

3

0

U

3 DE SETEMBRO A 16 DE DEZEMBRO DE 2012
SEPTEMBER 3 THROUGH DECEMBER 16, 2012

IGSEA O A P C O J E U T L I C E A N S

ISAAC JULIEN: GEOPOETICS

REALIZAÇÃO UNDERTAKING
Associação Cultural Videobrasil / SESC

Danilo Santos de Miranda

UM FOGO QUE NÃO SE APAGA

A FIRE THAT NEVER GOES OUT

DIRETOR REGIONAL DO SESC SÃO PAULO
REGIONAL DIRECTOR, SESC SÃO PAULO

Disappearances echo like inestimable losses within us. The perception that the peoples, languages, animals, landscapes, values, ways of life, and natural identities are gradually disappearing (or becoming invisible) intensifies our sensation that some impoverishment of our humanity is stealthily being installed in our spirit.

Art also serves to register that which can no longer exist in and of itself, as a vital sign of the power of otherness, or is imperceptible to the eyes of many, in a social blindness that blots out the sensible invisibilities of what for us is essentially subjective. Insofar as art allows for the recognition of distinct manners of seeing and positioning oneself in the world, configuring a distinctive aspect of human experience, we discover in it a fertile field open to the possibilities of encounters and the fostering of dialogues.

In this sense, finding *the other* can reveal an *other self*.

This perspective sheds light on the exhibition *Isaac Julien: Geopoetics*, an overview of Isaac Julien's production over the last twenty years. He is outstanding for his ability to construct affective encounters of art and culture, based on hybrids of distinct stories and other unimaginable ones, in a hopeful desire for the human being and nature to encounter each other and be reconciled in various situations and crossings.

This first solo show by the British artist in Brazil seeks to encourage the upgrading of local production through the debate of worldwide trends involving formal and aesthetic issues in the visual arts, while also opening paths to other possible appropriations of the political, social, and behavioral themes dealt with by the artist, based on educational actions and processes of mediation.

For SESC—a partner since 1992 of Associação Cultural Videobrasil in fostering the encounter of the diversity of expressions and the participation of artists from different territories and cultures—delineating and enlarging the spaces and possibilities for exchanges, reflections, and questionings in these areas of knowledge provide an essential groundwork for stimulating a process of permanent education, aimed at the respect of diversity and the strengthening of citizenship.

In the order of beauty, Isaac Julien's art points to forgotten scars, making them reemerge as the teachings of a perennial history that involves us all, not by assumed responsibilities or petty Manichaeisms, but by the fact of memory being a goddess that requires from us distinct manners of understanding it, causing it to be reborn, at each instant, from a fire that never goes out.

Desaparecimentos ecoam como perdas inestimáveis em nós. A percepção de que povos, línguas, animais, paisagens, valores, modos de vida e identidades naturais estejam, aos poucos, sumindo (ou se tornando invisíveis) amplia nossas sensações de que algum empobrecimento em nossa humanidade sorrateiramente se instala em nosso espírito.

Registrar o que não pode mais existir por si, como um indício vital do poder da alteridade, ou está imperceptível aos olhos de muitos, numa cegueira social apagando as sensíveis invisibilidades do que nos é essencialmente subjetivo, é também função da arte. É nela que, ao propiciar o reconhecimento de maneiras distintas de ver e de se colocar no mundo, configurando um traço distintivo da experiência humana, descobrimos uma seara aberta às possibilidades de encontros e à promoção de diálogos.

Nesse sentido, encontrar o *outro* pode trazer à tona um *outro eu*.

É nesta perspectiva que a exposição *Isaac Julien: Geopoéticas*, um panorama da produção dos últimos vinte anos de Isaac Julien, se revela. A capacidade de construir encontros afetivos de arte e cultura, a partir de híbridos de histórias distintas e outras inimagináveis, destaca-se, num desejo esperançoso de que humano e natureza se encontrem e se reconciliem em diversas situações e encruzilhadas.

Nesta primeira exposição individual do artista britânico no Brasil, busca-se favorecer o aprimoramento da produção local por meio do debate das tendências mundiais de questões formais e estéticas nas artes visuais, assim como, na mesma intensidade, abrir caminhos para outras possíveis apropriações dos temas políticos, sociais e comportamentais tratados pelo artista, a partir de ações educativas, bem como de processos de mediação.

Para o SESC, parceiro desde 1992 da Associação Cultural Videobrasil na promoção do encontro da diversidade de expressões e da participação de artistas de diferentes territórios e culturas, alinhar e ampliar os espaços e possibilidades de trocas, reflexões e questionamentos nestas áreas do conhecimento configura-se fundamento necessário para estimular um processo de educação permanente, tendo em vista o respeito à diversidade e o fortalecimento da cidadania.

Na ordem da beleza, a arte de Isaac Julien aponta as cicatrizes que ficaram esquecidas e as faz ressurgir como ensinamentos de uma história perene que nos envolve a todos, não por responsabilidades assumidas ou maniqueísmos mesquinhos; mas pelo fato de a memória ser uma deusa que exige de nós maneiras distintas de compreendê-la e de fazê-la, a cada instante, renascer de um fogo que não se apaga.

10

ISAAC JULIEN: GEOPOÉTICAS

ISAAC JULIEN: GEOPOETICS

Solange O. Farkas

28

TEN THOUSAND WAVES



58

SOMBRAS ELÉTRICAS

ELECTRIC SHADOWS

Mark Nash

18

O SUBLIME CONTAMINADO

UMA ENTREVISTA COM ISAAC JULIEN

A CONTAMINATED SUBLIME

AN INTERVIEW WITH ISAAC JULIEN

68

FANTÔME CRÉOLE



130

A HISTÓRIA IMAGINADA

IMAGINED HISTORY

Vinicius Spricigo

104

THE LEOPARD



92

FANTASIAS POLARES

POLAR FANTASIES

Lisa E. Bloom

142

PARADISE OMEROS



166

PLANARIDADE/ PLANETARIDADE

PLANARITY/PLANETARITY

Rania Gaafar

182

FILMES

FILMS



Isaac Julien, *Mise en Scène (Ten Thousand Waves)*, 2012. Fotografia em papel Endura Ultra, diptico, 180 x 230 cm (esq.), 180 x 218 (dir.)

Isaac Julien, *Mise en Scène (Ten Thousand Waves)*, 2012. Endura Ultra photographs, diptych, 180 x 230 cm (left side), 180 x 218 (right side)

Solange O. Farkas

ISAAC JULIEN: GEOPOÉTICAS

ISAAC JULIEN: GEOPOETICS

As particularidades da complexa obra de Isaac Julien, que temos o prazer de apresentar de forma abrangente pela primeira vez no Brasil na exposição *Isaac Julien: Geopoéticas*, aproximam-na de mais de uma maneira do trabalho que a Associação Cultural Videobrasil vem desenvolvendo ao longo de seus quase trinta anos. De um lado, seu viés poético-político, marcado pelo pensamento pós-colonial, pela sensibilidade às implicações do multiculturalismo e pelas questões de gênero, remete à herança que emerge necessariamente na produção artística das regiões do Sul geopolítico do mundo, nosso escopo principal de pesquisa.

De outro, ao explorar as possibilidades de um cinema que se expande da tela para o ambiente, espalhando pelo espaço estilhaços narrativos que não se compõem senão na fruição de cada um, ele nos lembra o trajeto do próprio vídeo no contexto da arte contemporânea – um movimento que, de formas diversas, nossos festivais e exposições perseguem e iluminam.

Representativa dos últimos vinte anos de produção de Julien, como um dos artistas a reclamar para a imagem em movimento o espaço mais complexo da galeria de arte e, antes disso, um dos principais expoentes da produção experimental de cinema na Inglaterra dos anos 1980 e 1990, *Geopoéticas* reúne quatro instalações de múltiplas telas. *Ten Thousand Waves* (2010), a mais recente e ambiciosa delas, parte de uma tragédia envolvendo catadores chineses de mariscos na baía de Morecambe, Inglaterra, em 2004, para explorar, com poesia e enorme impacto sensorial, os muitos pontos cegos em nossa visão do país e sua cultura.

Fantôme Créole (2005), composta pelos filmes *True North* (2004) e *Fantôme Afrique* (2005), contrapõe em quatro telas incursões criadas por Julien a paisagens e sociedades de características opostas: o interior árido de Burkina Fasso, o país mais pobre do mundo, e o “branco sublime” do Polo Norte. Em *Paradise Omeros* (2002), vagamente baseada em poemas de Derek Walcott, os eixos geográficos opostos são Londres, onde Julien cresceu, e a ilha caribenha de Santa Lucia, de onde seus pais emigraram; o *creole*, língua mista, é o meio híbrido onde se experimentam culturas múltiplas e suas contradições.

The Leopard (2007), versão monocanal da instalação *Western Union: small boats* (2007), remete desde o título a *O leopardo* (*Il gattopardo*), clássico do cineasta italiano Luchino Visconti. A opulência do Palazzo Gangi e a ressonância histórica e estética da paisagem siciliana servem de cenário a uma narrativa que busca dar uma face humana ao que normalmente é visto apenas como item de agendas políticas – notadamente, a questão da imigração.

Uma programação de filmes cobrindo a maior parte da premiada produção de Julien de 1989 a 2008 complementa a exposição, iluminando a indissociável ligação do artista tanto com o experimentalismo no manejo da linguagem cinematográfica quanto com as temáticas políticas, sociais, étnicas e de gênero.

The particularities of the complex oeuvre of Isaac Julien, which we have the pleasure of presenting in a comprehensive way for the first time in Brazil in the exhibition *Isaac Julien: Geopoetics*, share much in common with the work that the Associação Cultural Videobrasil has been developing throughout its nearly thirty years of activities. On the one hand, its poetic-political approach, marked by postcolonial thought, by sensitivity to the implications of multiculturalism, and by questions of gender, refers to the legacy that necessarily emerges in the artistic production of the regions in the world's geopolitical South, the main scope of our research.

On the other, its exploration of the possibilities for a cinema that expands from the screen into the environment, spreading narrative splinters that are only composed in the experience of each viewer, reminds us of the path of the video itself in the context of contemporary art—a movement which our festivals and exhibitions follow and shed light on in various ways.

Representative of the work Julien has produced over the last twenty years as one of the artists who have sought to establish the moving image within the more complex space of the art gallery and, before this, as one of the main exponents of British experimental cinematic production in the 1980s and '90s, *Isaac Julien: Geopoetics* features four installations with multiple screens. *Ten Thousand Waves* (2010), the most recent and ambitious of them, bases itself on a tragedy involving Chinese cockle shell pickers in 2004 at Morecambe Bay, England, to poetically explore with enormous sensorial impact the many blind spots in our vision of the country and its culture.

Fantôme Créole (2005), composed of the films *True North* (2004) and *Fantôme Afrique* (2005), uses four screens to counterpose incursions created by Julien into landscapes and societies of opposite characteristics: the arid interior region of Burkina Faso, the poorest country in the world, and the “sublime whiteness” of the North Pole. In *Paradise Omeros* (2002), vaguely based on poems by Derek Walcott, the geographically opposed axes are London, where Julien grew up, and the Caribbean island of St. Lucia, from where his parents emigrated; Creole, a mixed language, is the hybrid realm where multiple cultures and their contradictions are experienced.

The title of *The Leopard* (2007), a single-channel version of the installation *Western Union: small boats* (2007), refers to the eponymous cinematic classic by Italian filmmaker Luchino Visconti *Il Gattopardo*. The opulence of Palazzo Gangi and the historical and aesthetic resonance of the Sicilian landscape serve as the backdrop of a narrative that seeks to lend a human face to what is normally seen only as an item of political agendas—notably, the question of immigration.

The exhibition will be complemented by a program of films, covering the greater part of Julien's award-winning production from 1989 to 2008, and revealing the artist's experimental approach toward working with the language of filmmaking as well as with themes involving politics, social issues, ethnicity, and gender.

The exhibition's title refers not only to the recurrence of the landscape as a protagonist in the narratives that compose the exhibition *Isaac Julien: Geopoetics*, but also to the profound implications of the way in which the artist makes his images move through the world. “In a sense, my artistic formation is probably closer to some of the artists working in ethnographic surrealism, like André Gide and Michel Leiris. They were interested in a certain poetics of the political, and I think that's something that's got lost in recent times. So I am really interested in trying to reclaim that in my work, but at the same time reworking it from a different subjective position,” Julien explains in the interview that is part of this book. And he states, while commenting on his concern for blending poetics and politics: “The late Martinican theorist and poet Édouard Glissant said that ‘instead of a geopolitics I will set to work constructing a *geopoetics*. Because a *geopoetics* can understand the world. A geopolitics can destroy the world.’”

This book seeks to respond to the challenge that the passage through Brazil of such an important set of works, beyond its enjoyment, necessarily poses for us. By gathering here essays by four researchers who find in Julien's work an echo or elucidation of their own aesthetic and political investigations—and/or an important link for understanding significant aspects of contemporary production—our intention is to delve further into the thematic aspects of the British artist's work as well as into the formal revolutions that it materializes.

In his essay on *Ten Thousand Waves*, the curator and theoretician of cinema Mark Nash considers Julien's use of multiple screens—to create mirrorings that give rise to complex poetic structures as the images are repeated and echo through space—in relation to the experiments of French filmmaker Abel Gance, of *Napoléon* [1927], as well as to the triptychs that became a symbol of Christian religious art and Chinese scroll painting.

He states that they are all a type of presentation “that does not allow the viewer to see the whole work from any one vantage point,” and in which “[t]he totality has to be imagined rather than demonstrated.” Fragmenting the spectator's field of view—which in Julien's work is reinforced by an idea of montage informed by the first vanguards of cinema—is a strategy for keeping the viewer aware that the images were constructed, “for both critical engagement and emotional pleasure.”

Nash associates Julien's project, as exemplified by the fishermen, urban workers, and Chinese prostitutes in *Ten Thousand Waves*, to 19th-century French realism, when painters and writers portrayed the reality of the working class. For North American researcher Lisa Bloom, Julien's practice is not separate from an inevitably contemporary perspective, which illuminates and enlarges characters—or genders and races—erased from the historical narratives written from the hegemonic point of view.

A recorrência da paisagem como protagonista nas narrativas que compõem a exposição *Isaac Julien: Geopoéticas* – e as profundas implicações da forma como o artista faz com que suas imagens movimentem-se pelo mundo – fundamentam a escolha do título. “De certo modo, minha formação artística provavelmente está mais próxima a alguns dos artistas que trabalham com surrealismo etnográfico, como André Gide e Michel Leiris. Eles se interessavam por uma certa poética do político, e acho que isso se perdeu em tempos recentes. Então, realmente estou interessado em tentar resgatar isso no meu trabalho, mas, ao mesmo tempo, em retrabalhar a questão a partir de uma posição subjetiva diferente”, explica Julien na entrevista que integra este livro. E frisa, ao comentar sua preocupação em casar poético e político: “Édouard Glissant, teórico e poeta da Martinica, já falecido, disse que ‘em vez de uma geopolítica, vou me dedicar a construir uma ‘geopoética’. Porque uma geopoética é capaz de compreender o mundo. Uma geopolítica pode destruir o mundo’”.

Este livro busca responder ao desafio que a passagem pelo Brasil de um conjunto tão importante de obras, para além de sua fruição, necessariamente nos coloca. Ao reunir aqui ensaios de quatro pesquisadores que encontraram na obra de Julien eco ou material elucidativo para suas próprias indagações estéticas e políticas – e/ou um elo importante para compreender aspectos significativos da produção contemporânea –, nossa intenção é aprofundar o mergulho tanto nos aspectos temáticos da obra do artista britânico quanto nas revoluções formais que ela materializa.

Em seu ensaio sobre *Ten Thousand Waves*, o curador e teórico do cinema Mark Nash relaciona o uso que Julien faz de telas múltiplas – para criar espelhamentos que geram complexas estruturas poéticas, à medida que as imagens se repetem e ecoam pelo espaço – aos experimentos do cineasta francês Abel Gance, de *Napoléon* (*Napoléon*, 1927), mas também aos trípticos que se tornaram símbolo da arte cristã e à pintura chinesa em pergaminhos.

São todos, afirma, tipos de apresentação “que não permitem que o espectador veja a obra toda de uma única perspectiva”, e nos quais “a totalidade tem de ser imaginada em vez de demonstrada”. Fragmentar o campo de visão do espectador – o que, na obra de Julien, é reforçado por uma ideia de montagem tributária das primeiras vanguardas do cinema – é uma estratégia para mantê-lo consciente de que as imagens foram construídas, “tanto para o envolvimento crítico quanto para o prazer emocional”.

Nash associa o projeto de Julien, tal como exemplificado pelos pescadores, trabalhadores urbanos e prostitutas chineses de *Ten Thousand Waves*, ao realismo francês do século 19, quando pintores e escritores se voltavam a retratar a realidade da classe operária. Para a pesquisadora norte-americana Lisa Bloom, a prática de Isaac não se separa de uma perspectiva inevitavelmente contemporânea, que ilumina e avoluma personagens – ou gêneros e raças – apagados das narrativas históricas escritas pelo pensamento hegemônico.

Autora de *Gender on Ice*, cuja leitura influenciou Julien em *True North*, Bloom revê em seu livro o papel de personagens negros e femininos nas expedições polares do fim do século 19 e começo do 20, que passariam à história como empreitadas exclusivamente brancas e masculinas, ajudando a forjar “um nexo distintivo entre masculinidade branca e nacionalismo”.

Ao revisitar *Fantôme Créole*, que contrapõe *True North* e *Fantôme Afrique*, no ensaio inserido neste livro, Bloom conclui: “O ponto de vista de Julien sugere algumas novas e importantes tendências na arte contemporânea e, no processo, seu trabalho nos faz pensar de forma diferente sobre como as perspectivas pós-coloniais, homossexuais e negras contribuíram para modificar a discussão da história da arte, os discursos sobre a diáspora negra, a história da estética”.

The author of *Gender on Ice*, the reading of which influenced Julien in *True North*, in her book Bloom takes a look at the role of Negros and females in the late 19th- and early 20th-century polar expeditions, which went down in history as exclusively white and male undertakings, helping to forge “a distinctive nexus of white manhood and nationalism.”

Upon revisiting *Fantôme Créole*, which counterposes *True North* and *Fantôme Afrique*, in the essay inserted in this book, Bloom concludes: “Julien’s viewpoint suggests some important new directions in contemporary art, and in the process, his work makes us think differently about how postcolonial and black queer perspectives have contributed to changing the discussion of art history, black diasporic discourses, and a history of aesthetics.”

Vinicius Spricigo, a researcher with the Interdisciplinary Center for the Semiotics of Culture and Media of the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, couches his analysis of Julien’s work in an original interlinking of aesthetic and political categories. Based on the thought of Czech philosopher Vilém Flusser concerning the image and contemporaneity, he describes how Julien uses audiovisual language to convey themes and theories of postcolonial discourses, “experimenting with narrative structures that cross the borders between conceptual thought and imaginative thought.”

The result of an “imagetic process of the devouring of the historical linearity and the body’s tridimensionality,” the artist’s “environments of diachrony” are aligned with an idea of the decolonization of the images, understood as a criticism of both the globalization of visual media as well as the assumption of a “so-called local” position. By not taking the line of the local institutions which “are still committed to ‘updating’ Brazilian art, to put it in step with what is happening abroad,” *Isaac Julien: Geopoetics* configures an important opportunity to surpass a colonial situation and to “catch sight of a diachronic perspective, able to encompass different temporalities.”

For Rania Gaafar, a researcher with the department of Media Art of the University of Art and Design of Karlsruhe, in Germany, the comprehension of the particular relation between local and global which operates in Julien’s work involves the understanding of art as a place of exile as proposed by Boris Groys. According to the German philosopher, the space of art acquires a political and territorial meaning in the discussion on art exhibitions as a global phenomenon; the artwork, in turn, in a symbolic form, is the artist’s private property, a place where one does not enter except as a foreigner, an exiled, someone who submits to the artist’s law.

In Julien’s films, Gaafar believes, “[t]he larger political realities, identity fissures, and transnational crossings of subjects in geographical spaces become part of a macrotopography in and onto which the image’s subject moves across borders and times ... creating a literal diaspora of images ... that open up questions of belonging and cultural proximity besides political or social ‘marginalization’ and the ‘deterritorialized subjects.’”

The ideas of Mark Nash, Lisa Bloom, Vinicius Spricigo, and Rania Gaafar on Isaac Julien’s work are unfolded in the seminar which, together with the talk by the artist, composes the central hub of the educational project designed for *Geopoetics*. Aimed at artists, curators, cultural agents, critics, students of art and humanities, and the interested public, the seminar is focused on the theses gathered here, placing them into debate within the context of the instigating work installed by Julien.

Beyond the seminar, a web of mediation and training activities tailored to different publics explores major themes of *Isaac Julien: Geopoetics*, ranging from the role of the image in contemporary art to formal aspects of cinema, from concepts of the narrative to questions of identity and gender. Thus, while children play with creating their own visual narratives based on elements present in Julien’s works, professors and students of art as well as educators of museums and cultural institutions participate in training courses in contemporary art put together around themes involved in *Geopoetics*.

Increasingly inseparable from our projects involving exhibitions and festivals, the educational curatorship has the goal of deepening the understanding of the works shown. In the case of Isaac Julien, this most importantly involves the reinforcement of the experience of that which the artist defines as the “contaminated sublime,” and which consists of one of the most particular and instigating bases of his practice: on the one hand, the subversion of the idea that beauty, even when extreme, should be limited to itself; on the other, the capacity to create absolutely seductive visual and poetic representations for the complex and often arid questions of the postcolonial world.

SOLANGE O. FARKAS is the curator of *Isaac Julien: Geopoetics* and Associação Cultural Videobrasil

É num original entrelaçamento de categorias estéticas e políticas que Vinicius Spricigo, pesquisador do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, busca subsídios para avançar na análise da obra de Julien. A partir do pensamento do filósofo tcheco Vilém Flusser sobre imagem e contemporaneidade, descreve a forma como Julien traduz, em linguagem audiovisual, temas e teorias dos discursos pós-coloniais, “experimentando com estruturas narrativas que atravessam as fronteiras entre pensamento conceitual e pensamento imaginativo”.

Resultado de um “processo imagético de devoração da linearidade histórica e da tridimensionalidade do corpo”, os “ambientes de diacronia” do artista se alinham a uma ideia de descolonização das imagens, entendida como crítica tanto à globalização da mídia visual quanto à tomada de uma posição “dita local”. Ao fugir da “função de ‘atualização’ da arte brasileira com aquilo que acontece no exterior (...) que ainda recai sobre as instituições locais”, *Geopoéticas* configura-se como oportunidade de superar uma situação colonial e vislumbrar “uma perspectiva diacrônica, capaz de abarcar diferentes temporalidades”.

Para Rania Gaafar, pesquisadora do departamento de Media Art da Universidade de Arte e Design de Karlsruhe, na Alemanha, a compreensão da relação particular entre local e global que se opera na obra de Julien passa pelo entendimento da arte como lugar de exílio, proposta por Boris Groys. De acordo com o filósofo alemão, o espaço da arte adquire um significado político e territorial na discussão sobre exposições de arte como fenômeno global; a obra, por sua vez, seria, de forma simbólica, a propriedade privada do artista, um lugar onde não se entra senão como estrangeiro, exilado, alguém que se submete à lei do artista.

