUL CLOUDS**, 2001, COR, SOM, 6'

QUI ZHIJIE, **FORM OF MEMORY**, 1998, COR, 7'

PROGRAMA 5 06.02.2015

ALIBIS: EXTENSÃO CINEMATOGRAFICA DA EXPOSIÇÃO

CENTRE GEORGES POMPIDOU, PARIS, EM 08.07.1984

GARY HILL, **PRIMARYLY SPEAKING**, 1981-83

WILLIAM WEGMAN, **THE**

BEST OF WEGMAN, 1970-78

BOB WILSON, **STATIONS**, 1983

PROGRAMA 6 27.02.2015

VALIE EXPORT EM CONTEXTO

BcUBICO, RECIFE, EM 16.05. 2013
O TRABALHO DE VALIE EXPORT EM RELAÇÃO COM FILMES DE:

YOKO ONO, **CUT PIECES**, 1965, 9'

YVONNE RAINER, **HAND MOVIE**, 1966, 6'

CAROLEE SCHNEEMAN, **FUSES**, 1964-67, 25'

EWA PARTUM, **TAUTOLOGICAL CINEMA**, 1973-74, 4'20

LAETICIA PARENTE, **MARCA REGISTRADA**, 1974-75, 10'

JULIANA DORNELES, **AMOR À CIDADE**, 2012, 11'

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS / SPECIAL THANKS

MARIA DO CARMO NINO, CECÍLIA COTRIM, KEITH SANBORN, LUCIENE TORRES, BETH DA MATTA, POLLYANNA SALGADO, ALEXANDRE FIGUEIRA, EMMANUEL LEFRANT, CARLO, MARCUS COSTA, LORENA TAULIA, PEDRO PALHARES, YANN BEAUVAIS, CONSULADO FRANCÊS.

POTLACH

ROSE LOWDER

BARBARA HAMMER

CÉCILE FONTAINE

MATHIAS MÜLLER

MIKE HOOLBOOM

MALCOLM LE GRICE

THOMAS KÖNER

JEAN-MICHEL BOUROUHS

EDSON BARRUS

POLLUX FREIRE

FOTOS / PHOTOS

CAPA / COVER

P. 20 E 21

P. 46 E 47

P. 93

YANN BEAUVAIS POR EDSON BARRUS

VOICI-IMAGE NOTAÇÃO YB 1975

TU, SEMPRE 2001, FRAGMENTOS

D'UN COUVRE-FEU

ORGANIZAÇÃO/EDITED: EDSON BARRUS

TEXTOS/TEXT: JEAN-MICHEL BOUROUHS, MARIA DO CARMO NINO, YANN BEAUVAIS

DESIGN: MARCUS COSTA

BÊCUBICO

RUA MARQUÊS DO HERVAL, 220, 2º ANDAR

SANTO ANTONIO, RECIFE. 50020-030

TELS: +55 81 9830 2285 / 8712 4950

1000 EXEMPLARES