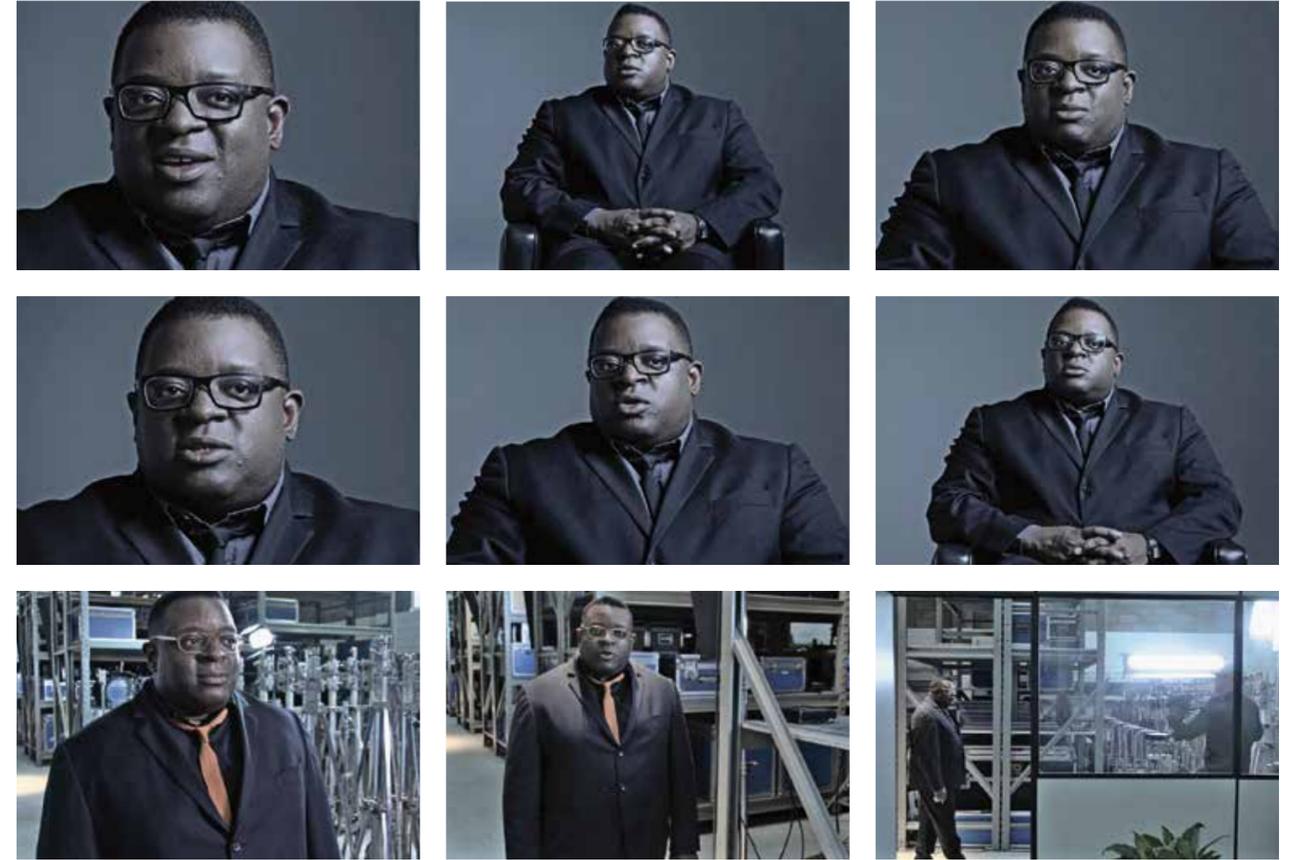
Nos filmes de Julien, Gaafar acredita, “as realidades políticas mais amplas, as fissuras identitárias e o atravessamento transnacional de temas entre espaços geográficos tornam-se parte de uma macrotopografia na qual e sobre a qual os temas se movem, atravessando fronteiras e o tempo, e criando uma literal diáspora de imagens (...) que abre questões de pertencimento e proximidade cultural, para além da marginalização política e social e dos ‘sujeitos desterritorializados’”.

As ideias de Mark Nash, Lisa Bloom, Vinicius Spricigo e Rania Gaafar sobre a obra de Isaac Julien se desdobram no seminário internacional que, juntamente com a fala do artista, compõe o núcleo principal do projeto educativo desenhado para a exposição. Voltado a artistas, curadores, agentes culturais, críticos, estudantes de artes e humanidades, e demais interessados, o seminário põe em debate as teses reunidas aqui, agora no cenário instigante da obra instalada de Julien.

Para além dele, uma teia de atividades de mediação e formação, ajustadas a públicos diferentes, explora grandes temas pautados pelas obras de *Geopoéticas*, do papel da imagem na arte contemporânea aos aspectos formais do cinema, dos conceitos de narrativa a questões de identidade e gênero. Assim, enquanto crianças brincam de criar suas próprias narrativas visuais a partir de elementos presentes nos trabalhos de Julien, professores e estudantes de arte, e educadores de museus e instituições culturais participam de cursos de formação em arte contemporânea construídos sobre temas de *Geopoéticas*.

Cada vez mais inseparável de nossos projetos envolvendo exposições e festivais, a curadoria educativa tem como missão aprofundar a compreensão da obra exposta. No caso de Isaac Julien, trata-se sobretudo de potencializar a experiência do que o artista define como ‘sublime contaminado’, e que consiste em um dos fundamentos mais particulares e instigantes de sua prática: de um lado, a subversão da ideia de que a beleza, mesmo quando extrema, deve limitar-se a si mesma; de outro, a capacidade de criar representações visuais e poéticas absolutamente sedutoras para as complexas, e muitas vezes áridas, questões do mundo pós-colonial.

SOLANGE O. FARKAS é curadora da exposição *Isaac Julien: Geopoéticas* e da Associação Cultural Videobrasil



Videobrasil na TV, Isaac Julien, stills de entrevista
Videobrasil na TV, Isaac Julien, interview stills



A CONTAMINATED SUBLIME

AN INTERVIEW WITH ISAAC JULIEN



O SUBLIME CONTAMINADO

UMA ENTREVISTA COM ISAAC JULIEN



Você foi criado no East End de Londres, uma região tradicionalmente operária. Esse ambiente influenciou o início da sua prática artística? Qual interesse se manifestou primeiro, o cinema ou as artes plásticas?

Comecei minha prática artística estudando na Central Saint Martins School of Art, entre 1980 e 1984. De certa forma, minha inspiração para fazer arte começou mesmo no East End de Londres. Tive a sorte de morar em uma rua onde viviam artistas; então, comecei a ter uma relação com o trabalho artístico e com a produção de filmes, a ficar exposto a isso, aos catorze anos. Quando entrei na Saint Martins, aos vinte, já sabia que queria ser artista. Eu me interessava por cinema, fotografia e pintura, e a Saint Martins foi providencial para mim. Os professores do curso que fiz eram cineastas experimentais, como Malcolm Le Grice e William Raban, que se opunham às formas tradicionais de fazer cinema e estavam muito mais ligados às artes visuais. Estudei pintura, escultura, fotografia e videoarte, e me inclinava para a interdisciplinaridade, o que era muito incentivado na Saint Martins nessa época. O período em que me formei, 1984, entre os tumultos de 1981 e 1985, foi muito intenso politicamente em Londres, mas também muito criativo. Tive a sorte de fazer parte dessa mistura de pessoas como Peter Doig, pintor; John Galliano, estilista; e de frequentar casas noturnas com gente como Leigh Bowery.



Em sua carreira, você tornou-se muito próximo da cultura do cinema independente. Seus filmes – alguns dos quais serão exibidos em um ciclo que complementa a exposição – participaram do Festival de Cinema de Cannes, do Festival de Cinema de Berlim e do Festival Sundance de Cinema. Quando e por que você começou a migrar para o território menos mapeado das exposições de arte?

Uma das coisas que realmente me interessavam e desafiavam era pensar de onde viria a inovação no cinema. Quando morei em Nova York, em meados da década de 1990, ficou muito claro para mim que as experiências que artistas como Douglas Gordon e Stan Douglas estavam fazendo nas galerias (filmes de galeria, como são chamados hoje) seriam fundamentais para repensar e revigorar o cinema. De certa forma, era preciso desaprender hábitos “normais” que temos em relação ao cinema, sem nem perceber. Pensar o que há de diferente entre fazer imagem em movimento, videoarte ou cinematização da videoarte no contexto da galeria e no ambiente mais conhecido da sala de cinema. Por um lado, a sala de cinema é perfeita: você se senta no escuro e é envolvido pela imagem e pelo som. Mas, para mim, a questão central era descobrir qual seria a diferença estética e sensorial entre as experiências de assistir a um filme em um museu ou galeria e na sala de cinema. Queria explorar essa abordagem nova, incomum. O modelo de trabalhar com múltiplas telas, na galeria, foi ganhando corpo a partir dos avanços da tecnologia digital, que permitiram aperfeiçoar gradualmente o uso da imagem em movimento nesse ambiente. Pense em como tornou-se possível usar várias telas ao mesmo tempo no computador, por exemplo; você olha o Facebook, o YouTube, checa e-mails, e essas tarefas são executadas por meio de interfaces, telas ou janelas, como são chamadas. Esse processo de multissimultaneidade se imiscui naturalmente na prática artística, é claro.

Assim, me interessei por uma relação mais escultural com a imagem; e, ao entrar nisso, comecei a imaginar como fazer elementos narrativos e não narrativos se desenrolarem em várias telas, no contexto da galeria.



Throughout your career, you became very familiar with the independent filmmaking culture. Your films, some of which will be screened during the period of your exhibition, have been at the Cannes Film Festival, the Berlin Film Festival, and the Sundance Festival. When and why did you start moving into the less-chartered territory of art exhibitions?

One of the things that was really interesting for me as a challenge was to think about where innovation was taking place in the cinema. When I lived in New York in the mid-1990s, it became very clear that the experiments that were taking place in the art gallery (gallery films as they are now called)—by artists like Douglas Gordon and Stan Douglas—were very central in my rethinking about how to make and reinvigorate film. In a way, this was about unlearning the “normal” habits that we take for granted in cinema; to think about the difference between making moving image or video art, or a cinematization of video art in a gallery context, as opposed to the more normalized context of the movie theater. And, of course, the theater is perfect: you sit in a dark room and you are enveloped by the image and the sound. The central question for me, however, was what would be the difference for the aesthetic and sensory aspects between the experience of watching films in the museum or gallery context rather than in the cinema. I was interested in exploring this new and novel approach. The model of working with multiple screens in a gallery context developed from the advances of digital technology and how it gradually enabled a perfection of the moving image in that context. For example, if we think about the way that we are able to use different screens on our computers—you’re on Facebook, you’re on YouTube, you’re doing your emails—all of these tasks are achieved through interfaces or screens, or windows as they are called. And, of course, that process of multi-simultaneity naturally seeps into an artistic practice.

So, to my mind, it became very interesting to think about a more sculptural relationship to the image and, in so doing, I began to think about how I could bring narrative or nonnarrative elements to play out across many screens in a gallery context.

You grew up in London’s East End, a traditional working-class area. Was it an influence when your artistic practice began? What came first as an interest, cinema or the visual arts?

I began my artistic practice when I went to Central Saint Martins School of Art between 1980 and 1984. In a way, the inspiration for making art really began in the East End of London. I was very fortunate to live in a street where artists lived, and so my relationship and exposure to making art and films began when I was fourteen. When I started at Saint Martins, at the age of twenty, I already knew that I wanted to be an artist. I was very interested in film, photography, and painting, so Saint Martins was very instrumental for me. The course that I attended was taught by experimental filmmakers like Malcolm Le Grice and William Raban, who were opposing the traditional ways of making film and were much more connected to Fine Art and experimental cinema. I studied painting, sculpture, photography, and video art, and was interested in a certain interdisciplinary approach to making work. That was very much encouraged at Saint Martins during that period. It was a very politically intense time in London when I graduated in 1984—between the 1981 and 1985 riots—yet it was also a very creative time. I was fortunate enough to be part of this mixture of people like Peter Doig, a painter; John Galliano, a fashion designer; and attend nightclubs with people like Leigh Bowery.

Como você usa a composição pictórica e a cor em seus trabalhos?

Quando se tem uma formação em arte, e como eu tenho, você aprende pintura, desenha naturezas-mortas. Aplicar as ideias de cor, composição e limite à imagem é considerar que o espaço entre os objetos retratados é tão importante quanto os próprios objetos. Obras de arte que usam imagens em movimento têm esse duplo lugar, o que estou chamando de duplo *entendre*; e eu gosto da ideia de impor a abordagem das belas-artes à representação, na composição de imagens. Por isso o caráter pictórico é tão marcante em meu trabalho. Mas também me interessa incutir nas imagens algo de político, para criar o que espero que seja uma certa perturbação. É importante pensar sobre o papel das imagens; e, para mim, esse papel tem forte relação com as artes plásticas. De certa forma, é um papel meio desacreditado na cena artística contemporânea. Mas acho importante pensar nas obras para além de suas referências cinematográficas, na relação conceitual com as outras artes. Minhas obras olham muito para a pintura histórica. *A Jangada da Medusa*, de Théodore Géricault, que está no Louvre, por exemplo, é uma referência muito importante em *The Leopard (Western Union: small boats)*, assim como os primeiros trabalhos de Fellini e Godard.

O que há de específico na maneira como você usa o som?

Uma das coisas mais incríveis do cinema é o que se faz com o som. É uma parte fenomenal, e criativa, da experiência de ver um filme. Desenvolver uma forma de importar a experiência do som do cinema para o contexto da galeria ou museu – e, ao mesmo tempo, desconstruí-la – é algo que realmente tem me entusiasmado. Como usar o som como uma linguagem específica e como uma experiência estética com força própria. Interessa-me a forma como o som pode chegar a ter uma relação tátil com a imagem, criando significados e uma determinada experiência para ela; mas também a maneira como o som pode enquadrar uma cena, e até como ele pode ser experimentado pelo público, mais tarde. O uso que faço do som tem uma relação com práticas de significação da cultura negra; nelas, a dissonância é importante. Quero trazer esse aspecto para a experiência de assistir a imagens, o que às vezes destoa do que costuma acontecer em um museu ou galeria, onde há uma relação muito mais platônica – ousou dizer calvinista – com o ato de ver arte.

No que diz respeito à possibilidade de experimentação artística, qual das duas situações é mais favorável: a galeria ou a sala de cinema?

Acho muito instigante pensar que estou entre a caixa preta e o cubo branco. Uma das coisas mais incríveis de usar a imagem em movimento no contexto da galeria é a forma como posso criar colaborações entre disciplinas artísticas diferentes. Para mim, a principal diferença entre fazer filmes para o cinema ou para a galeria é que a arte pressupõe uma certa autonomia ou liberdade. O problema da indústria do cinema clássico, em particular no contexto britânico, é que ela passou a ser controlada pelo produtor (e não mais pelo artista ou diretor), depois que entretenimento e bilheteria tornaram-se enormemente importantes. No contexto da arte, inovação e experimentação têm um lugar mais autônomo.

Há um outro lado nisso, claro. Na galeria, a concentração – o tempo que o público passa olhando e fruindo obras que envolvem imagem em movimento – tende a ser menor. Por isso, me desafiei a criar trabalhos que fossem capazes de mudar a forma como se assiste a um filme ou a imagens em movimento na galeria. Nesse sentido, a questão da montagem, do jogo de elementos narrativos contra elementos não narrativos, torna-se estratégica. E há um princípio de seduzir o público com determinadas maneiras de filmar, a *mise-en-scène*, o uso do som. *Ten Thousand Waves*, por exemplo, usa o surround 9.2, um tipo muito envolvente de som. Tudo isso é importante para reposicionar as possibilidades de uma nova abordagem estética para a imagem em movimento *per se*. E também há a questão da temporalidade espacial, a forma dinâmica como som e imagem navegam pelo espaço físico da galeria; isso está ligado ao meu interesse em “crioulizar” os espaços¹, ou seja, importar para eles estéticas e intervenções pictóricas capazes de reformatá-los radicalmente. Reformatar, nesse caso, é tentar quebrar regras, não aderir aos paradigmas clássicos desses contextos, abrir-se e desafiar as ortodoxias tanto do cinema quanto da galeria.

Acho que a maioria dos cineastas ou artistas que trabalham com imagens estão envolvidos com alguma forma de plataforma múltipla. Eles querem se manifestar de outras maneiras. Já não se satisfazem em fazer filmes, apenas, ou em ter de se guiar pela bilheteria. As tecnologias digitais estão escancarando completamente a maneira como nos relacionamos com – e assistimos a – imagens em movimento. Tudo isso põe radicalmente em questão os hábitos que normatizam nossa relação com o cinema, além do próprio lugar do cinema na cultura.

1 Para uma análise profunda da noção de crioulização na obra de Isaac Julien, ver o ensaio “Creolizing Vision”. In: *Creolité and Creolization: Documenta 11 Platform 3*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002, pp. 149-155.

When you think of artistic experience, which of the two situations is more favorable: the art gallery or the movies?

It's very interesting to think about being in-between the black box and the white cube. One of the things that was really exciting about making moving-image works in the gallery context was the way that I was able to collaborate between many different artistic disciplines. For me, the main difference between making films for the cinema or the gallery is a certain autonomy or freedom that is taken for granted in art. The thing about classical industrialized cinema, especially in the British context, is that it became very much controlled by the producer (rather than the artist or director) because entertainment and the box office became so important. The question of innovation and experimentation is located in a more autonomous fashion in the art context.

Of course, there's a problem with that; when we get to the gallery, the relationship to concentration in terms of "looking" and spending time with moving-image works can be diminished. I also wanted to challenge myself to make work that would change the way that audiences look at film or moving image in that context. So the question of montage, the play of narrative elements against nonnarrative elements in the work becomes very strategic. And there's also a notion of trying to lure the audience with certain ways of filming, mise-en-scène, and the use of sound; for example, *Ten Thousand Waves* uses a very immersive type of sound: 9.2 surround sound. All of these aspects are very important in repositioning the possibilities for a new aesthetical approach to moving image per se. There's also the question of spatial temporality, the way that the sound and image navigate the physical space of the gallery very dynamically, which connects with my interest in the "creolization" of space.¹ By that I mean trying to import different aesthetics and pictorial interventions into those spaces that might radically reframe them. So that reframing consists of trying to break rules, or not adhering to the kind of classical paradigms that you get in these contexts, and to break open, to challenge the orthodoxies of the theatrical and gallery context.

I think most filmmakers and image-makers are involved in a type of multiplatforming; they want to make interventions in different ways. They're no longer satisfied with just making films, or being concerned about the box office as such. Digital technologies are completely smashing open the way that we look at moving image, the way that we watch it. All of these aspects have radically questioned the normative habits of viewing cinema and where that might be culturally situated.

How do you use pictorial composition and color in your moving-image works?

If you come from my background of studying art, you study painting like I did, you study still-life drawing. So the idea of color, composition, and the line when making images is that the space between objects is as important as the actual objects that are being depicted. I think that moving-image works in an art context have had this sort of double position, what I am calling a double entendre, and I like the idea of trying to impose a fine-art approach to representation on making images. Hence pictorialism is something that is strongly formed in my work. But I am also very interested in trying to imbue this with a certain politicism; so there's a disturbance, hopefully, that takes place. It's so important to think about the role that images play, and this role, for me, has a strong relationship to the plastic arts. It's one that is somehow slightly disavowed in the contemporary art scene, but I think it's important to think about works beyond their cinematographic reference to the other arts conceptually. So my works are very much thinking about history painting. For example, Théodore Géricault's *The Raft of the Medusa*, which hangs in the Louvre, is a very important reference for the work *The Leopard (Western Union: small boats)*, as are the early works of Fellini or Godard.

What is particular in the way you use sound?

One of the things that is always very exciting about films is the work that's created on the sound. It's a phenomenally creative part of experiencing films. One of the things that I have been really excited about developing is the way that we can import that way of experiencing cinema into the gallery and museum context, and at the same time deconstruct it. How we are able to utilize sound as a particular language, and a form in its own right as an aesthetic experience. I am interested in the way that sound can achieve a haptic relationship to the image, where it can signify and create a certain experience of looking at the image, to the way that it's framing the picture, and also—to a certain extent—the way that you may even experience it afterwards. In my use of sound, there is a relationship to the signifying practices of black culture, in that it is sonically important in terms of dissonance. This is an aspect that I want to bring into the experience of looking at images, and is sometimes at odds with the way in which you might experience watching images in a museum or gallery context, where there's a much more platonic—dare I say, Calvinist—relationship to looking at images.

¹ For an in-depth analysis of Isaac Julien's notion of Creolization, see his essay "Creolizing Vision," in *Creolité and Creolization: Documenta11 Platform3* (Östfildern: Hatje Cantz, 2002), 149–155.

A sobreposição de geografias muito diversas é recorrente em seu trabalho. Seria uma maneira de abordar as ideias de local e global?

Se pensarmos na imagem em movimento e na migração de imagens promovida pela revolução tecnológica que vivemos, veremos que, num certo aspecto, as imagens estão em toda parte, movendo-se rapidamente; a velocidade é tudo. Se considerarmos os fluxos de informação e a revolução tecnológica global pela qual todos nós passamos, de alguma forma os corpos seguem naturalmente os fluxos de capital. A ideia de ser capaz de mover-se pelo mundo, retratando-o de alguma forma, não é mais tão absurda; basta lembrar os telefones celulares e a Primavera Árabe. Acho que estamos vivendo em um mundo onde o ideal é ir contra a corrente da globalização, questionando a forma como as imagens se materializam em determinados lugares ou situações. Quero olhar para lugares diversos da topologia geopolítica do mundo e tentar articulá-la. De certo modo, minha formação artística provavelmente se aproxima de alguns dos artistas que trabalharam com o surrealismo etnográfico, como André Gide e Michel Leiris. Eles buscavam uma poética do político, algo que se perdeu recentemente. Quero muito tentar resgatar essa questão em meu trabalho, mas, ao mesmo tempo, retrabalhá-la a partir de outra posição subjetiva.

² Gilroy, Paul, e Glissant, Édouard. "Creolization and Double Consciousness." In: Ohanian, Melik, e Royoux, Jean-Christophe (eds.), *Cosmograms*. Nova York: Lukas and Sternberg, 2005, pp. 187-198.

Pode-se dizer que a paisagem é um protagonista em seu trabalho?

Talvez se possa partir desse princípio. Sempre penso no sentido simbólico das locações e da paisagem. Em uma obra como *Fantôme Créole*, a representação do Norte está ligada à história de Matthew Henson, um explorador afro-americano que foi ao Polo Norte com Robert E. Peary em 1909. Henson foi excluído dessa narrativa grandiosa, e eu quis restaurar sua importância histórica de alguma maneira. Daí a ideia existencialista de colocar um personagem negro no "branco sublime" do Ártico. É claro que a imagem inversa aparece em *Fantôme Créole*, no personagem de Vanessa Myrie, uma negra ocidental que está na África, mas não é autenticamente africana. Gosto da ideia de deslocamento, e os lugares me ajudam a retratar esse tipo de relação.

Paradise Omeros, por exemplo, é uma obra que usa bastante a paisagem como protagonista, ligada à biografia do personagem. Ao mesmo tempo, ela questiona a relação entre natureza e beleza, e nosso conceito de lugares "exóticos". De alguma forma, portanto, estou tentando "problematizar" a paisagem. *The Leopard* é muito bonito e pitoresco, e, ao mesmo tempo, somos perturbados pela imagem de cadáveres envoltos em papel-alumínio na praia, e nos perguntamos o que estão fazendo ali. A tentativa de repensar a paisagem envolve todos estes aspectos.

Em *Paradise Omeros*, você contou com a colaboração do poeta Derek Walcott. *Ten Thousand Waves* cita o poeta chinês Wang Ping. Qual é o papel da poesia na sua obra?

A relação entre a poesia e a minha obra é muito central. A poesia espelha algumas de minhas preocupações visuais, que dizem respeito à forma como quero produzir imagens. Para mim, a relação com a poesia é uma maneira de buscar uma abordagem mais lírica na criação de imagens. Esta abordagem literária funciona muito bem em filmes de natureza mais imagética, e que levantam questões menos didáticas do que seriam em um registro político. Isso tudo tem a ver com minha preocupação em casar o poético com o político, e vice-versa. Édouard Glissant, teórico e poeta da Martinica, já morto, disse que "em vez de uma geopolítica, vou me dedicar a construir uma 'geopoética'. Porque uma geopoética é capaz de compreender o mundo. Uma geopolítica pode destruir o mundo"².

The juxtaposition of very different geographies is recurrent in your work. Is it a way of addressing the ideas of local and global?

Well, if we think about moving image, the migration of moving image through the kind of the technological revolution that we have all been living through, there’s a way in which images are everywhere, and they’re moving fast; speed is everything. If we think about information flows, if we think about the global technological revolution we have all undergone, there is a way in which bodies naturally follow those capital flows. The idea of being able to move in the world and to be able to depict it in some way is not so unusual; think of mobile phones and the Arab Spring. I think we’re living in a world where we ideally want to ride against the tide of globalization, questioning the way that images may come about in certain locations. I am very interested in looking at different locations in the geopolitical topology of the world and trying to rearticulate it. In a sense, my artistic formation is probably closer to some of the artists working in ethnographic surrealism, like André Gide and Michel Leiris. They were interested in a certain poetics of the political, and I think that’s something that’s got lost in recent times. So I am really interested in trying to reclaim that in my work, but at the same time reworking it from a different subjective position.

Could we say that landscape is a protagonist in your work?

You may be right in assuming that. I often think about location and landscape in a symbolic sense. In a work like *Fantôme Créole*, the representation of the North is connected to a story of Matthew Henson, an African-American explorer who went to the North Pole with Robert E. Peary in 1909. Henson was in some way written out of this grand narrative and in some way I wanted to reinstate him historically through the existential idea of having the black subject in the Arctic white sublime. And then, of course, the opposite image appears in *Fantôme Créole*, where you have the subject played by Vanessa Myrie as a black Westerner in Africa. She’s not African in the authentic sense. I like this idea of displacement and the locations help portray this sort of relationship.

If I think about a work like *Paradise Omeros*, it very much uses the landscape as a protagonist connected to the character’s biography; but at the same it questions the relationship between nature and beauty, and what we might think about those “exotic” spaces. So I think there’s a way that I am trying to “trouble” the landscape. *The Leopard* is very beautiful and picturesque, and at the same time we are disturbed by the image of corpses wrapped in silver foil on the beach and wondering what they are doing there. There are all of these aspects in trying to rethink landscape.

In *Paradise Omeros* you collaborated with poet Derek Walcott. *Ten Thousand Waves* quotes Chinese poet Wang Ping. What’s the role of poetry in your work?

The relationship between poetry and my work is very centrally placed. Poetry mirrors some visual concerns, in terms of how I want to make images. For me, the relationship to poetry is a way of trying to have a more lyrical approach to making images. This literary approach works rather well in terms of making films that are more imagistic in nature, and pose questions that are not as didactic as they would be in a political register. I think it’s really connected to these concerns of how one marries the poetic to the political, and vice versa. The late Martinican theorist and poet Édouard Glissant said that “instead of a geopolitics I will set to work constructing a *geopoetics*. Because a *geopoetics* can understand the world. A geopolitics can destroy the world.”²

In *Ten Thousand Waves*, what led you to China, and how was the meeting with this ancient culture?

Ten Thousand Waves actually begins in the north of England, in Morecambe Bay, where twenty-three Chinese cockle pickers from the Fujian province met a sudden death in unexpected waves. When I read that story, it reminded me of the whole struggle that people make to achieve a better life. So I was interested in thinking about that in relationship to China. When I started doing the research for this project, I discovered China in a way that was really quite antithetical to what I thought I might find. That led me to thinking about its art and cultures. I was interested in trying to grapple with cultural difference and to then use that to move beyond some of the orthodoxies that viewers may expect in my practice, and to challenge the dominant way of thinking about the current global world in which we exist. China is now very centrally placed in everyone’s minds in terms of being an economic power, but I think there is a disavowal in the aesthetic and cultural questions that perhaps Chinese culture has to offer. So, in *Ten Thousand Waves*, I was very interested in that exchange—which takes place across thousands of miles—but nonetheless epitomizes the global and local scenarios that we now find ourselves in. Of course we can be affected by global events in a very local sense, and I think that is part of the difference between the way that we live now in the world versus how perhaps we did in the past.

² Paul Gilroy and Édouard Glissant, “Creolization and Double Consciousness,” in *Cosmograms*, edited by Melik Ohanian and Jean-Christophe Royoux (New York: Lukas and Sternberg, 2005), 187–198.

Em *Ten Thousand Waves*, o que o levou até a China e como foi o encontro com essa cultura milenar?

Ten Thousand Waves começa, na verdade, no norte da Inglaterra, na baía de Morecambe, onde 23 catadores de mariscos da província de Fujian, na China, morreram repentinamente, tomados por uma maré inesperada. Essa história me fez pensar em toda a luta que as pessoas enfrentam por uma vida melhor. O que me interessava era olhar para isso, em relação à China. Quando comecei a pesquisar para o projeto, descobri uma China que era, na verdade, a antítese do que eu achava que iria encontrar. Isso me fez refletir sobre a arte e as culturas chinesas. Meu interesse era me debater com essas diferenças culturais, e usar isso para ir além de algumas das ortodoxias que os espectadores podem esperar da minha prática, mas também para desafiar o pensamento hegemônico sobre o mundo globalizado em que vivemos hoje. A China tem um lugar muito proeminente na cabeça de todo mundo, como potência econômica; mas eu acho que há uma negação das questões estéticas e culturais que a cultura chinesa pode ter a oferecer. Assim, meu interesse em *Ten Thousand Waves* recaía sobre esse intercâmbio – que se dá ao longo de milhares de quilômetros, mas que, ainda assim, é o epítome dos cenários global e local nos quais nos encontramos. Claro que podemos ser afetados por acontecimentos globais em um âmbito muito local, e acho que isso faz parte da diferença entre como vivemos no mundo e como vivíamos antes.

Qual é o papel das imagens de arquivo em *Ten Thousand Waves* e em sua obra, de uma forma geral?

Em *Ten Thousand Waves*, estou querendo fazer com que passado e futuro olhem um para o outro. Começamos na baía de Morecambe e viajamos de volta ao século 15, para a dinastia Ming. Queria tentar enxergar essa tragédia da perspectiva de Mazi, a deusa chinesa do mar. Achava fundamental tentar olhar para aquele acontecimento de um ponto de vista não europeu, a partir de outra posição. Esse foi o desafio do trabalho. Então, acho que é assim mesmo que se trabalha em um cenário global, onde tudo está sempre mudando. De certo modo, precisamos mudar nossa perspectiva e a nós mesmos.

O papel das imagens de arquivo em meu trabalho remonta a alguns dos primeiríssimos filmes do Sankofa Film and Video Collective, coletivo do qual fiz parte, como *Looking for Langston*. Sankofa é o nome de uma ave mitológica de Gana que voa para a frente, mas com a cabeça inclinada para trás. Lembra um pouco *O anjo da história* de Walter Benjamin, que olha para a frente e depois para trás, para o passado. Quando uso material de arquivo em uma obra como *Ten Thousand Waves*, estou tentando olhar para o passado como uma forma de olhar para o presente. Alguns artistas chineses estão explorando imagens de arquivo pelo mesmo motivo; tem a ver com a forma como Mao reprimiu completamente a estética da *intelligentsia* na cultura chinesa, e com o fato de isso ser algo que os artistas chineses estão lutando para resgatar. Assim, tanto em *Ten Thousand Waves* quanto em outros trabalhos, como *Fantôme Créole*, recorro ao arquivo para tentar rearticular um diálogo entre passado e presente; um diálogo estético, e não apenas político.

What do you think is the role of archival footage in *Ten Thousand Waves* and in your work in general?

In a work like *Ten Thousand Waves* I am really interested in the past and present reciprocally looking at one another. We begin in Morecambe Bay and then we travel back to the 15th century, to the Ming period. There's a way in which I was very interested in trying to view this tragedy from the point of view of Mazu, who is the goddess of the sea. It was really important to try to view it from a non-European point of view. That was the challenge of making the work: to view it from another position. So I think it's really how one tries to work in a global scenario, where it's forever changing. To a certain extent, we need to change ourselves and our perspective.

The role of archival footage in my work goes back to some of the very early work of the film collective that I was involved in, the Sankofa Film and Video Collective; films like *Looking for Langston*. The name Sankofa, for example, represents a mythical Ghanaian bird that's flying forward but with its head tilted back. It's a bit similar to Walter Benjamin's *The Angel of History*, when it's looking forward and then looking back to the past. There's this attempt, in the use of archive in a work like *Ten Thousand Waves*, to look at the past as a way of looking at the present. For example, some Chinese artists are exploring the archive for this reason. It really has to do with the way in which Mao had completely repressed the whole literati aesthetic tradition in Chinese culture, and how that is something Chinese artists are struggling to reclaim. So in *Ten Thousand Waves* and other works like *Fantôme Créole*, there's a dialogue between the past and the present that I am trying to rearticulate—aesthetically, not just politically by recourse to the archive.

In *The Leopard*, how do you deal with the idea of decadence?

The Leopard (*Western Union: small boats*) is shot in Sicily, which is an incredibly beautiful location geographically, and I think there's a way in which the picturesque is very much questioned here. It's connected to the baroque, to the history of art. All those things are very much alive in Visconti's cinema. I want to consider how, in a work like *The Leopard*, one can call into question our attachment to certain things that might be considered decadent or lavish. So, in a way, I am really interested in cinematically playing with these images, but also trying to pose a certain disturbance within this admiration of beauty. To my mind, there is this idea of a "contaminated sublime." Working with beautiful pictorial images, and at the same time trying to portray a kind of trauma within these types of so-called beautiful scenes, that perhaps unsettles the idea of the pleasure that we derive in beauty; that it can have a more disturbing resonance. This is one of the things that the viewer, when looking at the work, is sometimes quite conflicted about, and at the same time also attracted to. I am very interested in this movement of trying to lure the audience, and at the same time placing this problem of identification in the center of the work.

In *Fantôme Créole*, there is no narrative link between opposite worlds. What is peculiar about this work?

Fantôme Créole is a more conceptual work, very much sort of looking at North and South relations. It is shot in Iceland—it's actually meant to represent the North Pole—and in Burkina Faso, in the arid desert of Western Africa. Burkina Faso is one of the poorest countries in the world. So you have this regional disparity between North and South, hot and cold. There's a conceptual relationship between what I am calling the geo-aesthetics of location. One of the things that comes out of *Fantôme Créole* is the ecological, because of the way in which the landscape evokes opposite climatic regions of the world and their vulnerabilities: climate change and the ecosphere. There's also a relationship to these locations which we are not generally so familiar with. I want to reposition these spaces in my work. And *Fantôme Créole* is probably one of the most political and poetic works in the exhibition, because of the way it's using montage and sound. It's very evocative. It is quite a seminal work in the development of my practice in terms of the way that I worked with the four screens and editing to articulate more fluidity in my ideas of a type of choreography of the mobile spectator.

In your work, you somehow balance ethnic, historical, and gender issues and beautiful, compelling images. How do you think you manage to be political but not discursive, aesthetical but not in a shallow sense?

Well, I think there's a certain dichotomy here. We tend to think that, for images to be posing certain political questions, or to be intellectually interesting, they need to somehow not be too aesthetically oriented. In a sense, anti-aesthetic image-making in the normative view makes for politically "authentic" content. So, of course, I want to oppose that. And I want to oppose that because I think perhaps it's too easy to exist in this binary; and I want to think about the possibility of making images that can exist aesthetically in a culture that poses difficult questions. I think those images are connected to trying to reclaim desire politically, or reclaim images that are more poetic and more associated with the lyrical, or "queering" of the image.

I am very interested in trying to create a certain provocation in my work and at the same time seduce the audience visually, so there's this kind of attraction and also repulsion of what is deemed suitable aesthetics for the political. This is a tension in my work. I enjoy the idea of taking risks, and to do that, there is a certain attitude that one has to adopt. It's very easy to make works where you could play by the rules. I am interested in trying to question those norms, and I think that takes a certain resistance, a provocative position. If you are not doing that, then you're not really making contemporary art.

Em *The Leopard*, como você aborda a ideia da decadência?

The Leopard (*Western Union: small boats*) foi filmado na Sicília, em uma geografia incrivelmente bela. De alguma maneira, o pitoresco vem muito à baila, ali. Há uma conexão com o barroco, a história da arte. Tudo isso está muito vivo no cinema de Visconti. Quero pensar em como, em uma obra como *The Leopard*, é possível questionar nosso apego a coisas que podem ser consideradas decadentes ou extravagantes. Então, de certa forma, quero mesmo jogar com essas imagens, desde uma perspectiva cinematográfica; mas também tento criar uma certa perturbação no meio da admiração da beleza. Em minha cabeça, o conceito é de um "sublime contaminado". Trabalhar com belas imagens pictóricas – e, ao mesmo tempo, tentar retratar um certo trauma no âmbito da cena supostamente bela – talvez seja um jeito de desestabilizar a ideia de prazer que derivamos da beleza. De mostrar que a beleza pode ter uma ressonância mais perturbadora. Essa é uma das coisas que podem causar um certo conflito no espectador da obra; mas, ao mesmo tempo, ele se sente atraído por ela. Interessa-me muito esse movimento de tentar atrair o público mas, ao mesmo tempo, colocar essa questão de identidade no centro da obra.

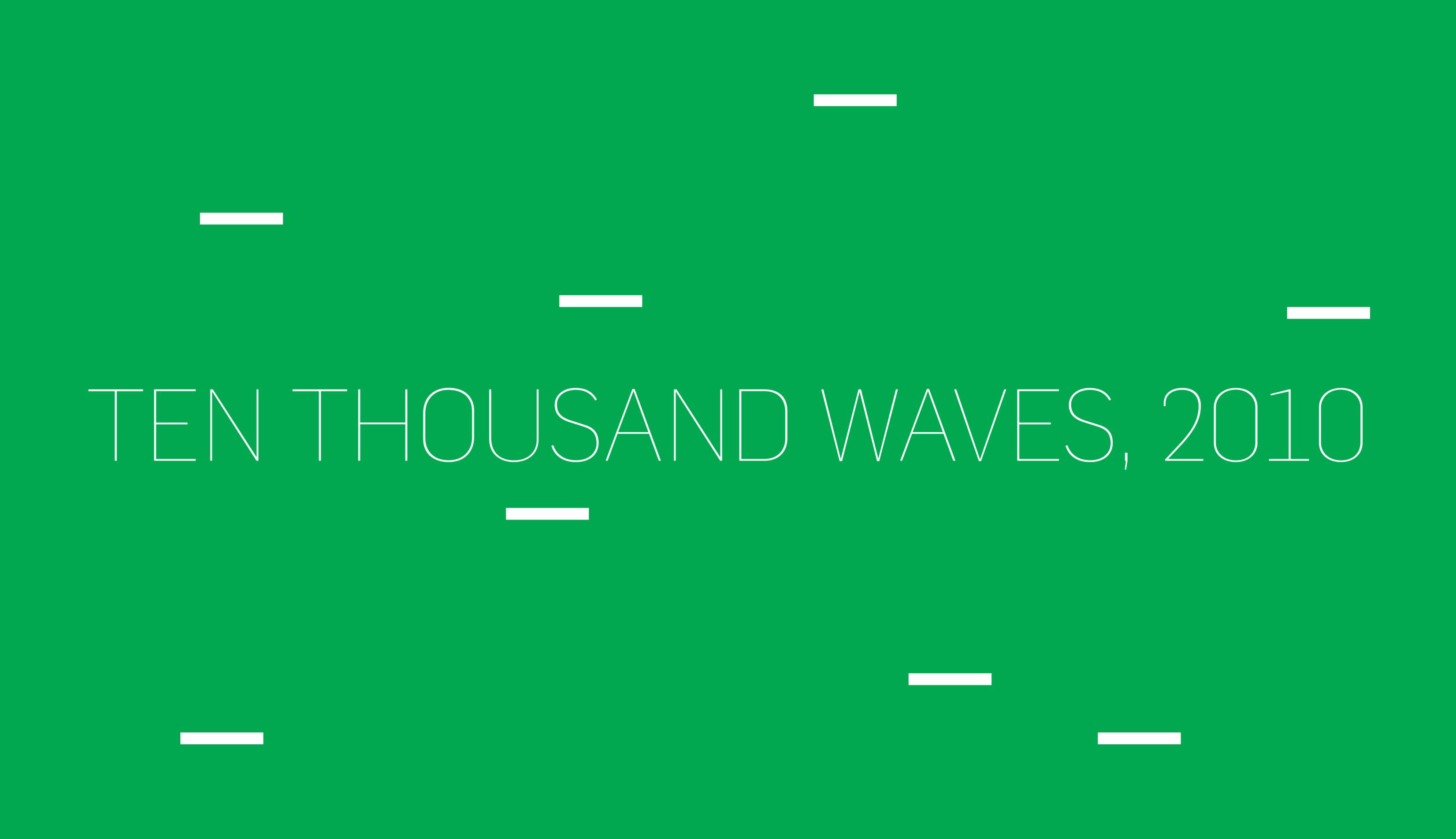
Em *Fantôme Créole*, não há elo narrativo entre mundos opostos. Qual é a peculiaridade dessa obra?

Fantôme Créole é uma obra mais conceitual, que olha para as relações entre Norte e Sul. Foi filmado na Islândia – que, na verdade, representa o Polo Norte – e em Burkina Fasso, no deserto árido da África Ocidental. Burkina Fasso é um dos países mais pobres do mundo. Então, há essa disparidade entre regiões, entre Norte e Sul, quente e frio. Isso se relaciona com o que chamo de geoestética do lugar. Uma das coisas que emergem de uma obra como *Fantôme Créole* é a questão ecológica, pela forma como a paisagem invoca regiões climáticas opostas do mundo e suas vulnerabilidades: mudança climática e ecosfera. Também há uma relação com esses lugares, com os quais não costumamos ter muita familiaridade. Quero reposicionar esses lugares e espaços na minha obra. E *Fantôme Créole* é provavelmente uma das obras mais políticas e poéticas da exposição, por seu uso da montagem e do som. É muito invocativa. É um trabalho muito seminal no desenvolvimento da minha prática; a maneira como trabalhei com as quatro telas e com a edição para dar mais fluidez à minha ideia de coreografar o movimento do público.

Em sua obra, você muitas vezes trata de questões étnicas, históricas e de gênero com imagens belas e atraentes. Como consegue ser político sem ser discursivo, ser estético sem incorrer na superficialidade?

Parece-me que há uma dicotomia aqui. Nossa tendência é achar que as imagens não podem ter uma vocação estética demais para levantar questões políticas, ou agregarem interesse intelectual. De certo modo, a norma é que apenas imagens antiestéticas equivalem a conteúdos autenticamente políticos. Claro que me oponho a isso. E quero me opor a isso porque acho que talvez esse seja um binômio fácil demais. Quero considerar a possibilidade de criar imagens que tenham uma existência estética, mas dentro de uma cultura que coloca questões difíceis. Creio que isso está ligado à tentativa de resgatar o desejo para o âmbito da política, ou de recuperar imagens mais poéticas, associadas ao aspecto lírico e mais "desconcertadas".

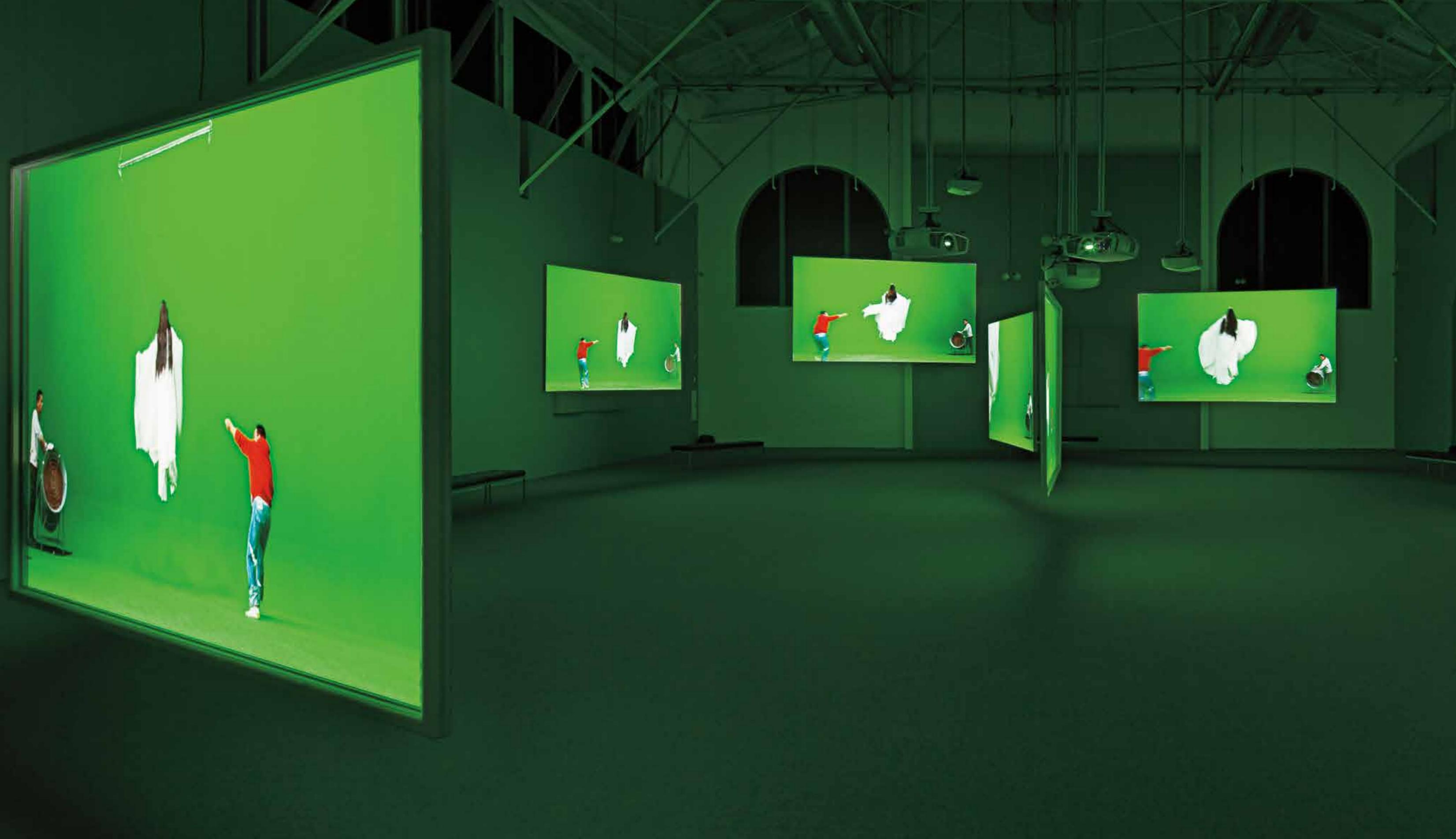
Quero muito tentar criar uma certa provocação com meu trabalho; e, ao mesmo tempo, seduzir o público visualmente, para gerar uma atração, e também uma repulsa pelo que é considerado uma estética adequada para o político. Essa é uma tensão que existe em minha obra. Gosto da ideia de correr riscos e, para isso, é preciso ter uma certa atitude. Fazer arte seguindo as regras é muito fácil. O que me interessa é questionar essas normas, e acho que, para isso, é preciso fazer uma certa resistência, tomar uma posição provocadora. Quem não faz isso não está fazendo arte verdadeiramente contemporânea.



TEN THOUSAND WAVES, 2010

49', COLOR, 35MM, NINE SCREENS, 9.2 SURROUND SOUND In 2004, twenty-three Chinese cockle pickers met a sudden death in unexpected waves in Morecambe Bay, England. The tragedy was the original inspiration for *Ten Thousand Waves*. Shot on location in China, the work poetically weaves together stories linking China's ancient past and present. Through an architectural installation, it explores the movement of people across countries and continents, and meditates on unfinished journeys. Conceived and made over four years, *Ten Thousand Waves* sees Isaac Julien collaborating with some of China's leading artistic voices, including the legendary siren of Chinese cinema Maggie Cheung; rising star of Chinese film Zhao Tao; poet Wang Ping; master calligrapher Gong Fagen; artist Yang Fudong; acclaimed cinematographer Zhao Xiaoshi; and a 100-strong Chinese cast and crew. The film's original musical score is by Jah Wobble and The Chinese Dub Orchestra and contemporary classical composer Maria de Alvear.

49', 35MM, COR, NOVE TELAS, SOM SURROUND 9.2 Em 2004, 23 catadores chineses de mariscos morreram afogados em uma maré inesperada, na baía de Morecambe, Inglaterra. A tragédia inspira *Ten Thousand Waves*. Filmada em locações na China, a obra entrelaça poeticamente histórias que ligam o presente ao passado milenar da China. Sua arquitetura explora o movimento das pessoas que cruzam países e continentes, sugerindo uma meditação sobre viagens inacabadas. Concebido e realizado ao longo de quatro anos, *TTW* resulta da colaboração entre Isaac Julien e nomes importantes do cenário artístico local, como Maggie Cheung, lendária sereia do cinema chinês; o cineasta Zhao Tao, estrela em ascensão; o poeta Wang Ping; o mestre de caligrafia Gong Fagen; o artista Yang Fudong; o celebrado diretor de fotografia Zhao Xiaoshi; e uma equipe de cem pessoas, entre atores e técnicos. A trilha sonora original foi criada pelo inglês Jah Wobble, a Chinese Dub Orchestra e a compositora contemporânea erudita Maria de Alvear.















魏

魏

魏

萬

文

魏

文

Págs. 32/33, 44/45: Isaac Julien, *Ten Thousand Waves*, 2010; a instalação no Museu de Arte Contemporânea de San Diego; 34/35, 38/39: no Bass Museum of Art, Miami; 36/37, 42/43: no Nasjonalmuseet, Noruega; 40/41: Isaac Julien, *Maiden of Silence (Ten Thousand Waves)*, 2010, fotografia em papel Endura Ultra, 180 × 240 cm; **fólder:** *Green Screen Goddess Triptych (Ten Thousand Waves)*, 2010, fotografia em papel Endura Ultra, tríptico, 180 × 240 cm cada

Pages 32/33, 44/45: Isaac Julien, *Ten Thousand Waves*, 2010, installation views, Museum of Contemporary Art, San Diego; 34/35, 38/39: installation views, Bass Museum of Art, Miami; 36/37, 42/43: Installation views, Nasjonalmuseet, Norway; 40/41: Isaac Julien, *Maiden of Silence (Ten Thousand Waves)*, 2010, Endura Ultra photograph, 180 × 240 cm; insert: *Green Screen Goddess Triptych (Ten Thousand Waves)*, 2010, Endura Ultra photographs, triptych, 180 × 240 cm each



Right: Isaac Julien, *Hotel (Ten Thousand Waves)*, 2010, Endura Ultra photograph, 180 × 240 cm

À direita: Isaac Julien, *Hotel (Ten Thousand Waves)*, 2010, fotografia em papel Endura Ultra, 180 × 240 cm

Isaac Julien, *Yishan Island, Long March (Ten Thousand Waves)*, 2010. Endura Ultra photograph, 180 × 240 cm

Isaac Julien, *Yishan Island, Long March (Ten Thousand Waves)*, 2010, fotografia em papel Endura Ultra, 180 × 240 cm



Págs. 52/53: Isaac Julien, *Red Chamber Dream (Ten Thousand Waves)*, 2010, fotografia em papel Endura Ultra, diptico, 180 x 230 cm cada; 54/55: Isaac Julien, *Nanjing Road Tram (Ten Thousand Waves)*, 2010, fotografia em papel Endura Ultra, diptico, 180 x 224 cm (imagem esquerda) e 180 x 255 cm (direita); 56/57: Isaac Julien, *Blue Goddess (Ten Thousand Waves)*, 2010, fotografia em papel Endura Ultra, diptico, 180 x 240 cm cada

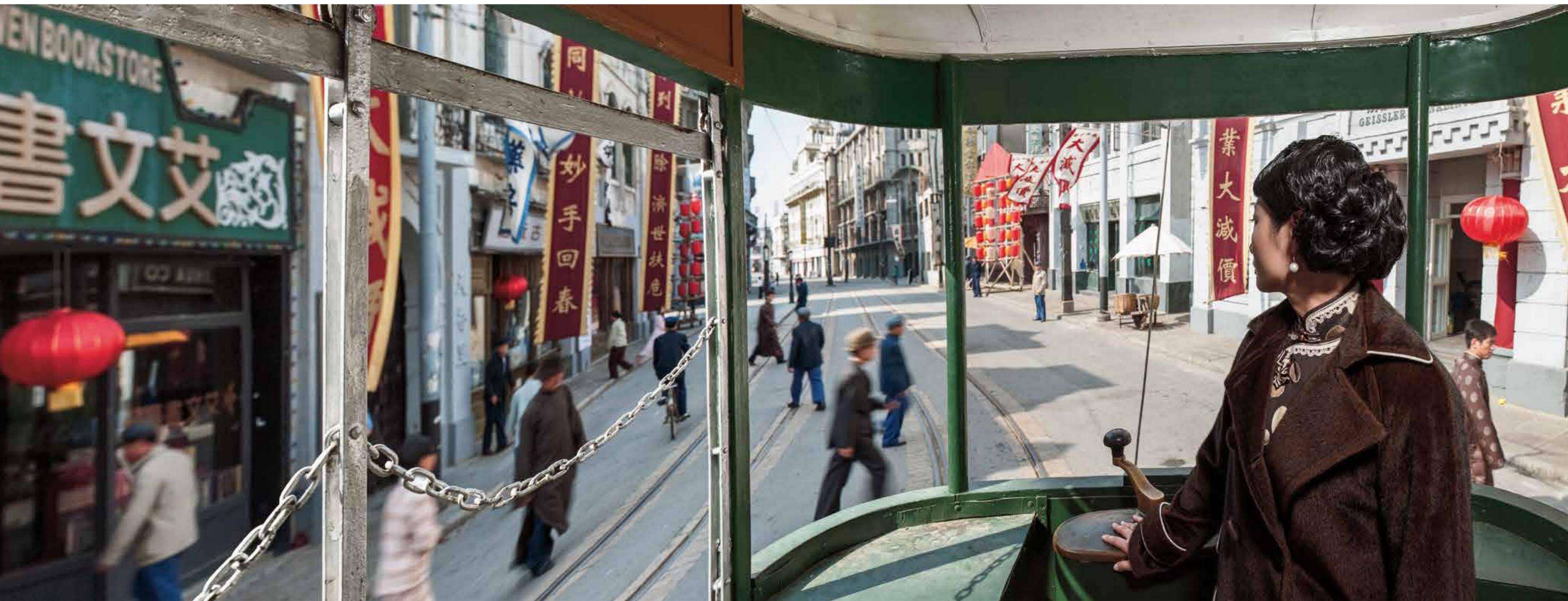
Pages 52/53: Isaac Julien, *Red Chamber Dream (Ten Thousand Waves)*, 2010, Endura Ultra photographs, diptych, 180 x 230 cm each; 54/55: Isaac Julien, *Nanjing Road Tram (Ten Thousand Waves)*, 2010, Endura Ultra photographs, diptych, 180 x 224 cm (left side), 180 x 255 cm (right side); 56/57: Isaac Julien, *Blue Goddess (Ten Thousand Waves)*, 2010, Endura Ultra photograph, diptych, 180 x 240 cm each



Right: Isaac Julien,
*Yishan Island, Mist (Ten
Thousand Waves)*, 2010.
Endura Ultra photograph,
180 x 240 cm

À direita: Isaac Julien,
*Yishan Island, Mist (Ten
Thousand Waves)*, 2010.
fotografia em papel Endura
Ultra, 180 x 240 cm







POLYVISION

I have been privileged to see Isaac Julien’s *Ten Thousand Waves* installation in a number of different venues—at its premiere in the Biennale of Sydney in May 2010, at the ShanghaiART H-Space in Shanghai a few weeks later, and later that year at the Taidehalli Kunsthalle in Helsinki. It received its us premier in December 2010 at the Bass Museum of Art, Miami Beach, where the nine screens floated effortlessly in the gallery extension designed by Arata Isozaki. However, simply to say it is a nine-screen installation does not tell you very much about the ways in which his images work with space, time and sound.

Julien’s first foray into the installation form came with *Trussed* (1996), a black-and-white, silent two-screen installation, in which images of SM ritual bondage are duplicated and projected into the corner of a room. Julien has since worked with increasingly complex configurations of projection screens: two (*Trussed, Vagabondia* [2000]), three (*Long Road to Mazatlán* [1999], *True North* [2004], *Fantôme Afrique* [2005]), four (*Fantôme Créole* [2005]), five (*Western Union: small boats* [2007]), and presently nine¹ (*Ten Thousand Waves*). Sometimes the installation form mimics a cinematic presentation, as in the back-projected three-screen *Paradise Omeros* (2002) at Documenta11, in which the screen, built out into a solid three-dimensional structure, faces a series of bleachers. In others, the solidity of the back-projection screen remains, but the seats are removed, and the viewer can sit or stand in the space to view the work. In the essay that follows I explore some of the aesthetic issues Julien’s work provokes.

Starting with *Fantôme Créole*, Julien has explored the possibilities of a presentation that does not allow the viewer to see the whole work from any one vantage point. In *Fantôme Créole*, as installed in the Centre Georges Pompidou in 2005, seats were placed in the center of the space, but the audience had to choose in which direction to look. In the Biennale of Sydney, ShanghaiART, and Hayward Gallery installations of *Ten Thousand Waves*, there was a circle² of seven screens with two in the center, the latter

1 Even numbers of screens can be problematic in installations because of the symmetry they can set up. An uneven number, nine, creates the imbalance needed to keep the sequence going. Nine is also propitious, being one of the strong *yang* integers in traditional Chinese numerological cosmology. The installation of *Fantôme Créole* in the Centre Pompidou, Paris, in 2005 by curator Christine Van Assche was deliberately asymmetrical, an anticipation of the installation strategies of Julien’s later work.

2 In the Hayward Gallery installation, hung at irregular heights.

3 André Bazin, “The Myth of Total Cinema,” in *What Is Cinema?*, selected and edited by Hugh Gray (London; Berkeley and Los Angeles: University of California Press), 17: “The cinema is an idealistic phenomenon. The concept men had of it existed so to speak fully armed in their minds, as if in some platonic heaven, and what strikes us most of all is the obstinate resistance of matter to ideas rather than of any help offered by techniques to the imagination of the researchers.”

4 Bazin, “The Myth of Total Cinema,” 20.

obstructing our view of the whole space. Again one had to move around to see the “whole thing” and there were always one or two screens that one was not able to see. The Helsinki presentation was in some ways the most ambitious; here the screens were distributed between three of the four connecting rooms that formed the first floor of this Kunsthalle exhibition space—the architecture making any overview impossible. The viewer moved from room to room, drawn by the half-glimpsed, half-heard movement of images and sounds emanating from the other rooms.

At the beginning of the last century, some silent cinema directors, most notably Abel Gance, experimented with multiple screens (for example in *Napoleon* [1927]). Gance called his system Polyvision, an early precursor of the Cinerama format. Both involve the deployment of three synchronized 35 mm cameras. In the 1960s, Hollywood experimented with split-screen formats as a means of developing narrative tension, by displaying threads simultaneously (for example, John Boorman’s *Point Blank* [1967]). More recently, IMAX cinema has pushed the boundaries of cinema screen formats so the screen aspect ratio approximates more accurately to that of human vision.

The triptych format that a body of Julien’s work is concerned with has an important ancestry in Christian art: three-part altarpieces (which in turn drew their model from the earlier three-part Roman writing tablet). The panels were hinged or detachable for ease of transport. In a similar fashion, of course, the single-screen components of Julien’s installations are also portable. However, there are aesthetic properties of the two and three screens that are also important: firstly, a simple mirroring with the two screens, and a more complex form of mirroring when the two side screens of a three-screen projection mirror each other, adding weight to, or distracting attention from, the central screen. With four, five, and then with nine screens much more complex poetic structures are possible, as the images repeat and echo each other across the space of installation.

AFTER BAZIN

In 1947, film critic and theorist André Bazin wrote an essay, “The Myth of Total Cinema” in which he explored cinema’s fascination with reduplicating the real. He argued that the technical development of cinema was less the outcome of economic and historical forces than that of the converging of various obsessions³ with the “reconstruction of a perfect illusion of the outside world in sound, color, and relief.”⁴

Twenty years later, colleagues in *Cahiers du Cinéma* and *Screen* were to revisit Bazin’s formulation in the light of (Althusserian) Marxism. While they agreed with Bazin that technical change is ideologically driven, they critiqued this notion of an in-built realist teleology. Bazin pointed to cinema’s fascination with reduplicating the real: the attempt, as early as the first decade of cinema to add sound and color to the film experience as well as the various attempts to immerse the viewer in the moving image referred to above. These were to be later complimented by the development of Dolby and other surround-sound technologies. Julien’s recent

Vinte anos mais tarde, colegas da *Cahiers du Cinéma* e da *Screen* fariam uma releitura da formulação de Bazin à luz do marxismo (althusseriano). Ao mesmo tempo em que concordavam com Bazin sobre a mudança técnica ser guiada pela ideologia, criticavam a ideia de uma teleologia realista integrada. Bazin enfatizara o fascínio do cinema pela ideia de reduplicação do real: a tentativa de adicionar som e cor à experiência cinematográfica, já na primeira década do cinema, assim como as várias experiências para imergir o espectador na imagem em movimento mencionadas acima. Mais tarde, essas inovações seriam complementadas pelo desenvolvimento do Dolby e de outras tecnologias de som *surround*. Os trabalhos mais recentes de Julien envolvem tecnologia *surround-sound* 5:1; e, no caso de *Ten Thousand Waves*, 9:2, sua configuração mais nova (e imersiva). Hoje, com o desenvolvimento dos efeitos digitais de realidade virtual (CGI) e a retomada do cinema 3-D, mais uma vez nos vemos em meio a uma tendência às tecnologias imersivas, como se a indústria do cinema acreditasse que será possível replicar a experiência da realidade nos filmes.

Bazin também defendia o plano-sequência. Era contra o cinema de montagem que havia sido idealizado por cineastas soviéticos como Sergei Eisenstein – e cuja articulação de imagens impedia a reduplicação da realidade. A defesa que Bazin fazia do realismo também envolvia o repúdio à tradição do cinema de vanguarda que tentava incorporar a fragmentação do espaço visual criada pelo cubismo⁵. Tudo isso implicava em uma hegemonia da narrativa sobre a imagem. Recentemente, o desenvolvimento do que se convencionou chamar de ‘slow cinema’ (cinema lento), construído em torno do plano-sequência, despertou novo interesse pelas ideias de Bazin.

5 Uma fragmentação possivelmente antecipada, séculos antes, pela pintura chinesa de paisagens.

6 Alguns cineastas que passaram a fazer instalações, como Chantal Akerman, literalmente partiram o filme em uma série de episódios que, apresentados em monitores, podem ser fruídos simultaneamente; por exemplo, em suas versões da instalação *D’Est* (1993) ou *De l’autre côté* (2002). Por meio desses procedimentos, as escolhas que a cineasta faz entre os elementos de uma linguagem cinematográfica para construir a linha do filme são desconstruídas. As diferentes escolhas (paradigmas) são, por assim dizer, arranjadas como uma sequência (sintagma).

7 NT Movimento em que a câmera se desloca rápida e lateralmente.

Apesar de os filmes anteriores de Isaac Julien, como *Young Soul Rebels* (1991) e *Looking for Langston* (1989), utilizarem o vocabulário do cinema documental – respectivamente, narrativo e poético –, sua obra sempre foi influenciada pelas abordagens vanguardistas da montagem. De fato, em *Ten Thousand Waves*, nossa atenção é sempre atraída para uma tomada mais próxima ou para alguma versão da configuração campo/contracampo característica do filme narrativo clássico, e extraída de uma relação sintagmática na instalação de telas múltiplas⁶. Além disso, o trabalho de Julien cria, de forma clara e forçosamente, uma fragmentação do campo de visão, projeto adotado pelos pioneiros do cinema experimental (por exemplo, em *Ballet mécanique*, de Fernand Léger e Dudley Murphy, 1924), mas rejeitado pelo cinema comercial e, de certo modo, pelo cinema de arte, que preferiram formas mais realistas de narrativa. Apesar de se esperar que artistas da imagem em movimento voltassem a se conectar com a estética modernista, eles optaram, em grande medida, por entrar no diálogo corrente entre cinema e realismo. O cinema de Julien não adota essa ideologia do realismo. O espectador está sempre consciente de que as imagens são construídas tanto para o envolvimento crítico quanto para o prazer emocional. O excesso que criam, e que também podemos chamar de beleza, ultrapassa invariavelmente a narrativa – e a função conceitual da imagem e do som.

PAISAGENS ESCÓPICAS

As imagens suntuosas da deusa Mazu (interpretada por Maggie Cheung) suspensa sobre um rio, na província de Guangxi, e emoldurada por picos vertiginosos de calcário, fazem-nos pensar, por um momento, que poderíamos estar diante da estética taoista de um cineasta, digamos, da quinta geração de diretores chineses, como Zhang Yimou. No entanto, a evidente construção em CGI da figura de Mazu, e a câmera-chicote⁷ que atravessa a floresta de bambu, com sua homenagem às prestidigitações do cinema popular de Hong Kong e a *O tigre e o dragão* (2000), de Ang Lee, apontam em outra direção. E, caso ainda pudesse haver alguma incerteza na mente do espectador, todo um segmento de tela verde de *Ten Thousand Waves* é dedicado a “desnudar esse artifício” (adotando as palavras do crítico literário soviético Viktor Shklovskii), revelando um elemento da técnica cinematográfica de Julien.

Por outro lado, no sentido de que a vocação original do realismo do século 19 – na acepção defendida por escritores e pintores franceses – era representar a realidade da classe trabalhadora, o cerne do projeto de Julien é profundamente realista. Não necessariamente no aspecto formal, mas em sua representação das condições de vida (e fantasias) de diferentes classes de trabalhadores chineses (catadores de mariscos, trabalhadores urbanos, prostitutas e camponeses).

work has involved 5.1 surround-sound technology, and in the case of *Ten Thousand Waves*, he uses the more recent (and immersive) 9:2 configuration. Today with the development of realistic digital effects (CGI) and the revival of 3-D cinema, we are again in the midst of a drive towards immersive technologies, as though the movie industry believes that it will be possible to reduplicate the experience of reality cinematically.

Bazin was also a proponent of the long take. He was hostile to montage cinema as it had been elaborated by Soviet filmmakers such as Sergei Eisenstein. Its concatenation of images prevented the reduplication of reality, Bazin’s advocacy of realism also involved the repression of the tradition of avant-garde cinema that attempted to embrace the fragmentation of visual space being embraced by Cubism.⁵ This in turn involved a privileging of narrative over image. In recent years the development of what has been called a “slow cinema,” constructed around the long take, has brought a renewed interest in Bazin’s ideas.

Although Isaac Julien’s earlier films, such as *Young Soul Rebels* (1991) and *Looking for Langston* (1989), embrace the vocabularies of narrative and poetic documentary cinema, respectively, his work is always informed by avant-garde approaches to montage. Indeed in *Ten Thousand Waves* we are forever having our attention drawn to some closer shot or some version of the shot-reverse-shot figuration characteristic of classic narrative film, here drawn out syntagmatically in the multiple-screen installation.⁶ In addition to this, Julien’s work clearly forces a fragmentation of the field of vision, a project embraced by earlier experimental cinema (e.g., Fernand Léger and Dudley Murphy’s 1924 *Ballet mécanique*) but rejected by commercial and, to some extent, art cinema, in preference for narrative realist forms. Whereas one might have expected moving-image artists to reconnect to modernist aesthetics, instead they have, by and large, opted to embrace cinema’s ongoing dialogue with realism. Julien’s cinema does not embrace this ideology of realism. The viewer is always aware that the images are constructed for both critical engagement and emotional pleasure. They create an excess, one might call it beauty, that always outstrips the narrative or conceptual function of image and sound.

SCOPIC LANDSCAPES

Those sumptuous images of the goddess Mazu (played by Maggie Cheung) suspended over a river in the Guangxi province, framed by vertiginous limestone peaks, makes one think for a moment that one might be participating in the Taoist aesthetic of, say, a fifth-generation Chinese filmmaker, such as Zhang Yimou. However the evident CGI constructedness of the Mazu figure, and the zip pans through the bamboo forest with their homage to the prestidigitations of Hong Kong popular cinema and Ang Lee’s *Crouching Tiger Hidden Dragon* (2000) point in a different direction. And in case there should be any uncertainty in the viewer’s mind, a whole green screen section of *Ten Thousand Waves* is devoted to “laying bare this device” (to adopt the phrase from Soviet literary critic Viktor Shklovskii) unpacking an element of Julien’s cinematic technique.

On the other hand, in the sense that the original vocation of 19th-century realism, as developed by French novelists and painters, was to

depict the reality of working-class life, the heart of Julien’s project is deeply realist, not necessarily at the level of form, but in its representation of conditions of life (and fantasies) of different classes of Chinese working people (cockle fishers, city workers, prostitutes, and peasants.).

These scenes shot in southern China recall the painted scrolls familiar to devotees of Chinese landscape painting. Southern China contains some beautiful landscapes that have informed impressive work by artists such as Guo Xi (1020–1090). In Imperial China, as in the later Roman Empire, dissident intellectuals were exiled far from the capital, and their work can have an undertow of nostalgia and regret. They were also far enough from the capital to be the subject of exotic speculation as well as connotations of displacement and exile. Indeed in Julien’s film we cut from these idealized images to the heady and, as Chris Connery so aptly puts it, the “scopic landscapes” of Shanghai. The karst mountains with temples on their peaks are supplanted by the shimmering and complex outlines of the high-rise Pudong architecture.

Chinese landscape art took different forms, vertical hangings, horizontal scrolls, books, even fans. What interests me here are the scrolls. The scrolls, though often exhibited as a long horizontal landscape, were in fact viewed in sections, from right to left, the eye traversing the landscape as the scroll was unrolled and rolled up in one single motion. Like triptychs, scrolls are portable, but this mode of viewing really works against any totalizing view. Of course if you look at the whole of a landscape, say, by Guo Xi, you will see different kinds of levels of detail, as you would, in fact, in a Renaissance drawing, say, by Leonardo da Vinci. The totality has to be imagined rather than demonstrated. This mode of viewing has a lot of similarities with the installation form as Julien develops it. There are narrative fragments—“The Tale of Yishan Island,” scenes from *The Goddess* (1934), scenes of angelic visitation in the Pudong Park Hyatt. The installation form as it were unrolls these images for us. Of course film is a unidirectional medium and yet we are offered tantalizing repeats of sequences as though, in fact, we could re-view a scene we found particularly intriguing, before being redirected again to the end.

The multi-screen format is the core presentational mode of Julien’s installation work. However, he also produces versions which echo the aesthetics of earlier works, for example, three-screen or single-screen. There is an economic logic at work here. The works are funded primarily by foundations and private collectors who can install the full multi-screen version in their galleries, homes, or offices. There are also

⁵ A fragmentation arguably anticipated centuries before in Chinese landscape painting.

⁶ Some filmmakers who have moved into installation work, such as Chantal Akerman, literally cut up the film into a series of passages which, presented on a series of monitors, can be experienced simultaneously, for example, in her installation versions of *D’Est* (1993) or *De l’autre côté* (2002). Through this procedure the choices the filmmaker makes between elements of a film language in constructing the filmic sentence are deconstructed. The different choices (paradigms) are, as it were, laid out as a sequence (syntagm).

O formato de múltiplas telas é o principal modo de exibição das instalações de Julien. Mas ele também produz versões que ecoam a estética de trabalhos anteriores, com três telas ou uma única, por exemplo. Há, aqui, uma lógica monetária em ação. As obras são basicamente financiadas por fundações e colecionadores particulares, que podem instalar a versão completa, multitela, em suas galerias, casas ou escritórios. Também há versões monocanal, usadas em apresentações cinematográficas, para aqueles que preferem exibir uma versão menos complexa em sua coleção. As obras mais elaboradas são colecionadas por, e expostas em, museus públicos – por exemplo, *Western Union: small boats*, apresentada na inauguração do Museu Brandhorst, em Munique, em 2009. Além dessas diferentes versões, Julien também produz séries fotográficas, com imagens estáticas associadas às obras. Normalmente, as imagens são realizadas nas locações dos filmes; algumas até revelam os equipamentos de produção, como na série *Baltimore (Filmset/Still Life, 2003)*. Essas imagens não fazem parte da produção do filme, como se poderia pensar; são fotografias profissionais, em formato grande. Para a série *True South* (2009), encomendada pela galeria Two Rooms, de Auckland, Nova Zelândia, foram produzidas apenas fotografias – em vez de um filme. Gosto particularmente dela, por causa da forma como joga com as expectativas: as fotos poderiam, de fato, ter vindo de um filme; mas, aqui, elas criam seu próprio filme. Em *Ten Thousand Waves*, as fotografias são, literalmente, suvenires; memórias da instalação. O que este método de trabalho cria é uma série de versões, que, de certa forma, mimam o sentido de haver uma versão original ou definitiva. Há, sim, uma série de cópias (uma dominante, outras subordinadas, na maioria dos casos). Em um caso particularmente bem-sucedido, em minha opinião, duas obras em três telas – *Fantôme Afrique* e *True North* – foram combinadas para formar uma obra com quatro telas, *Fantôme Créole*. As imagens de frio (Norte) e calor (África) expandiram as duas obras para que seus projetos se tornassem mais conceituais: ligando o Norte e o Sul, o polo e o Equador, exploração, colonialismo e a luta pela independência.

REALOCAÇÕES

As obras também se definem a partir de seu contexto. A história da arte é tão voltada para o mercado e para a ideia de objeto que se presta pouca atenção à textura de uma exposição, seu contexto, o lugar da instalação. Na Bienal de Sydney, *Ten Thousand Waves* foi apresentada no recém-reformado Mould Loft – Building 6, de dois andares –, parte de um elaborado complexo estaleiro na Cockatoo Island, no porto de Sydney, que se tornou um local-chave para a Bienal. A alocação da obra na parte mais elevada da ilha ajudou a distingui-la do aspecto largado de muitos espaços expositivos. Também funcionou bem em conjunto com a instalação escultural adjacente, *Summit* (2010), de Shen Shaomin, que reunia uma série de figuras de cera representando líderes tirânicos do mundo. No andar superior do galpão, era possível ver as figuras de Mao e Stalin pairando entre as imagens de arquivo do filme de Julien; abaixo, o som de pés marchando ecoava na instalação de Shaomin. Estas felizes justaposições são um dos desafios e, quando executadas com habilidade, como nesse caso, prazeres da curadoria de uma bienal.

single-screen versions made for cinematic presentation for those who prefer a less complex version for display within their collection. The more elaborate works are collected and displayed in public museums—for example, *Western Union: small boats*, shown at the 2009 opening of the Museum Brandhorst in Munich. In addition to these different versions, Julien also produces photographic series of still images associated with the works. These are often shot on the set of the production, indeed some feature the production apparatus, e.g., *Baltimore* series (*Filmset/Still Life* [2003]). They are not, as some may think, film-production stills, but professional large-format photography. In the case of one series, commissioned by Two Rooms—an Auckland, New Zealand, gallery—the *True South* series (2009), there were only photographs produced, no film. I particularly like this series because of its play with expectation: there might indeed have been a film, but instead these images create their own film. In *Ten Thousand Waves*, the still images literally provide souvenirs: memories of the installation. What is created in this method of working is a series of versions, versions which undercut somewhat the sense of there being an original or definitive version, but rather a series of copies (one dominant, others subordinate, in most cases). In one particularly successful case in my view, two three-screen works—*Fantôme Afrique* and *True North*—were grafted together to form a new four-screen work, *Fantôme Créole*. The images of cold (North) and hot (Africa) extended both works, so that their projects became more conceptual: linking the North and the South, the pole and the equator, exploration, colonialism, and the struggle for independence.

RE-LOCATIONS

Works are also defined by their context. Art history is so market-driven and object-focused that it pays little attention to the texture of exhibition, and installation context and location. In the Biennale of Sydney, for example, *Ten Thousand Waves* was shown in the recently renovated two-storey Mould Loft – Building 6, part of an elaborate ship-building complex on Cockatoo Island in the Sydney Harbor, which has become a key venue for the Biennial. The work's location, on the ridge of the island, helped the piece stand apart from the often grungy connotations of many of the exhibition venues. It also worked well with an adjacent sculptural installation by Shen Shaomin, *Summit* (2010), presenting a series of wax figures of tyrannical world leaders. Up in the top floor of the shed, one could see the images of Mao and Stalin held aloft in the archive footage of Julien's film, below the sound of the marching feet echoed into Shaomin's installation. These felicitous juxtapositions are one of the challenges and, when deftly executed as here, pleasures of biennial curating.

In Shanghai, ShanghART had expanded its exhibition space in the Moganshan Road district into an adjacent workshop especially renovated for the exhibition. The space was smaller than in Sydney, and more intimate. Being in China, of course, it lent the piece a very different resonance. *Ten Thousand Waves* became a metonym for China. It was in China but it referred to a series of different “Chinas.” It became

naturalized and at the same time distanced. Workers who, under different circumstances, might have been forced to make the journey to Europe in search of a better life, lived and worked in an adjacent building. The rumored and eventual arrival of Maggie Cheung, who plays the role of the goddess Mazu, for the opening, prompted them to dress up for the occasion: one in which a Chinese screen icon watched herself playing the role of Mazu who might (or might not) have been able to save them in this other parallel universe but who represented so much of Chinese ambition to be like the West—in this case, the dream factory of Hollywood and its star and celebrity culture—and, at the same time, be different from or indeed critique the West.

Finally in Helsinki, as I have mentioned, the work was architecturally reconfigured within the Taidehalli, a recently renovated public exhibition space. Far from China, the work, of course, fed into the West's fascination with China. There had been an exhibition of the landscape work of Guo Xi at the Taidehalli in 1999. However, Helsinki was also one of the first European cities to embrace Julien's work. He had been showing films in Helsinki since 1987, and Kiasma, the Contemporary Art Museum, was one of the first public museums to collect his work (in 2001). The signifier “Julien” therefore played a much larger part in the works circulation of meaning than it did, say, in Shanghai. One might venture that Finland's experience of first Swedish and Russian/Soviet occupation and colonialism made those people more sensitive to the preoccupations of his work.

SONIC SCAPES

A word about music, and sound. There is an elaborate sonic structure to Julien's work equally as complex as the visual. In *Ten Thousand Waves*, we hear sound and music from Jah Wobble and the Chinese Dub Orchestra. The music, which sounds to a Western viewer most Chinese, is, in fact, this fusion of Eastern and Western forms. Equally, the more abstract atonal elements composed by Maria de Alvear are taken from *Equilibrio*, a score composed specifically to accompany a screening of an element of *Ten Thousand Waves: The Tale of Yishan Island* (and which recently premiered in the Reina Sofia, in Madrid, in June 2010). De Alvear was a former student of the celebrated Mauricio Kagel (best known to cinephiles for his score for *Un Chien Andalou* [1928]). Written for two pianos, flute, percussion, and strings, with the pianos and string sections tuned a quarter tone apart, her score has a sound quality which references the Chinese pentatonic scale as well as contemporary atonal music. Sound artists Mukul Patel and ChoP (Zen Lu and Grzegorz Bojanek) also contributed more abstract elements of sound design. The soundtrack of the *Ten Thousand Waves* installation is both woven together from these different elements as well as sequenced together with, and in counterpoint to, the movement of the images. This lends the installation something of a symphonic structure—a series of movements of sound image and voice (poems by Wang Ping)—in which shifts of musical theme and register, the editing of the soundtrack, move the piece along as much as the editing of the image track.

Em Xangai, a ShanghART ampliou seu espaço expositivo do bairro de Moganshan Road para uma oficina vizinha, reformada especialmente para a mostra. O espaço era menor que em Sydney, e mais intimista. Ser exibida na China sem dúvida conferiu à obra uma repercussão muito diferente. *Ten Thousand Waves* tornou-se uma metonímia da China. Estava na China, mas se referia a uma série de “Chinas” diferentes. Naturalizou-se, mas, ao mesmo tempo, distanciando-se. Operários que, em circunstâncias diferentes, poderiam ter sido forçados a embarcar em uma jornada para a Europa, em busca de uma vida melhor, moravam e trabalhavam em um prédio vizinho. A alardeada chegada de Maggie Cheung, que faz o papel da deusa Mazu, para a abertura da exposição – que, afinal, aconteceu –, fez com que se paramentassem para a ocasião. Ocasão na qual um ícone do cinema chinês assistiria a si própria representando o papel de Mazu, a deusa que poderia (ou não) salvá-los neste outro universo paralelo, mas que, aqui, tanto representava a ambição chinesa de ser como o Ocidente – neste caso, a fábrica de sonhos de Hollywood e sua cultura de estrelas e de celebridade – quanto o ideal de ser diferente ou mesmo uma crítica ao Ocidente.

Por fim, em Helsinque, conforme mencionei, a arquitetura da instalação foi reconfigurada para o Taidehalli, espaço público de exposições reformado recentemente. Longe da China, é claro, a obra se alimentava do fascínio ocidental pela China. O Taidehalli havia realizado uma exposição com a obra paisagística de Guo Xi em 1999. Mas Helsinque também seria uma das primeiras cidades europeias a receber a obra de Julien. Ele vinha apresentando seus filmes lá desde 1987, e o Kiasma, o Museu de Arte Contemporânea, foi um dos primeiros museus públicos a ter uma obra sua no acervo (2001). O signifiante “Julien”, dessa forma, tinha um papel muito maior na circulação de significado em Helsinque, do que, digamos, em Xangai. Poderíamos nos arriscar a dizer que a experiência da primeira ocupação da Finlândia – os colonialismos sueco e russo/soviético – tornou as pessoas de lá mais sensíveis às pre-ocupações de Julien.

ANTENAS SONORAS

Uma palavra sobre música e som. Há na obra de Julien uma estrutura sonora elaborada e tão complexa quanto a visual. Em *Ten Thousand Waves*, ouvimos o som e a música de Jah Wobble e da Chinese Dub Orchestra. A música, que soa basicamente chinesa para um espectador ocidental, é, de fato, uma fusão de formas orientais e ocidentais. Da mesma forma, os elementos mais abstratos e atonais compostos por Maria de Alvear são de *Equilibrio*, uma partitura composta especificamente para acompanhar a exibição de um elemento de *Ten Thousand Waves: The Tale of Yishan Island* (e que teve sua primeira apresentação no Museu Reina Sofia em Madri em junho de 2010). Alvear foi aluna do célebre Mauricio Kagel (mais conhecido dos cinéfilos pela trilha que compôs para *Um cão andaluz* [*Un Chien Andalou*], 1928). Escrita para dois pianos, flauta, percussão e cordas, com os pianos e naipes de cordas afinados com um intervalo de um quarto de tom, sua trilha tem uma qualidade sonora que alude tanto à escala pentatônica chinesa quanto à música atonal contemporânea. Os artistas sonoros Mukul Patel e ChoP (Zen Lu e Grzegorz Bojanek) também deram sua contribuição, na forma de elementos mais abstratos de composição sonora. A trilha da instalação *Ten Thousand Waves* tanto é tecida a partir desses diferentes elementos quanto sequenciada pelo – e em contraponto ao – movimento das imagens. Isto confere à instalação uma estrutura que tem algo de sinfônica, com uma série de movimentos de imagens sonoras e de voz (os poemas de Wang Ping). As mudanças do tema musical e de registro – a edição da trilha sonora – movimentam a obra tanto quanto a edição das imagens.

Na década de 1990, Isaac Julien e eu trabalhamos, muito produtivamente, em um filme que pesquisamos e escrevemos juntos, *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask* (1995), um documentário biográfico experimental sobre Frantz Fanon. Entrei no projeto com o Fanon da década de 1960, de *Os condenados da terra* (1961) e da política revolucionária, na cabeça. Julien, quase uma geração mais novo, estava mais interessado no Fanon de *Pele negra, máscaras brancas* (1952): o teórico da ambivalência psíquica do racismo e da dialética senhor-escravo. Nosso filme explorava as duas perspectivas. Vendo-o agora, fico impressionado pelo modo como a obra antecipa o desenvolvimento da estética posterior de Julien. No filme, há uma interação complexa entre imagens estáticas e imagens em movimento. As imagens estáticas estão localizadas diegeticamente dentro do quadro (sobre a cornija da lareira, em uma moldura sobre uma peça de mobília), mas também funcionam como eixos que permitem ao filme transitar de uma entrevista-documentário para uma sequência mais poética.

In the 1990s, Isaac Julien and I worked very productively on a film we researched and wrote together, *Frantz Fanon, Black Skin White Mask* (1995). That film was an experimental biopic of Frantz Fanon. I came to the project with my 1960s Fanon of *The Wretched of the Earth* and revolutionary politics. Julien, almost a generation younger, was more interested in the Fanon of *Black Skin, White Masks*: the theorist of the psychic ambivalence of racism and the master-slave dialectic. Our film explored both perspectives. Looking at it now, I am struck by the way it anticipates Julien’s later aesthetic development. In this film, there is a complex interplay of still and moving images, the still images located diegetically as images within the frame (on the mantelpiece, in a frame on a piece of furniture) but also functioning as pivots enabling the film to segue out of a documentary interview into a more poetic sequence.

SINO-AESTHETICS

Our relationship to China was similarly complementary. I first visited mainland China with Revolutionary Chinese aesthetics in mind: both the adaptation of Soviet Socialist realism, and the model operas and film promoted by Jiang Qing and The Gang of Four, and Joris Ivens and Marceline Loridan’s twelve-part documentary series *How Yukong Moved the Mountains* (1976). There are traces of that China still to be seen today, but it seemed to me that Julien visited with fewer preconceptions and, through a series of research visits, as a result was able to penetrate far quicker into what one might call the Chinese aesthetic psyche. On one of those visits, we were both guests of the Guangzhou Triennial, who were staging an event under the rubric “Farewell to Postcolonialism.” What was fascinating about this conference was the concern both to learn from the West—in this case, the critical theory of postcolonial emancipation—and at the same time to produce an internal Chinese theory which would free the participants from any dependence on Western models (the echo with the Maoist exhortation “Down with Foreign Devils” only struck me much later). As I got to know a little more about the intellectual history of contemporary China, it struck me that the biggest problem was the Cultural Revolution. This event had destroyed the China of the literati; and had attempted to restructure the character of family life, art, and culture. The excitement that younger Chinese felt in engaging with Western critical theory came at the price of realizing there was an absence in their own intellectual framework which made them anxious, concerned, and occasionally hostile to us, postcolonial Westerners, who at times felt we were being confused with Bush’s America or Blair’s Britain. In any event, it was a salutary experience to be presented with the relativization of theoretical constructs.

Ten Thousand Waves was presented in Shanghai in May 2010 at the same time as the Shanghai Expo. The British Pavilion there, designed by Thomas Heatherwick, was as sensational as Julien’s film. It also demonstrated an original approach to cultural and scientific translation between cultures: in the case of the pavilion, a collaboration with the Kunming Institute of Botany, integrating British urban design with a Chinese seed bank. Julien’s film made a similar operation taking

preconstructed signifiers of Chinese life and culture, and reconfiguring them within Julien’s own installation aesthetic. This can only be a loose analogy, since Julien’s inclusion of video artist Yang Fudong as a performer in *Ten Thousand Waves* points to the fact that Chinese installation art is now equally complex as its Western equivalent. Indeed one might venture that this installation form is a new and global art form that is not limited by nationality or location.

For the first few decades of the 20th century, Chinese cinema developed with the aid of European production companies, based in the International Concession in Shanghai. A leftist cinema with an emphasis on the condition of Chinese workers (of which *The Goddess* is an important example) grew up in Shanghai. The privations of the Sino-Japanese war found reflection in a sound cinema, which equally drew inspiration from Western sources (*Crows and Sparrows* [1949]) being contemporaneous in tone and aesthetic to Italian neo-realism. This is not the place for a history of Chinese cinema, however condensed, but it is important to note the way Julien’s *Ten Thousand Waves* installation recapitulates the history of Chinese film and aesthetics: the literati tradition and the Mazu legend, which parallels the rediscovery of Chinese landscape by fifth-generation Chinese cinema; *The Goddess* and the Shanghai Film Studios (in which much of the installation is shot); the early Communist period (archive footage), and so on. In having Yang Fudong play a lover to the Zhao Tao’s character (played by Ruan Lingyu in the original), Julien is paying particular homage to Yang’s eclectic quasi-literati cinema, which reprises prerevolutionary cultural iconography, particularly that of the West Lake in Hangzhou, which features in much traditional Chinese landscape painting. Julien’s use of multiple screens predates Yang’s. His single-screen *An Estranged Paradise* (1997–2002) was one of the discoveries of Documenta11, and his use of the multiple-screen installation in his more recent work can be read as in part a dialogue with artists such as Julien about the future potential of the medium of electric shadows.

Ten Thousand Waves received its UK premiere in the Hayward Gallery exhibition *Move: Choreographing You* in October 2010. That exhibition explored different approaches to movement in contemporary art, performance, and dance. *Ten Thousand Waves* engages with the theme of performance and movement in many different levels—the choreography of actors and performers within the installation, the choreography of the audience as they move around the viewing space, their emotional engagement (the way the experience “moves” them), and of course the movement of generations of Chinese in search of a better life, one which Northern England sadly could not provide for the Fujianese cockle shell pickers who perished in Morecambe Bay in 2004.

MARK NASH is a curator and film theorist. He is currently professor and head of Department Curating Contemporary Art at the Royal College of Art, London. A cocurator of Documenta11 (2002), his most recent exhibition, *One Sixth of the Earth*, at MUSAC, Spain, focused on contemporary moving-image work from the former Soviet Union. In the 1970s and 1980s he was actively involved in British film culture as editor of *Screen* (1976–81) and as an independent filmmaker. His essays from that time are collected in *Screen Theory Culture* (London: Palgrave MacMillan, 2008).

SINO-ESTÉTICA

Nossa relação com a China foi igualmente complementar. Visitei a China continental, pela primeira vez, com a estética da China Revolucionária na cabeça: a adaptação do realismo socialista soviético, as óperas e filmes-modelo promovidos por Jiang Qing e a Camarilha dos Quatro, e a série de documentários de doze episódios *How Yukong Moved the Mountains* (1976), de Joris Ivens e Marceline Loridan. Ainda se veem vestígios daquela China hoje, mas me parece que Julien a visitou com menos ideias preconcebidas e, em uma série de viagens de pesquisa, conseguiu penetrar bem mais rápido no que se poderia chamar de psique estética chinesa. Fizemos uma dessas visitas como convidados da Trienal de Guangzhou, que apresentava um evento com o tema “Adeus ao pós-colonialismo”. O fascinante dessa conferência era que havia tanto um interesse em aprender sobre o Ocidente – neste caso, a teoria crítica da emancipação pós-colonial – quanto em produzir uma teoria chinesa interna, que libertasse os participantes de qualquer dependência dos modelos ocidentais (só fui me dar conta da ressonância em sua própria estrutura intelectual que os tornava ansiosos, preocupados e, às vezes, hostis conosco, os ocidentais pós-colonialistas que, por vezes, sentíamos que estávamos sendo confundidos com a América de Bush ou com a Grã-Bretanha de Blair. De qualquer forma, foi uma experiência salutar ser apresentado à relativização dos constructos teóricos.

Ten Thousand Waves foi exibida em Xangai em maio de 2010, no mesmo período em que ocorria a Shanghai Expo. O Pavilhão Britânico da mostra, projetado por Thomas Heatherwick, era tão sensacional quanto o filme de Julien. Também ele exemplificava uma abordagem original para a necessidade de tradução cultural e científica entre culturas: no caso do pavilhão, uma parceria com o Instituto de Botânica Kunming permitia integrar o design urbano britânico a um banco de sementes chinês. O filme de Julien realizava uma operação semelhante, tomando significantes pré-construídos da vida e da cultura chinesas e reconfigurando-os dentro da estética de instalação do artista. Esta analogia pode não ser muito sólida. A inclusão do videoartista Yang Fudong como performer em *Ten Thousand Waves* chama atenção para o fato de a arte chinesa que envolve instalação ser, hoje, tão complexa quanto sua equivalente ocidental. De fato, pode-se dizer que a instalação é uma forma nova e global de arte, sem limitações de nacionalidade ou lugar.

Nas primeiras décadas do século 20, o cinema chinês desenvolveu-se com o auxílio de empresas de produção europeias, com base na Concessão Internacional em Xangai. Um cinema de esquerda, que enfatizava a condição dos operários chineses (do qual *A deusa* é um exemplo importante), surgiu em Xangai. As privações da guerra sino-japonesa encontraram eco no cinema falado, igualmente inspirado em fontes ocidentais (*Wuya yu maque* [*Corvos e pardais*], 1949), e contemporâneo, em tom e em estética, do neorealismo italiano. Não cabe aqui traçar uma história do cinema chinês, ainda que condensada; mas é importante ressaltar a forma como *Ten Thousand Waves* recapitula a história do cinema e da estética chineses: a tradição da *intelligentsia* e a lenda de Mazu, que se assemelha à redescoberta da paisagem chinesa pelo cinema chinês da quinta geração; *A deusa* e os Estúdios Cinematográficos de Xangai (onde boa parte do material da obra foi filmada); os primórdios do período comunista (imagens de arquivo), e assim por diante. Ao escolher Yang Fudong para o papel de amante da personagem de Zhao Tao (originalmente interpretada por Ruan Lingyu), Julien presta uma homenagem especial ao cinema eclético, próximo da *intelligentsia*, de Yang, que reprisa a iconografia cultural pré-revolucionária, particularmente a do Lago Oeste em Hangzhou, tema frequente na pintura de paisagem tradicional chinesa. O uso de múltiplas telas por Julien antecede o de Yang. A obra monocal *An Estranged Paradise* (1997–2002), do artista chinês, foi uma das descobertas da Documenta11, e o uso da instalação com múltiplas telas em seus trabalhos mais recentes pode ser lido, em parte, como um diálogo com artistas como Julien sobre o futuro potencial desse meio de sombras elétricas.

Ten Thousand Waves estreou no Reino Unido na exposição *Move: Choreographing You*, na Hayward Gallery, em outubro de 2010. A exposição explorava diferentes abordagens do movimento na arte, performance e dança contemporâneas. *Ten Thousand Waves* envolve o tema da performance e do movimento em muitos níveis diferentes – a coreografia de atores e performers dentro da instalação, a coreografia do público que se move no espaço de visitação, seu envolvimento emocional (o modo como a experiência os “toca/movimenta”) e, é claro, o movimento de gerações de chineses em busca de uma vida melhor, vida que o norte da Inglaterra infelizmente não conseguiu oferecer aos catadores de mariscos de Fujian que pereceram na baía de Morecambe em 2004.

MARK NASH é curador e teórico de cinema. Atualmente é professor e chefe do departamento de curadoria de arte contemporânea no Royal College of Art, Londres. Cocurador da Documenta11 (2002), sua exposição mais recente, *One Sixth of the Earth*, no MUSAC (Espanha), foca trabalhos contemporâneos envolvendo imagem em movimento na ex-União Soviética. Nos anos 1970 e 1980, envolveu-se ativamente na cena cinematográfica britânica como editor da revista *Screen* (1976–81) e como cineasta independente. Seus ensaios desse período estão reunidos no livro *Screen Theory Culture* (Londres: Palgrave MacMillan, 2008).

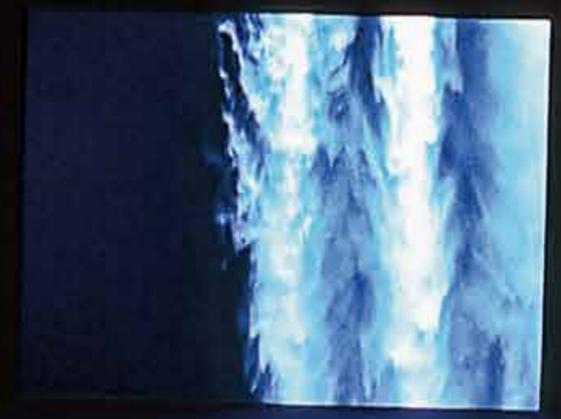
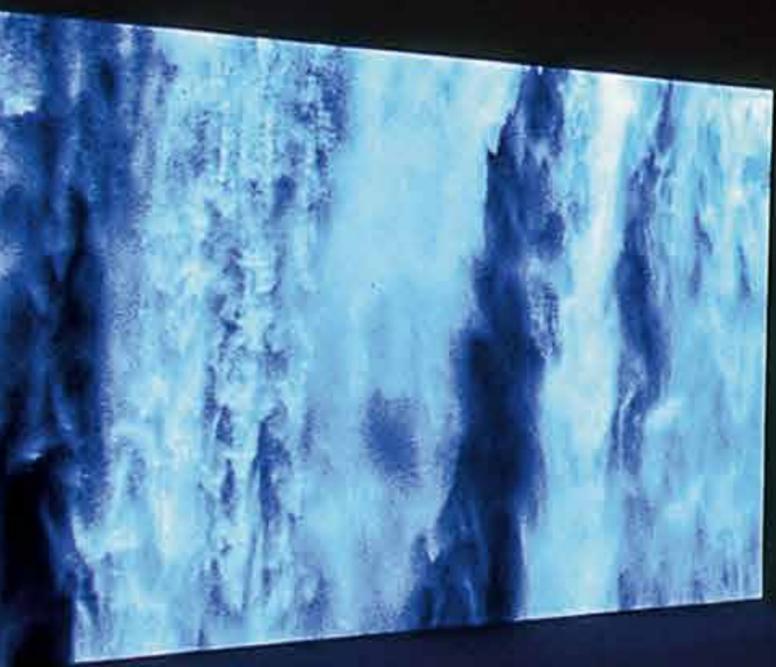


FANTÔME CRÉOLE, 2005

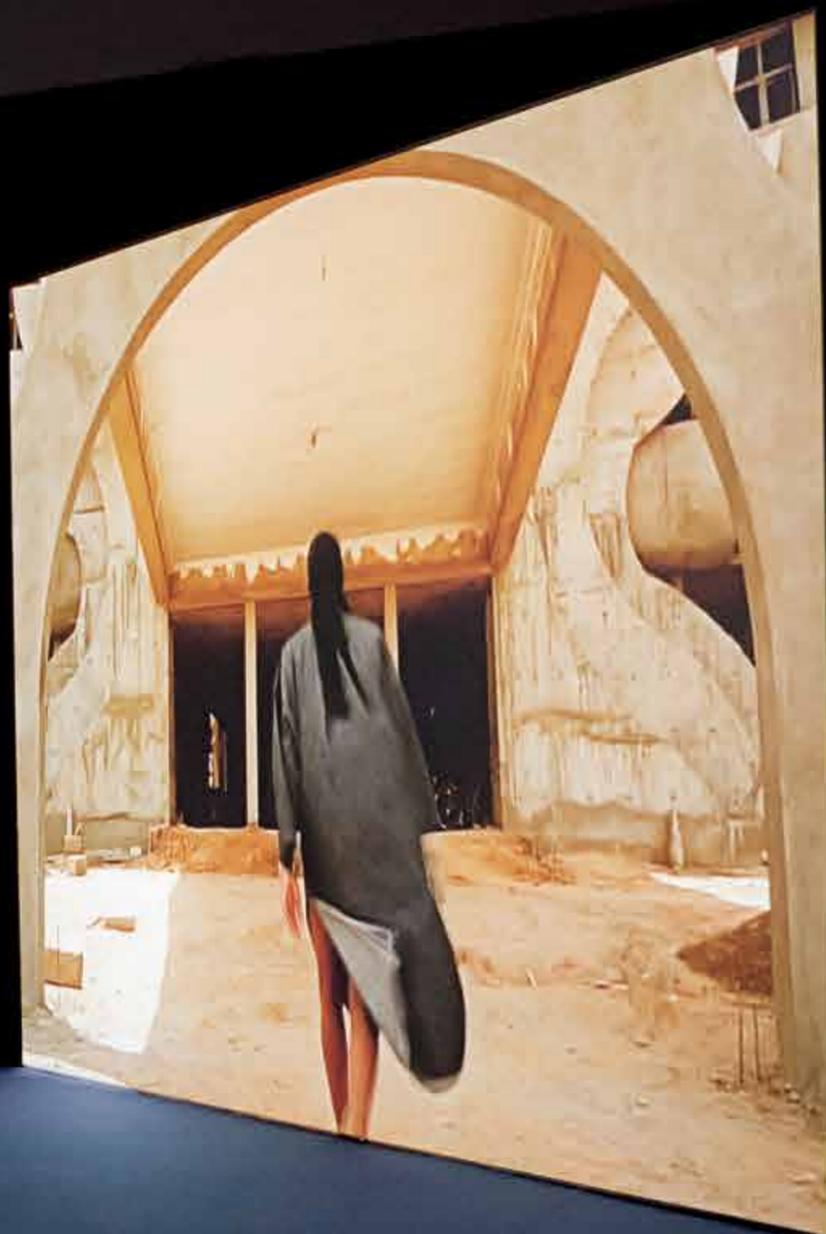
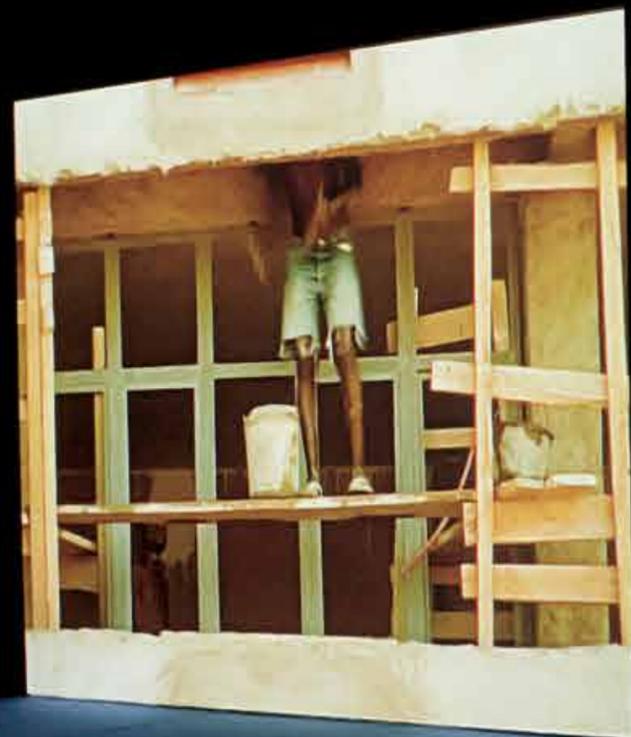
23', COLOR, COLOR, 16MM, FOUR SCREENS *Fantôme Créole* juxtaposes African and arctic spaces. The piece is a combination of two films: *True North* (2004), loosely inspired by the story of the black American explorer Matthew Henson (1866–1955), who accompanied Robert Peary in a pioneering journey to the North Pole; and *Fantôme Afrique* (2005), shot on location in Burkina Faso. Two actor-protagonists, model Vanessa Myrie and dancer Stephen Galloway, serve to link scenes together between African cities and deserts, and between the arctic North and the arid South. The lack of dialogue, characters with implied interiority, and narrative connection signal an intellectual proposition concerning issues connecting these spaces, as well as Julien's interest in 'creolised' vision—to create new ideas from the movements and connections between spaces. MARK NASH

23', 16MM, COR, QUATRO TELAS *Fantôme Créole* sobrepõe paisagens árticas e africanas, ao combinar dois filmes: *True North* (2004), livremente inspirado na história do explorador negro Matthew Henson (1866-1955), que acompanhou Robert Peary em expedição pioneira ao Polo Norte; e *Fantôme Afrique* (2005), rodado em Burkina Fasso. A modelo Vanessa Myrie e o dançarino Stephen Galloway são os protagonistas que conectam cenas de cidades e desertos africanos, e paisagens do Norte ártico e do Sul árido. A ausência de diálogos, personagens com interioridade subentendida e conexão narrativa sinalizam a proposta intelectual da obra, voltada para as questões que unem as duas regiões, além do interesse do artista em promover uma visão "crioulisada", criando novas perspectivas a partir das ligações e do movimento entre lugares diversos. MARK NASH











Págs. 72/73, 74/75, 76/77: Isaac Julien, *Fantôme Créole*, 2005, a instalação no The Center for Contemporary Art, Varsóvia; 78/79: no Kunstnernes Hus, Oslo; 80/81: Isaac Julien, *Fantôme Créole Series (Mise en Scène No. 3)*, 2005, impressão lambda em papel brilhante, 119,5 × 119,5 cm

Pages 72/73, 74/75, 76/77: Isaac Julien, *Fantôme Créole*, 2005, installation view, The Center for Contemporary Art, Warsaw; 78/79: installation view, Kunstnernes Hus, Oslo; 80/81: Isaac Julien, *Fantôme Créole Series (Mise en Scène No. 3)*, 2005, lambda print on gloss paper, 119.5 × 119.5 cm

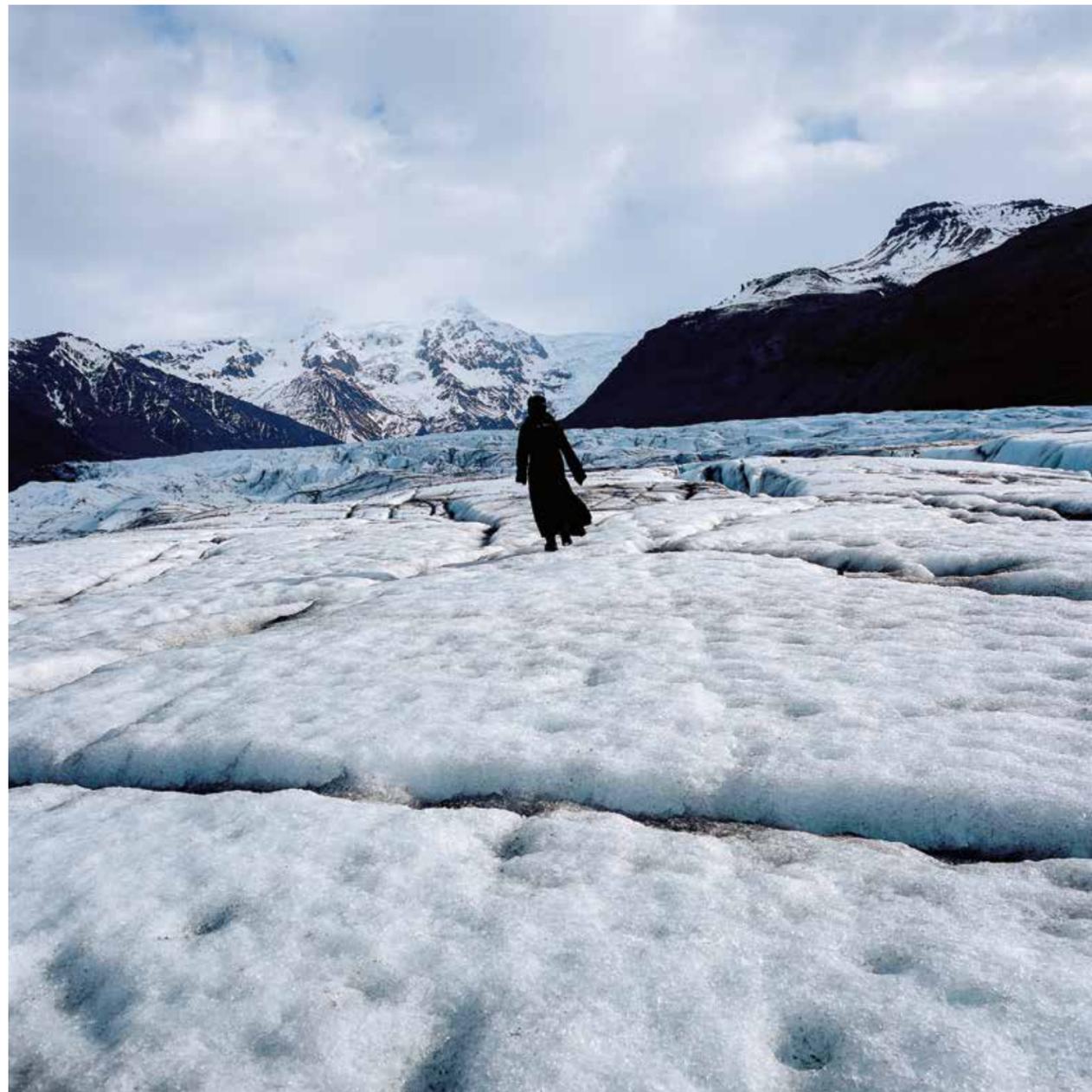


Right: Isaac Julien, *True North Series*, 2004, digital print on gloss paper, 100 × 100 cm

À direita: Isaac Julien, *True North Series*, 2004, impressão digital em papel brilhante, 100 × 100 cm

Isaac Julien, detail from
True North Series, 2004,
digital print on gloss paper,
triptych, 100 × 100 cm each

Isaac Julien, detalhe de *True
North Series*, 2004, impressão
digital em papel brilhante,
tríptico, 100 × 100 cm cada



Right: Isaac Julien, *True North Series*, 2004, digital print on gloss paper, triptych, 100 × 100 cm

À direita: Isaac Julien, *True North Series*, 2004, impressão digital em papel brilhante, tríptico, 100 × 100 cm

Págs. 88/89: *Fantôme Créole Series (Papillon No. 1)*, 2005, impressão lambda em papel brilhante, díptico, 119,5 × 119,5 cm cada; **fólder:** Isaac Julien, *True North Series*, 2004, impressões digitais em papel brilhante, tríptico, 100 × 100 cm cada; **90/91:** *Fantôme Créole Series (Papillon No. 2)*, 2005, impressão lambda em papel brilhante, díptico, 119,5 × 119,5 cm cada

Pages 88/89: *Fantôme Créole Series (Papillon No. 1)*, 2005, lambda print on gloss paper, diptych, 119.5 × 119.5 cm each; **insert:** Isaac Julien, *True North Series*, 2004, digital prints on gloss paper, triptych, 100 × 100 cm each; **90/91:** *Fantôme Créole Series (Papillon No. 2)*, 2005, lambda print on gloss paper, diptych, 119.5 × 119.5 cm each









Lisa E. Bloom

FANTASIAS POLARES E ESTÉTICA NA OBRA DE ISAAC JULIEN: TRUE NORTH E FANTÔME AFRIQUE

Outra versão deste artigo sobre Isaac Julien, intitulada “Arctic Spaces: Politics and Aesthetics in *Gender on Ice* and *True North*”, foi publicada em *Nka: Journal of Contemporary African Art*, no. 26, primavera de 2010, pp. 30-37. Um segundo texto sobre Julien (que incluiu uma análise do trabalho fotográfico de Connie Samaras) foi publicado no periódico on-line do Barnard College, *The Scholar and Feminist* (no. 7.1, outono de 2008).

POLAR FANTASIES AND AESTHETICS IN THE WORK OF ISAAC JULIEN: TRUE NORTH AND FANTÔME AFRIQUE

A different version of this article on Isaac Julien, titled “Arctic Spaces: Politics and Aesthetics in *Gender on Ice* and *True North*,” appeared in *Nka: Journal of Contemporary African Art* 26 (Spring 2010): 30–37.

A second piece on Julien (that included an analysis of Connie Samaras’ photographic work) was published in the Barnard College online journal *The Scholar and Feminist* 7.1 (Fall 2008).

Apesar de Isaac Julien ter uma carreira artística bem estabelecida tanto como artista quanto como cineasta no mundo anglo-americano e na União Europeia desde a década de 1980 e, mais recentemente, na China, ele ainda é pouco conhecido no Brasil. No entanto, os principais temas que abordou durante sua extensa carreira podem ressoar neste contexto, especialmente pelo modo como seu trabalho procura tratar das interconexões entre as múltiplas narrativas sobre estética, identidade nacional, progresso científico, modernidade, colonialismo e masculinidades que atravessam várias culturas nacionais.

Como autora de um livro sobre narrativas em torno da exploração polar que influenciou a elaboração de seu filme *True North* (2004), inicialmente me interessou o modo como esse filme cruza e parte de temas abordados em meu livro *Gender on Ice: American Ideologies of Polar Expeditions* (1993). Como escrevi em *Gender on Ice*, a exploração polar no final do século 19 e no início do século 20 foi essencial para a construção social de um nexos distintivo entre masculinidade branca e nacionalismo, e crucial para materializar uma forma particular de masculinidade branca, na época¹. No início do século 20, os Polos Norte e Sul representavam um dos poucos campos de testes de masculinidade que restavam; lugares onde “ainda era possível enfrentar aventura e privação”². Naquele momento histórico, mulheres e negros não tinham papel nesse veículo de construção de nação e de cultura, nem no avanço do conhecimento científico, o que é significativo.

Quase cem anos mais tarde, essas regiões geográficas já não são privilégio do homem branco e não são vistas apenas como áreas remotas, mas sim como espaços íntima, ainda que complexamente, conectados a forças globalizadas e políticas. Este artigo complementa o que escrevi anteriormente sobre o filme *True North*, de Isaac Julien, agora incluindo seu filme *Fantôme Afrique*, realizado no mesmo período. Apesar de este segundo filme tratar de uma cultura e de uma história diferentes daquelas que são abordadas em *True North*, Julien deliberadamente faz ligações entre os dois filmes, no intuito de nos desafiar a pensar nas duas regiões e em duas histórias coloniais, relacionando uma à outra.

Ao se concentrar nestas duas obras de Isaac Julien, este artigo indaga quais novas histórias e imagens estão sendo produzidas pelas últimas tentativas de visualizar novamente o Ártico e a África Ocidental francesa – e relacionar as duas regiões nesses filmes. A seguir, examino como o trabalho de Julien se opõe a, ou dialoga com, questões levantadas em meus livros sobre a Era Heroica da exploração, e as formas como sua obra leva o academicismo crítico das políticas de raça e gênero do livro a novos rumos artísticos, para além das fronteiras de minha pergunta original, ao ligar duas regiões geográficas tão diferentes.

UMA RELEITURA DE GENDER ON ICE

Gender on Ice foi o primeiro estudo crítico realizado nos Estados Unidos sobre as narrativas da exploração polar, tanto do norte quanto do sul, que volta a tratar do legado da Era Heroica da exploração do Ártico e da Antártida (1895-1914). O livro articula uma atitude altamente crítica, de revisão histórica, em relação aos exploradores e seus escritos, enfatizando quais narrativas, vidas e sacrifícios foram levados em conta e quais não foram. É bastante significativo que privilegie a cultura visual e avalie essas narrativas heroicas especificamente pelo modo como foram representadas na revista *National Geographic*, uma nova publicação de cultura visual que se ligava à imagem nacional dos Estados Unidos na década de 1890, e que usou os polos como metáfora de modernidade e progresso. *Gender on Ice* também oferecia um relato crítico sobre os exploradores brancos americanos, como Robert Peary e o Capitão Robert Falcon Scott, que foram considerados heróis nacionais de suas culturas no início do século 20, apesar das evidências de que haviam liderado expedições fracassadas – tanto Scott quanto Peary fantasiaram os relatos de suas expedições, de forma a adequá-los às ideologias particularmente imperialistas e masculinizadas que cada um deles representava. O livro também destaca a exclusão de Matthew Henson, o explorador americano negro que acompanhou Robert Peary em sua jornada para alcançar o Polo Norte, e a forma como lhe foi negado crédito por seu papel fundamental nessa história – conforme relatada por Peary e pelas instituições interessadas, como a revista *National Geographic*. *Gender on Ice* discutia ainda como homens e mulheres inuítes – ajudantes, companheiros e guias nas expedições – tiveram seu papel como viajantes e exploradores apagado nos relatos, por conta de sua condição notadamente “primitiva”. Assim, o livro ajudou a documentar como a exploração polar não foi um feito exclusivamente de exploradores homens e “brancos”. Ao apresentar narrativas alternativas da exploração polar, “contadas” nas palavras e através das vidas de personagens nativos, não ocidentais e femininos, o estudo desafiou o discurso histórico dominante sobre as expedições, no qual homens ocidentais brancos figuravam como únicos protagonistas estéticos e autoridades científicas.

- 1 Sobre a crise da masculinidade na virada do século, no contexto dos EUA, ver Haraway, Donna. “Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936.” In: *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. Nova York: Routledge, 1989, pp. 26-58; Enloe, Cynthia. *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. Berkeley: University of California Press, 1989; Bederman, Gail. “Theodore Roosevelt: Manhood, Nation, and ‘Civilization’.” In: *Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, pp. 170-216.
- 2 Bloom, Lisa. *Gender on Ice*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 32.

Though Isaac Julien has a well-established artistic career as an artist and filmmaker in the Anglo-American world and the EU since the 1980s, and more recently in China, he is still little known in Brazil. However, the major themes that he has undertaken during his extensive career would resonate in this context, particularly the way his work attempts to address the interconnections between the multiple narratives of aesthetics, national identity, scientific progress, modernity, colonialism, and masculinities across various national cultures.

As the author of a book on polar exploration narratives that influenced the making of his film *True North* (2004), I was initially interested in the way this film intersects and departs from themes addressed in my book *Gender on Ice: American Ideologies of Polar Expeditions* (1993). As I wrote in *Gender on Ice*, polar exploration in the late 19th and early 20th centuries was integral to the social construction of a distinctive nexus of white manhood and nationalism, and was crucial to reifying a particular form of white masculinity at that time.¹ In the early 20th century, both the North and South Poles represented one of the few remaining masculine testing grounds where “adventure and hardship could still be faced.”² Women and people of color, significantly, had no role in this vehicle for nation- and culture-building, and the advance of scientific knowledge at this historical moment.

Almost one hundred years later, these geographical regions are no longer the site of a privileged white masculinity and neither region is simply understood as just a remote area, but rather as spaces closely if complexly connected to globalized and political forces. This paper expands my earlier writing on Isaac Julien’s film *True North* to take into account his film *Fantôme Afrique* (2005), made during the same period. Though this second film deals with a different culture and history than *True North*, Julien deliberately makes links between the two films to challenge us to think of the two regions and two colonial histories in relation to one another.

By focusing on these two works of Isaac Julien, this article asks: What new stories and images are being produced through recent attempts to re-visualize the Arctic and French West Africa and make links between the two regions in these films? In what follows, I will examine how Julien’s work is playing off or in dialogue with issues raised in my book about the Heroic Age of exploration as well as the ways that his two installations take the critical scholarship of the book’s gender and race politics in new artistic directions beyond the bounds of my original enquiry by linking these two very different geographical regions.

GENDER ON ICE REVISITED

Gender on Ice was the first critical book in the United States on both north and south polar exploration narratives that re-engaged the legacy of the Heroic Age (1895–1914) of Arctic and Antarctic exploration. It articulated a highly critical, revisionist attitude toward explorers and their writings in its emphasis on examining which narratives, lives, and sacrifices counted, and which did not. It is significant that the book puts emphasis on visual culture and specifically evaluates these heroic narratives through the way they were represented in *National Geographic* magazine, a new publication of visual culture that linked itself to a national image of the United States in the 1890s and seized the poles as a metaphor for modernity and progress. *Gender on Ice* also offered a revisionist account of American white explorers such as Robert Peary and Captain Robert Falcon Scott who were deemed as heroes of their national cultures at the early part of the 20th century, in spite of the evidence that they led failed expeditions, as both Scott and Peary fabricated the events of their journeys to suit the particular imperial and masculinist ideologies that each characterized. The book also highlighted the exclusion of Matthew Henson, the black American explorer who accompanied Robert Peary in his trek to reach the North Pole, and the ways he was not given equal credit for his central place in this story—as it was told by Peary and interested institutions such as *National Geographic* magazine. *Gender on Ice* discussed how the Inuit men and women helpers, companions, and guides were erased in their role as travelers and explorers because of their perceived “primitive” status. Thus, the book helped document the ways that polar exploration had not always been the exclusive preserve of “white” male explorers. By showing alternative narratives of polar exploration “told” in the words and through the lives of native, non-western, and female subjects, the study challenged the dominant historical discourse of travel in which white western men figured as the sole aesthetic interpreter or scientific authority.

- 1 On the crisis of manhood at the turn of the century in the US context, see Donna Haraway, “Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–36,” in *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (New York: Routledge, 1989), 26–58; Cynthia Enloe, *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics* (Berkeley: University of California Press, 1989); Gail Bederman, “Theodore Roosevelt: Manhood, Nation, and ‘Civilization’, in *Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880–1917* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 170–216.
- 2 Lisa Bloom, *Gender on Ice* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 32.

Apesar de ser um livro sobre gênero e sua ligação com identidade nacional e a política do imperialismo e da ciência, grande parte do interesse gerado por *Gender on Ice* vinha da forma como o livro foi escrito, e de como o estilo do texto se contrapunha à qualidade épica das narrativas masculinas heroicas, ambientadas em regiões que assombram nossos sentidos com seu clima perigoso, frio extremo, luz e brancura ofuscantes. O caráter jocoso do ensaio já se anunciava em sua capa, que usa uma obra da artista australiana Narelle Jubelin para sublinhar a ênfase anti-heroica do livro. A imagem é um *close-up* pontilhado do rosto de um explorador polar em desintegração. Perturbadora, ela está colocada dentro de uma moldura dourada grandiloquente, na intenção de reforçar, de uma forma explícita, a tese primordial do livro: como a experiência traumática do fracasso – tanto da expedição britânica quanto da americana – foi retrabalhada para transformar a versão oficial dos eventos em algo que merecesse a admiração pública³.

- 3 Os britânicos perderam a corrida ao Polo Sul para Roald Amundsen, da Noruega, que alcançou o Polo em 1911, um mês antes do Capitão Robert Falcon Scott. Scott e sua equipe de quatro homens morreram de fome e de frio na viagem. Depois de completar quase sete oitavas da distância, eles enfrentaram uma tempestade de neve e, sem conseguir chegar ao armazém de comida, a apenas dezoito quilômetros, morreram em sua tenda em consequência de uma combinação de queimaduras de frio, debilidade e fome. Enquanto o fracasso de Scott foi narrado sem disfarces, a alegação de Robert Edwin Peary de ter sido a primeira pessoa, em 6 de abril de 1909, a alcançar o Polo Norte geográfico – que mais tarde seria alvo de muita crítica e controvérsia – é hoje bastante contestada por uma série de motivos, e continua a ser foco de polêmica.
- 4 Ver artigo anterior de Lisa Bloom sobre a obra de Isaac Julien: “*True North*: Isaac Julien’s Aesthetic Wager”. In: *Isaac Julien, True North*, catálogo para o MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, e para o Museum of Contemporary Art, North Miami (2005); republicado em alemão e inglês em *Isaac Julien: True North: Fantôme Afrique*, editado por Veit Görner e Eveline Bernasconi. Distributed Art Publishers, 2006.

Gender on Ice foi mais um estudo de caso do que um trabalho altamente teórico, que tentou enveredar por caminhos então novos, ao trazer os discursos coloniais de exploração, ciência e aventura não só para o enfoque dos estudos de gênero, mas também para um diálogo com os estudos culturais de raça e de caráter étnico. Neste projeto, os parâmetros de estudo de gênero foram ampliados para incluir historicamente “outros” assuntos, marcando uma mudança na prática feminista da época. *Gender on Ice* não era, essencialmente, um livro sobre mulheres – apesar de a história que conto tratar, de fato, e diretamente, da condição feminina e das relações de poder entre gêneros no período –, mas uma crítica feminista a um conceito de heroísmo permeado pelo gênero, e relacionado à importância que a exploração polar da virada do século teve na geração de valores nacionais como virilidade e força. Ao perguntar, com certa ironia, que tipos de homens brancos o Ártico e a Antártida produziram, o livro analisa em que medida alcançar o Polo Norte e o Polo Sul serviu como campo de prova de masculinidade, no qual perder era vergonhoso, pois equivalia a uma tentativa fracassada de demonstrar masculinidade. A seguir, volto a tratar do modo como esses discursos são invocados e renarrativizados na obra de Isaac Julien.

RENARRATIVIZANDO O ÁRTICO: TRUE NORTH, DE ISAAC JULIEN

O filme *True North*, de Isaac Julien, é um forte exemplo de uma nova e fascinante abordagem, no discurso artístico e acadêmico, sobre as narrativas das expedições polares⁴. Retomando em parte *Gender on Ice*, além da problemática das representações anteriores do Ártico, como *Nanook, o esquimó (Nanook of the North)*, de Robert Flaherty, e o documentário *Nanook Revisited*, realizado por um coletivo canadense em 1999, Julien responde a uma cultura visual mais ampla do Ártico quando enfoca a relação entre estética e política, bem como a complexa política de exclusão da expedição de Peary. Ao enfatizar o importante papel de Matthew Henson, Julien é atraído para a cruzeza e a violência da relação entre Henson e seu empregador Peary, no espaço masculino e inóspito do Ártico, um campo de teste onde isolamento e perigo físico se combinam a uma beleza intensa. (*figura 1*) Expressivamente, no filme de Julien, não se vê nem Peary nem Cook, nem evidência da amarga polêmica que se seguiu entre os dois. Em vez da ansiedade contundente e da rivalidade que emanam das narrativas masculinas de brancos, no filme de Julien a pura e simples atração física e natural do Polo Norte fica em primeiro plano. (*figura 2*) Em *True North*, Matthew Henson e os inuítes (esquimós) que acompanham Peary ao Polo servem de testemunhas e de substitutos para Peary. (*figura 3*) Ao enfatizar Henson e os inuítes como tema, o filme de Julien, na verdade, deixa de lado o que Peary e Henson compartilham, através de uma estratégia audaciosa de crítica pós-colonial do tipo mais ferino, que desafia a relação do espectador com essas narrativas mais antigas sobre o Ártico e com o Ártico em si.

Though the book was about gender and its connection to nationhood and the politics of imperialism and science, much of the interest generated by *Gender on Ice* stemmed from how the book was written, and how the writing style of the book played off the epic quality of these male heroic narratives set in regions that overwhelm the senses with their dangerous weather, extreme cold, blinding light, and whiteness. The playfulness of the book was announced by its cover, which uses an artwork by the Australian artist Narelle Jubelin to foreground the book's anti-heroic emphasis. The image is a close-up in petit point of the face of a polar explorer that is disintegrating. This disturbing image is placed within a bombastic gilt frame to explicitly underline the book's overriding thesis, how the traumatic experience of failure in both the British and American expeditions was reworked to turn the official version of events into something worthy of public reverence.³

Gender on Ice was a case study rather than a highly theoretical work that at the time tried to break new ground by bringing colonial discourses of exploration, science, and adventure not only under the consideration of gender studies but into conversation with cultural studies of race and ethnicity. In this project, the parameters of gender studies were stretched to include its historically "other" subjects, marking a shift in feminist practice at that time. Thus, *Gender on Ice* was not a book about women per se—though the history I tell does bear directly upon the condition of women and relations of gendered power during this period—but a feminist critique of a gendered concept of heroism associated with the new importance given to turn-of-the-century polar exploration as a source of national virility and toughness. By asking somewhat ironically what types of white men the Arctic and Antarctic make, the book analyzes how reaching the North Pole and the South Pole functioned as a male testing ground where there was shame attached to losing and thus failing to demonstrate one's manhood. In what follows, I will return to how these discourses are invoked and renarrativized in the work of Isaac Julien.

96

- 3 The British lost the race to the South Pole to Roald Amundsen of Norway who reached the Pole in 1911, one month ahead of Captain Robert Falcon Scott. Scott and his team of four men died of hunger and cold on their way back. After completing nearly seven-eighths of the distance, they encountered a blizzard and, unable to reach their food depot just eleven miles away, died in their tent from a combination of frostbite, sickness, and starvation. Whereas Scott's narrative of failure was straightforward, Robert Edwin Peary's claim to have been the first person, on April 6, 1909, to reach the geographic North Pole—a claim that subsequently attracted much criticism and controversy—is today widely doubted for a number of reasons, and remains the focus of controversy.
- 4 See an earlier article by Lisa Bloom on Isaac Julien's work: "True North: Isaac Julien's Aesthetic Wager," in *Isaac Julien, True North*, catalogue for the MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, and Museum of Contemporary Art, North Miami (2005); republished in German and English in *Isaac Julien: True North: Fantôme Afrique*, edited by Veit Görner and Eveline Bernasconi (Distributed Art Publishers, 2006).

RENARRATIVIZING THE ARCTIC: ISAAC JULIEN'S TRUE NORTH

Isaac Julien's film *True North* is a strong example of a fascinating new departure in the artistic and scholarly discourse on polar expedition narratives.⁴ Drawing in part from *Gender on Ice* as well as the problematics of earlier Arctic representations such as Robert Flaherty's *Nanook of the North*, and the 1999 documentary *Nanook Revisited* made by a Canadian collective, Julien responds to a larger visual culture of the Arctic by focusing on the relation between aesthetics and politics as well as the Peary expedition's complex politics of exclusion. Emphasizing the significant role of Matthew Henson, Julien is attracted to the rawness and violence of the relationship between Henson and his employer Peary in the inhospitable male space of the Arctic, a testing-ground in which isolation and physical danger combine with overwhelming beauty. (figure 1) Significantly, in Julien's film, we don't see Peary or Cook, or evidence of the bitter controversy that ensued between the two men. Instead of the driving anxiety and the competition you get in these white male narratives, in Julien's film, the sheer physical, natural attraction of the North Pole is foregrounded. (figure 2) Matthew Henson and the Inuits who accompanied Peary to the Pole serve as witnesses in Julien's film and substitute for Peary. (figure 3) By underscoring Henson and the Inuits as subjects, Julien's film actually draws out what Peary and Henson share through an unusually audacious strategy of postcolonial mimicry of the most over-the-top kind that challenges the viewer's relationship to these older arctic narratives and to the Arctic itself.

In Julien's attempt to rethink the relation between cinema, aesthetics, and racism endemic to earlier well-known representations of the Arctic, he does not emphasize just the imperial ambitions from that period but also highlights the aesthetic drive—something that was critical to the early exploration narratives in both these regions. However, Julien's use of the aesthetic in both films provides a very different approach that challenges some of the foundational assumptions of the sublime as overwhelming and humbling, since he does not offer us an unmediated vision of the Arctic but one that is highly technologized and artificial, as evidenced by his use of three screens rather than one and his lush production values. This technological beauty in these films is compelling in the way that it is used to draw out our fascinations with the North Pole and Africa, and that the way that the drive to possess it was not simply about ownership or nationalism. His film emphasizes the fact that the representation of exploration narratives exceeds both purposeful activity as well as the instrumentality of the earlier colonial narrative of exploration, science, and discovery. However, he doesn't give up politics to focus on beauty to do so. Both are presented together as inextricably entangled with each other. (see pages 76/77)

Na tentativa de repensar a relação entre cinema, estética e o racismo endêmico nas representações mais antigas e conhecidas do Ártico, Julien não enfatiza apenas as ambições imperiais daquele período, mas também destaca o apelo estético – algo que foi crucial para as primeiras narrativas de exploração nessas duas regiões. No entanto, o uso que Julien faz da estética nos dois filmes oferece uma abordagem muito diferente, que desafia parte das hipóteses fundamentais do sublime como algo esmagador e subjugante, já que não nos oferece um olhar sem mediações do Ártico, mas uma visão altamente artificial e tecnologizada – o que se evidencia no uso de três telas, em lugar de uma única, e na produção opulenta. A beleza tecnológica desses filmes é irresistível pela forma como é utilizada para trazer à tona nosso fascínio pelo Polo Norte e pela África, e pela forma como nos mostra que a obsessão por dominá-los não era algo relacionado apenas à propriedade ou ao nacionalismo. O filme de Julien enfatiza o fato de que a representação das narrativas de exploração excede tanto a própria atividade quanto a instrumentalidade da antiga narrativa colonial de exploração, ciência e descoberta. No entanto, ele não abre mão da política para focar a beleza. Ambas estão presentes, juntas, como que indissociavelmente emaranhadas uma com a outra. (ver páginas 76/77)

True North reescreve, de forma provocativa, a narrativa de um Henson subserviente, manipulado por Peary – em um registro visual muito diferente do que se poderia esperar de um momento histórico no qual os negros eram excluídos dos textos que relatam a história oficial. Dessa forma, o filme de Julien insiste que o heroísmo do Polo Norte existe, apesar de Peary, e contra ele. De uma forma deliberadamente desestabilizadora, Julien reformula a narrativa com uma estética diferente – moderna, irônica, artificial e imparcial. Um exemplo: Peary aceitava amantes inuítes em sua expedição, para evitar algo que era considerado potencialmente muito mais perigoso: a relação carnal entre homens brancos. O filme de Julien subversivamente enfatiza as relações homosociais e raciais entre Peary e Henson, ainda que de maneiras inesperadas. No enfoque de Julien, isso se materializa na figura da modelo negra Vanessa Myrie, que personifica Matthew Henson vestida de alta-costura; e também no uso da estética comercial da fotografia de moda, que faz o Ártico parecer uma passarela. (figura 4)

Essa estratégia atrevida "homossexualiza" um discurso que, de outra forma, inscreve e valida uma narrativa altamente simplificada e previsível: aquela na qual uma instância branca, heterossexual e masculinista se sobrepõe ao espaço feminizado. (ver página 83) A presença incongruente de Vanessa Myrie, que é mostrada lavando as mãos e acariciando o gelo, transforma a paisagem criada por perigosos fluxos de degelo em apenas gelo – e não vida ou morte. No entanto, é o contraste entre a paisagem estonteante, espetacular, e o gesto banal de Myrie que sublinham a ambição de Julien de nos lembrar de quanto fetiche há no gelo e na modelo negra. A presença dela é parte de uma grande brincadeira, que nos lembra que ali não é lugar para ninguém. Julien enfatiza isso visualmente, uma vez que não há nada mais incongruente do que colocar uma modelo de passarela negra sobre o gelo, e fazer com que ela use roupas escuras para destacá-la esteticamente da paisagem, acentuando ainda mais a magnificência do cenário.

De certa forma, tanto Peary quanto Julien processam o Polo Norte tecnologicamente, mas gerando produtos muito diferentes. Ambos estão abertos às belezas da paisagem, e Julien reconhece ter algo em comum com Peary e outros exploradores brancos, ao destacar e ironizar o lado estético da exploração. Isto nos afasta de uma crítica mais direta a Peary e às práticas científicas dos brancos. Julien nos faz lembrar que os projetos científico-exploratórios têm uma dimensão estética que pode não ficar aparente em relatos oficiais. Peary, por outro lado, poderia ter visto a beleza por si só, para além de suas práticas brutais, ditas científicas; mas a relação de Julien com a beleza, altamente artificial e mais irônica, é também uma resposta ao antigo discurso colonialista e tecnicista de Peary, que minimiza a importância de Henson e da força de trabalho esquimó ao representá-los não como trabalhadores explorados, mas como "peças da engrenagem" – fundamentais no funcionamento daquilo que o próprio explorador chama de uma "máquina viajante", afinada e bem dirigida.

Julien, por sua vez, está interessado em trazer a subjetividade de Henson para o primeiro plano, e em usar a figura de Henson/Myrie para resgatar a beleza do Ártico. No entanto, por mais que esteja afirmando um resgate da subjetividade negra, ele o faz de uma forma jocosamente anti-heroica; o heroísmo que preserva é deliberadamente exagerado, e pode ser compreendido como uma espécie de imitação ou mímica do pós-colonialismo, para utilizar o conhecido termo de Homi Bhabha. Como no processo de imitação de forma mais geral, o filme de Julien ressalta a natureza moldada e representada do discurso autoritário original das narrativas de exploração, no qual se inspira, e evidencia o que acontece quando a empreitada colonialista é ameaçada pelo olhar deslocado de seu duplo – neste caso, Matthew Henson/Myrie. Julien não está apenas nos trazendo de volta às narrativas originais de exploração polar heroica, mas a todo o discurso das representações artísticas colonialistas e cinematográficas anteriores do Ártico – para reencenar e, de certa forma, desestruturar e zombar da estética e da política de onde se originaram essas representações originais.

97

- 5 Ver Bhabha, Homi. "Da mímica e do homem." In: *O local da cultura*, traduzido por Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.



1.

1. Isaac Julien, *Fantôme Créole*, 2005, vista da instalação, Umeå Bildmuseet, Suécia 2. Isaac Julien, *True North Series, Ice Project Work No. 2*, 2006, duratran, backlight, 120 x 120 cm 3, 4. Isaac Julien, *True North Series*, 2004, impressão digital em papel brilhante, 100 x 100 cm



3.



4.

1. Isaac Julien, *Fantôme Créole*, 2005, installation view, Umeå Bildmuseet, Sweden 2. Isaac Julien, *True North Series, Ice Project Work No. 2*, 2006, duratran in lightbox, 120 x 120 cm 3, 4. Isaac Julien, *True North Series*, 2004, digital print on gloss paper, 100 x 100 cm

98



2.

99

The installation *True North* provocatively rewrites the narrative of a subservient Henson concocted by Peary in a visual register far different than one would expect from an account of a moment in history in which Blacks were excluded from the official historical script. In this way, Julien’s film insists that North Pole heroism exists both in spite of and against Peary. Julien reformulates the narrative with a different aesthetic, one that is modern, ironic, artificial, and detached in a way that is deliberately unsettling. For example, Peary sanctioned Inuit mistresses on his expedition, to protect against what was seen as the potential but more dangerous carnal relations between white men. Julien’s film subversively plays up the homosocial and racial relations between Peary and Henson, though in unexpected ways. This comes through in Julien’s focus on a black female fashion model, Vanessa Myrie, dressed in high fashion who impersonates Matthew Henson, and his use of the commercial aesthetics of fashion photography that makes the Arctic appear almost as a runway. (figure 4) This brazen strategy queers a discourse that otherwise inscribes and validates a highly simplified and formulaic narrative of white, masculinist heterosexual agency prevailing over a feminized space. (see page 83) The incongruous presence of Vanessa Myrie, shown washing her hands and fondling the ice, turns the landscape of dangerous ice flows into just ice—not life or death. However, it is the contrast between the stunningly spectacular landscape and Myrie’s banal gesture which underscores Julien’s ambition to remind us of how fetishized the ice and the black female model is. Her presence is part of an extended joke to remind us that nobody belongs there, and Julien emphasizes this visually since there is nothing more incongruous than putting a black fashion model on the ice and have her wear the darkest of clothing to aesthetically mark her off from the landscape and further highlight its sublimity.

In a sense, both Peary and Julien are processing the North Pole technologically, but producing very different products. Both are open to the beauty of the landscape, and Julien acknowledges common ground with Peary and other white explorers by highlighting and ironizing the aesthetic side of exploration. This gets us away from a more straightforward critique of Peary and white scientific practices. Julien reminds us that scientific exploratory projects have an aesthetic dimension that may not be apparent in official accounts. Peary in contrast might see beauty for its own sake beyond his brutal so-called scientific practices but Julien’s highly artificial and more ironical relationship to beauty is also a response to Peary’s older colonialist discourse of technology, which minimizes the significance of Henson and the Inuit work force by representing them not as exploited workers but as “cogs” that are instrumental in the workings of what Peary termed his smooth and well-managed “traveling machine.”

Julien by contrast is interested in foregrounding Henson’s subjectivity and using the figure of Henson/Myrie to bring back the beauty of the Arctic. However much he is affirming a recovery of black subjectivity, he does it in a mockingly counter-heroic way, and the heroism he maintains is deliberately exaggerated and could be understood as a form of postcolonial mimicry to use Homi Bhabha’s well-known term.⁵ As in the process of mimicry more generally, Julien’s film highlights the fashioned and performed nature of the original authoritative discourse of exploration narratives that he draws from, and spotlights what happens when the colonialist enterprise is threatened by the displacing gaze of its double—in this case, Matthew Henson/Myrie. Julien is not only taking us back to these original heroic polar exploration narratives but a whole discourse of earlier colonialist artistic and cinematic representations of the Arctic to restage and, in some sense, disrupt and mock the aesthetics and politics that those original representations are drawn from.

Thus, his aesthetics of the Pole cannot be simply folded back into a discussion of the sublime, science, whiteness, fashion, or politics. Instead he’s attending to it in a way that critically engages and impacts an entire tradition of photographic, cinematic, and art representations of non-white people, not only by inserting Henson and the Inuits into a central role, but by creating an entirely new parodic counter-discourse enabled by a different deployment of new technologies that underscores the nature of the human relations he represents. Julien is not only retrieving the North Pole as an arena of black male, queer, and Inuit experience, but he also reminds us forcefully of the complex political, colonial, scientific, sexual, and aesthetic dimensions of polar exploration.

PAIRING TRUE NORTH AND FANTÔME AFRIQUE TOGETHER

Fantôme Afrique, like *True North*, also evokes the colonial past of European-led historical expeditions which in this context contributed to criticism of French colonial rule in Africa. Here the reference to the colonial past is also quite direct, since Julien literally blends archival footage of colonial expeditions with contemporary urban and rural images featuring desert landscapes, villages, and mosques. He also makes direct reference to the African film industry postindependence through including key references to that industry and its monuments in his installation and shooting his film in Burkina Faso, an African country devoted to the production and screening of African cinema. Indeed, cinema was a defining feature of Burkina Faso’s independence in 1960 since it was the place that hosted the FESPACO biennial film festival and had film schools that were instrumental to Africa’s postcolonial film industry.

⁵ See Homi Bhabha, “Of Mimicry and Man,” in *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994), 86.

Ele parece ser um espírito local, de outro tempo e lugar, que permanece visualmente isolado da sociedade na qual se insere. Enquanto a figura de Stephen Galloway apresenta esse aspecto quase fantasmagórico, a de Vanessa Myrie é um pouco mais engajada: ela é apresentada como uma mulher mestiça que retorna a um dos pontos-chave da história da escravidão africana. Ao contrário de *True North*, aqui ela parece representar uma testemunha da história, que mantém uma relação conturbada e desaprovadora com o passado colonial da África. Ainda assim, seu papel é de uma espectadora algo artificial. Ela observa a África contemporânea e se encanta com a atividade de pessoas e de bicicletas nas ruas da cidade, atravessa um cinema ao ar livre e um vilarejo de Burkina Fasso; mas aquele não é, de fato, seu lugar.

Ver *True North* e *Fantôme Afrique* contrapostos nos faz pensar não apenas no quanto Vanessa Myrie parece deslocada no Ártico – exemplar solitário de mulher negra –, mas também em como ela dá a impressão de, ao mesmo tempo, pertencer e não pertencer à África em *Fantôme Afrique*. Como modelo feminina, ela parece perfeita demais; e sua presença como testemunha ou observadora ganha um aspecto sobrenatural, por exemplo, nas cenas em que visita o vilarejo fortificado e os celeiros do povo Gurunsi, em Tiébélé. No entanto, diferentemente de *True North*, sua presença de mulher mestiça não chega a um grau tão extremo de artificialismo e ironia.

EQUIPARANDO TRUE NORTH E FANTÔME AFRIQUE

Fantôme Afrique, como *True North*, também evoca o passado colonial das expedições históricas lideradas por europeus que, neste contexto, contribuíram para a crítica ao domínio colonial francês na África. Também aqui, a referência ao passado colonialista é bastante direta, já que Julien mescla, literalmente, imagens de arquivo de expedições coloniais com imagens urbanas e rurais contemporâneas, que mostram paisagens desérticas, vilarejos e mesquitas. O artista faz referência direta, ainda, à indústria cinematográfica africana pós-independência, incluindo ícones-chave dessa indústria e de seus monumentos na obra, e também ao filmar em Burkina Fasso, país africano devotado à produção e distribuição do cinema do continente. De fato, o cinema foi um traço marcante na independência de Burkina Fasso, em 1960. O país sediava o festival bienal de cinema FESPACO, e suas escolas de cinema foram essenciais para o desenvolvimento da indústria cinematográfica pós-colonial africana.

Em *Fantôme Afrique*, Julien também faz uso da presença disparatada de Vanessa Myrie. Mas, aqui, ela tem um significado bem diferente do que em *True North*, já que sinaliza a relação entre passado e presente na África Ocidental francesa. Há também outra figura misteriosa e dissimulada no filme, representada pelo dançarino Stephen Galloway. Myrie e Galloway fascinam os espectadores com sua postura sobrenatural, deliberadamente dessincronizada das demais imagens. Vemos Stephen Galloway em várias locações – como uma figura dissimulada, que muda de forma para assombrar mesquitas desertas, ou vagando por uma cidade moderna, ainda em construção, em meio a uma tempestade de areia.

Julien's installation also uses the incongruous presence of Vanessa Myrie but in this piece her presence has a very different meaning than the one in *True North* to signal the relation between past and present in French West Africa. There is also another mysterious trickster figure played by the dancer Stephen Galloway. Both Myrie and Galloway fascinate the viewers with their otherworldly posture that is deliberately out of sync with the contemporary footage. We encounter Stephen Galloway in several locations—as a shape-shifting trickster figure haunting desert mosques, or as he wanders in a dust storm through a modern city under construction. He appears more as a spirit of the place from another time and place that remains visually apart from the society he appears within. Whereas the Stephen Galloway figure seems almost phantomlike, the Vanessa Myrie figure is slightly more engaged, since she is marked as a Creole woman returning to one of the key sites of African slavery. Unlike in *True North* she seems to play the role as a historical witness who has a reproachful and troubled relationship to Africa's colonial history. Still, her role is that of a somewhat artificial on-looker. She looks out at contemporary Africa and marvels at the activity of people and bicycles in the city street, she walks through an open-air cinema or in a Burkina Faso village but does not quite belong.

Seeing *True North* and *Fantôme Afrique* as counterparts makes one think about not only how completely incongruous Vanessa Myrie is in the Arctic as the sole black woman, but the ways she both belongs and doesn't belong in *Fantôme Afrique*. As a female model, she is too perfect and her presence as a witness or observer seems almost otherworldly in scenes for example where she visits the fortified village and granaries of the Gurunsi people at Tiébélé. However, unlike in *True North*, her presence does not seem as highly artificial or ironical because of her historical ties as a Creole woman to the region.

By contrast, Julien's choice of putting the footage of contemporary Inuits in *Fantôme Afrique* serves another purpose altogether. The presence of the Inuits as native to the Arctic reminds us that the Arctic is both contemporary and inhabited by indigenous peoples who have adopted both traditional and modern technologies. The close-ups of the Inuit faces change how we look at the mirage-like quality of the contemporary footage of the Arctic landscape and its ice. Like the Arctic of the Inuits, the outskirts of Burkina Faso also seems completely desolate at first but once we get closer we see that it is not necessarily a landscape just of sublime desolation but one more grounded in the history of West African post-independence. The footage of the village is striking not only for its spectacularly parched landscape, but also because of its relationship to modernity as referenced by the central image of a sewing machine from an earlier period at a key location in the village. (see pages 88/89)

Julien's pairing of these two films and including footage from the Arctic in a film about West Africa is more in keeping with contemporary postcolonial discussions about these extreme landscapes. His installations are not about contemplating the extremes of nature that typified previously predominant colonial fantasies often associated to these regions. When he includes footage of ice not as dangerous ice flows but just as ice in his film on French West Africa and the Arctic, he is deliberately not evoking the splendor and destructiveness we find in the "Arctic sublime" represented by German artist Caspar David Friedrich's famous painting of 1823–4 titled *The Wreck of Hope*. Rather, his insertion of the Arctic footage that shows us Vanessa Myrie washing her hands and fondling the ice is deliberately not a narrative of life and death or heroism. It is meant simply as another device that links one region to another in order to provide different ways of seeing both these regions outside of the usual older colonialist scientific frames or the heroic conquering gestures of colonialism and nature.

Reflecting back on my book's reception in relation to the recent artwork of Isaac Julien has revealed encouraging new perspectives from an artist who is restaging the politics of race, gender, sexuality, and science in the Arctic and French West Africa from a queer perspective. Julien brings us back to the earlier days of polar explorers and the epic in his fantasized reenactment of the Peary and Henson trek where he playfully and provocatively transforms the Arctic into a fashion runway event. By camping up the extraordinary spectacle of the North Pole, his work creates a black diasporic aesthetics in which he is able to bring back the beauty of the Arctic and the heroism of Matthew Henson. In *Fantôme Afrique*, he makes a similar move and brings back the fascination we might have for parts of West Africa after independence that we otherwise cannot observe outside of an older colonial frame. In the process, he queers both by juxtaposing the culturally constructed beauty of a fashion model with the natural beauty of the landscape in each location. As a consequence of this move, his works cannot be simply folded back into a conventional discussion of the sublime, blankness, or politics since he is retrieving the Arctic or West Africa in new ways that implicitly question the heroic and what it means to resurrect it at this historical moment when global warming and the return of the older moments of colonialism have brought renewed attention to both these regions. Julien's viewpoint suggests some important new directions in contemporary art, and in the process, his work makes us think differently about how postcolonial and black queer perspectives have contributed to changing the discussion of art history, black diasporic discourses, and a history of aesthetics.

LISA E. BLOOM teaches visual culture at the University of California, San Diego. She is the author of *Gender on Ice: American Ideologies of Polar Expedition* (1993), *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture* (1999), and *Jewish Identities in American Feminist Art: Ghosts of Ethnicity* (2006). Her current book project is tentatively titled *Contemporary Art and Climate Change: the Aesthetics of Disappearance at the Poles*. She has both an MFA from the Visual Studies Workshop and Rochester Institute of Technology (1985), and a PhD from the History of Consciousness Board at the University of California, Santa Cruz (1990). For further information on her writing and teaching, see www.lisabloom.net or www.lisaebloom.com.

Por outro lado, a opção do artista por usar imagens de esquimós contemporâneos em *Fantôme Afrique* serve a um propósito completamente diferente. A presença dos inuítes, que são nativos do Ártico, nos lembra que a paisagem ártica é, ao mesmo tempo, contemporânea e habitada por esquimós que adotaram tanto tecnologias modernas quanto tradicionais. Os closes nos rostos dos inuítes mudam nossa maneira de olhar para as imagens contemporâneas da paisagem do Ártico e do gelo, com seu aspecto de miragem. Como o Ártico dos esquimós, os arrabaldes de Burkina Fasso também nos parecem completamente desolados à primeira vista. Conforme nos aproximamos, porém, vemos que não são, necessariamente, apenas uma paisagem de sublime desolação, mas sim um lugar enraizado na história da pós-independência da África Ocidental. As cenas do vilarejo impressionam não só pela paisagem espetacularmente ressecada e a arquitetura magnífica, mas também pela relação entre o lugar e a modernidade, referida na imagem de uma máquina de costura antiga em um ponto central do lugar. (ver págs. 88/89)

A justaposição que Julien faz dos dois filmes, e a forma como inclui imagens do Ártico em uma obra sobre a África Ocidental, alinham-se às discussões pós-coloniais contemporâneas sobre paisagens extremas. Suas instalações não se prestam a contemplar os extremos da natureza, que anteriormente tipificavam as fantasias coloniais predominantes, com frequência associadas a essas regiões. Quando trata o gelo não como um fluxo perigoso de degelo, mas simplesmente como gelo, em seu filme sobre a África Ocidental francesa e o Ártico, Julien deliberadamente deixa de evocar o esplendor e a destrutibilidade que encontramos no "sublime Ártico" do famoso quadro *A destruição da esperança* (ou *O mar de gelo*, 1823-4), do artista alemão Caspar David Friedrich. Em vez disso, as cenas do Ártico que insere, e que nos mostram Vanessa Myrie lavando as mãos e acariciando o gelo, fogem deliberadamente de uma narrativa de vida, morte ou heroísmo. Na intenção do artista, essa inserção é simplesmente um dispositivo para conectar uma região à outra, criando formas que permitam entender ambas para além dos padrões antigos e repetitivos do colonialismo, ou do âmbito do gesto heroico da conquista colonial e da natureza.

LISA E. BLOOM leciona cultura visual na University of California, San Diego. É autora de *Gender on Ice: American Ideologies of Polar Expedition* (1993), *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture* (1999) e *Jewish Identities in American Feminist Art: Ghosts of Ethnicity* (2006). O projeto de seu livro atual tem o título provisório de *Contemporary Art and Climate Change: the Aesthetics of Disappearance at the Poles*. Possui o título de mestre em belas-artes pelo Rochester Institute of Technology and Visual Studies Workshop (1985) e um PhD pelo Conselho da História da Consciência da University of California, Santa Cruz (1990). Para mais informações sobre seu trabalho como escritora e acadêmica, ver www.lisabloom.net ou www.lisaebloom.com.

Voltar a refletir sobre o tema do meu livro – à luz da produção artística recente de Isaac Julien – revela as perspectivas novas e estimulantes de um artista que está reencenando as políticas de raça, gênero, sexualidade e ciência no Ártico e na África Ocidental francesa, a partir de um olhar não convencional e homossexual. Julien nos leva de volta à época épica dos primeiros exploradores polares, em sua reencenação fantasiosa da jornada de Peary e Henson – na qual transforma o Ártico, de forma jocosa e provocativa, em uma passarela de desfile de moda. Ao exacerbar o já extraordinário espetáculo do Polo Norte, sua obra cria uma estética da diáspora negra, que ele usa para resgatar a beleza do Ártico e o heroísmo de Matthew Henson. Em *Fantôme Afrique*, o artista faz uma operação semelhante, ao retomar nosso fascínio pela África Ocidental pós-independência – que só conseguiríamos observar a partir do antigo enfoque colonial. Neste processo, ele "homossexualiza" os dois, ao justapor a beleza culturalmente construída de uma modelo negra e a beleza natural da paisagem das locações. A consequência dessa estratégia é que sua obra não pode ser reduzida a uma discussão convencional sobre o sublime, a desolação ou a política, já que ela resgata o Ártico e a África Ocidental de novas maneiras, que questionam implicitamente o heroico e o significado de ressuscitá-lo em um momento histórico em que o aquecimento global e a repetição de antigos episódios de colonialismo voltam a chamar atenção para as duas regiões. O ponto de vista de Julien sugere algumas novas e importantes tendências na arte contemporânea; e, no processo, sua obra nos faz pensar de forma diferente sobre como as perspectivas pós-coloniais, homossexuais e negras contribuíram para modificar a discussão da história da arte, os discursos sobre a diáspora negra e a história da estética.



THE LEOPARD, 2007

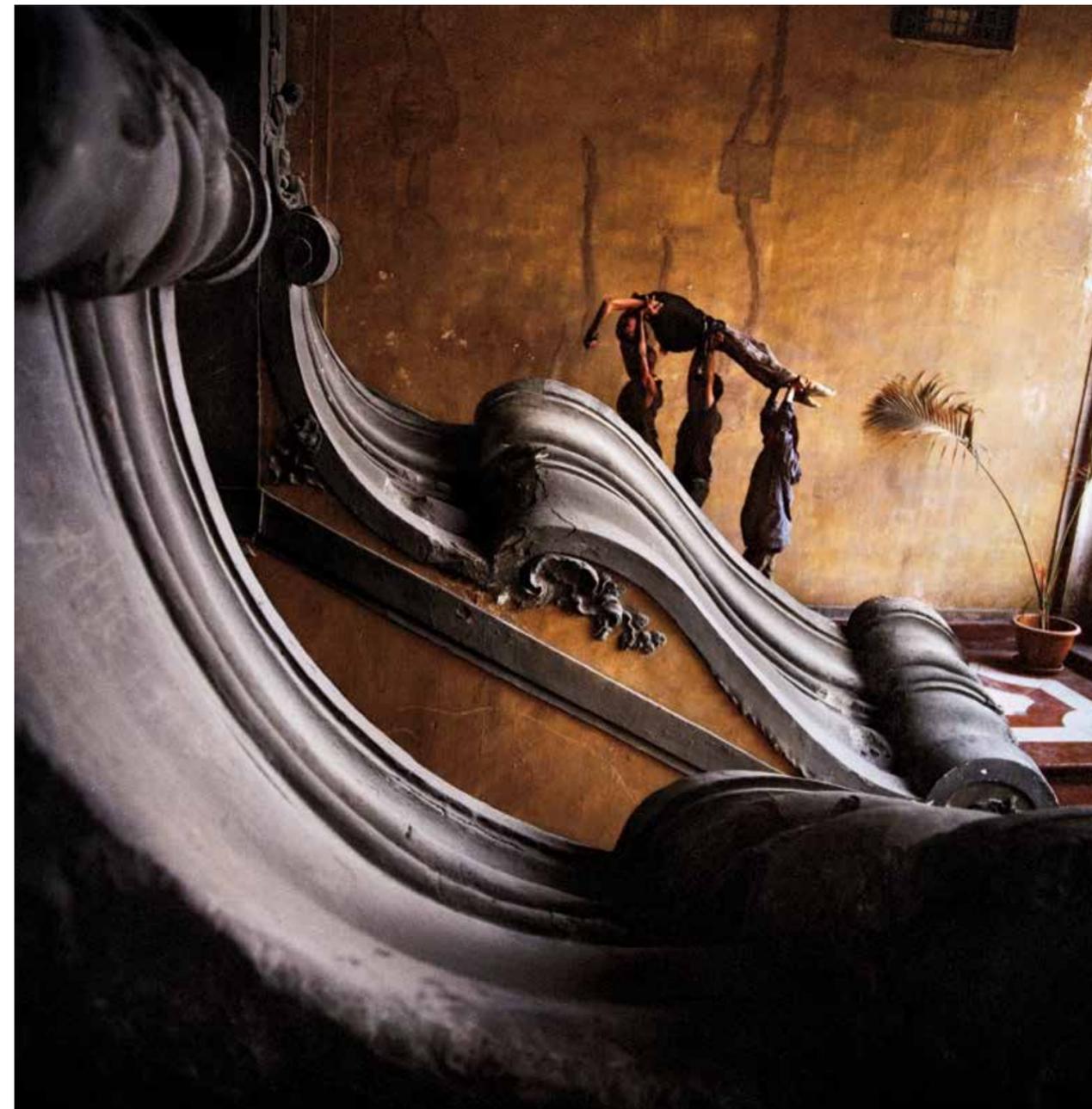
20', 35MM, COLOR *The Leopard* is a single-channel version of Isaac Julien's 2007 installation *Western Union: small boats*. The film takes its title and visual starting point from Visconti's masterpiece *The Leopard* (1963). Looking at a cinematic afterlife, haunted by characters from other places and other films, Vanessa Myrie wanders lost through the rooms of Visconti's palazzo. The interiors, once opulent and luxurious, are now abandoned, echoing with the ghosts of decadence and grandeur and resonant with the new Sicilian history of migration—in the 2000s, the region became a destiny for Libyans escaping wars and famines. Choreographed by Russell Maliphant, *Western Union: small boats* was produced at a time of debate about immigration policies and the relations between the individual and the geopolitical. *The Leopard* seeks to reengage with these ongoing issues, humanizing and lending poetic qualities, image, and voice to questions that often get lost amidst the noise of political agendas.

20', 35MM, COR Versão monocanal da instalação *Western Union: small boats*, de 2007, o filme tem como ponto de partida visual *O Leopardo* (*Il Gattopardo*, 1963), obra-prima do cineasta italiano Luchino Visconti. Contemplando uma vida após a morte do cinema e assombrada por personagens de outros lugares e filmes, Vanessa Myrie vagueia perdida pelas salas do Palazzo Gangi. Os interiores, antes opulentos e luxuosos, estão agora abandonados; por eles, ecoam os fantasmas da decadência e da grandeza, e ressoam histórias de imigração na Sicília, que nos anos 2000 tornou-se destino de líbios fugidos da guerra e da fome. Coreografada por Russell Maliphant, *Western Union: small boats* foi produzida em meio ao debate sobre políticas de imigração e relações entre indivíduo e geopolítica. Na obra, Julien tenta dialogar com essas questões que persistem, humanizando e emprestando qualidade poética, imagem e voz a problemas que muitas vezes se perdem no ruído das agendas políticas.



Págs. 108/109, 128/129: Isaac Julien, *The Leopard*, 2007, vista da instalação, *Nuit Blanche*, Cour de L'hôtel de Ville, Paris; fotografia de Martin Argyroglo

Pages 108/109, 128/129: Isaac Julien, *The Leopard*, 2007, installation view, *Nuit Blanche*, Cour de L'hôtel de Ville, Paris; photograph Martin Argyroglo



Right: Isaac Julien, *Balustrade (Western Union Series No. 12)*, 2007, duratran image in lightbox, 120 x 120 cm

À direita: Isaac Julien, *Balustrade (Western Union Series No. 12)*, 2007, ampliação duratran, backlight, 120 x 120 cm

Isaac Julien, *The Leopard*
(*Western Union Series No. 7*),
2007, duratran image in
lightbox, 120 x 120 cm

Isaac Julien, *The Leopard*
(*Western Union Series No. 7*),
2007, ampliação duratran,
backlight, 120 x 120 cm;

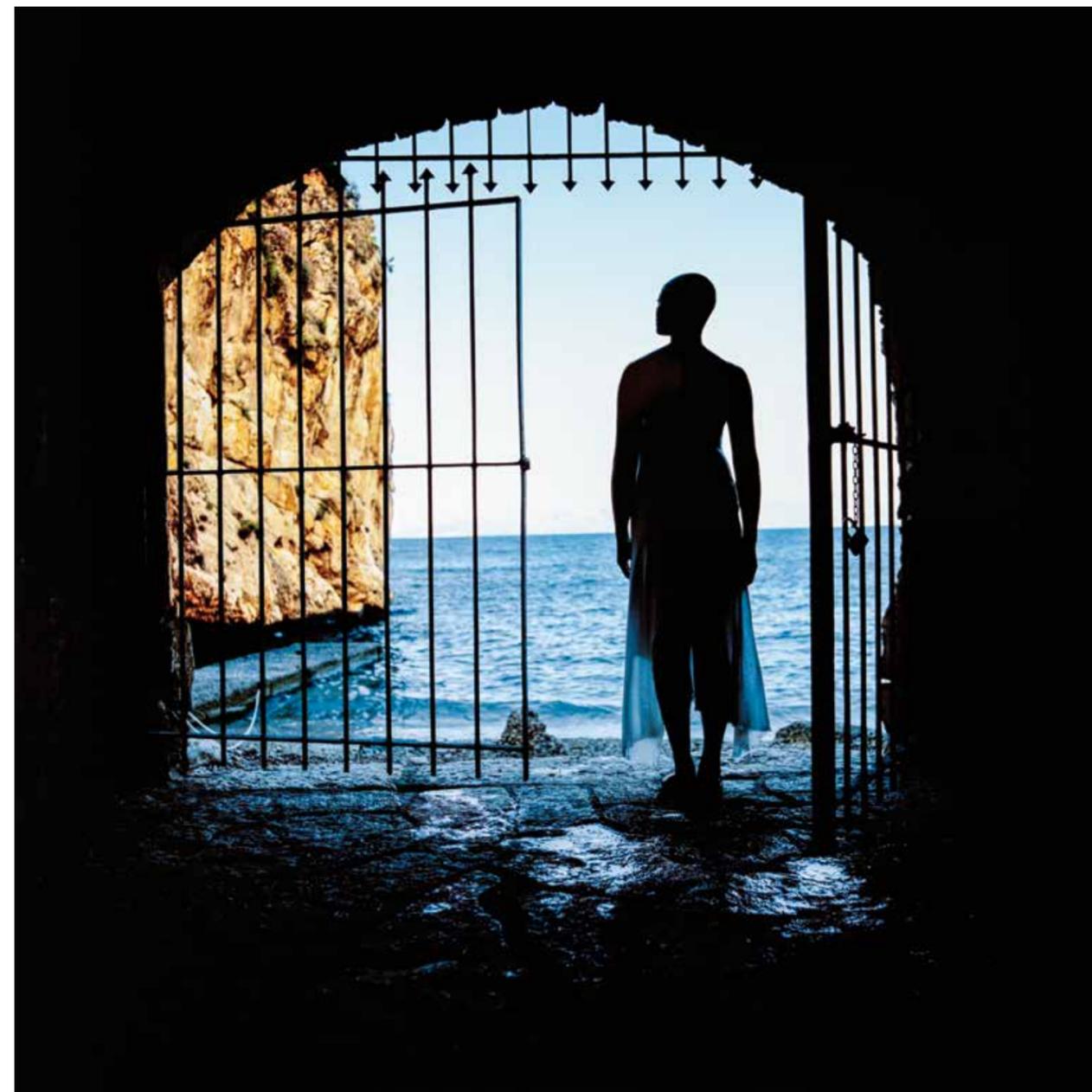


Right: Isaac Julien, *Cast No Shadow (Western Union Series No. 1)*, 2007, duratran image in lightbox, 120 x 120 cm

À direita: Isaac Julien, *Cast No Shadow (Western Union Series No. 1)*, 2007, ampliação duratran, backlight, 120 x 120 cm

Págs. 116/117: *Afterlife (Western Union Series No. 6)*, 2007, ampliação duratran, backlight, 120 x 300 cm; 118/119: Isaac Julien, *Flight Towards Other Destinies I (Western Union Series No. 2)*, 2007, ampliação duratran, backlight, 120 x 244 cm; 120/121: Isaac Julien, *Shipwreck – Sculpture for the New Millennium (Western Union Series No. 9)*, 2007, ampliação duratran, backlight, 120 x 293 cm; **fólder:** Isaac Julien, *Sculpture for the New Millennium (Western Union Series No. 10)*, 2007, ampliação duratran, backlight, 120 x 293 cm; 122/123: Isaac Julien, *Western Union: small boats*, 2007, vista da instalação no Museum Brandhorst, Munique; 124/125, 126/127: Isaac Julien, *Western Union: small boats*, 2007, vista da instalação, Kiasma, ARS 11, Turku, Finlândia.

Pages 116/117: *Afterlife (Western Union Series No. 6)*, 2007, duratran image in lightbox, 120 x 300 cm; 118/119: Isaac Julien, *Flight Towards Other Destinies I (Western Union Series No. 2)*, 2007, duratran image in lightbox, 120 x 244 cm; 120/121: Isaac Julien, *Shipwreck – Sculpture for the New Millennium (Western Union Series No. 9)*, 2007, duratran image in lightbox, 120 x 293 cm; insert: Isaac Julien, *Sculpture for the New Millennium (Western Union Series No. 10)*, 2007, duratran image in lightbox, 120 x 293 cm; 122/123: Isaac Julien, *Western Union: small boats*, 2007, installation view, Museum Brandhorst, Munich; 124/125, 126/127: Isaac Julien, *Western Union: small boats*, 2007, installation view, Kiasma, ARS 11, Turku, Finland.



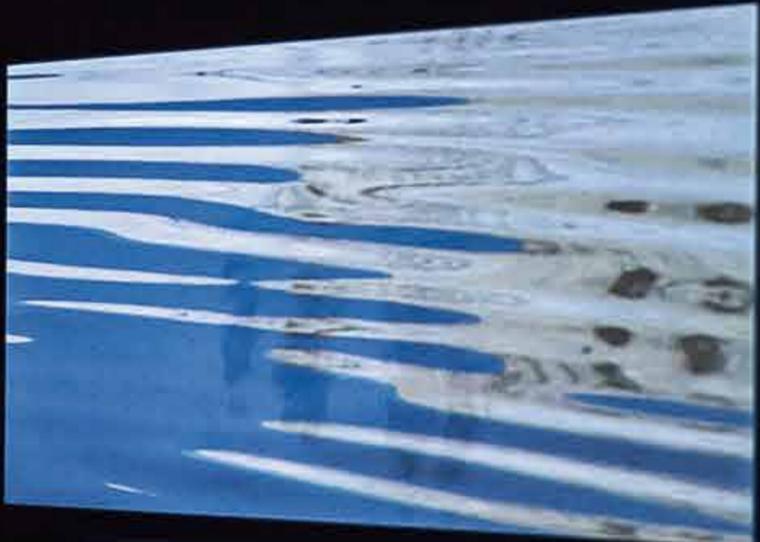




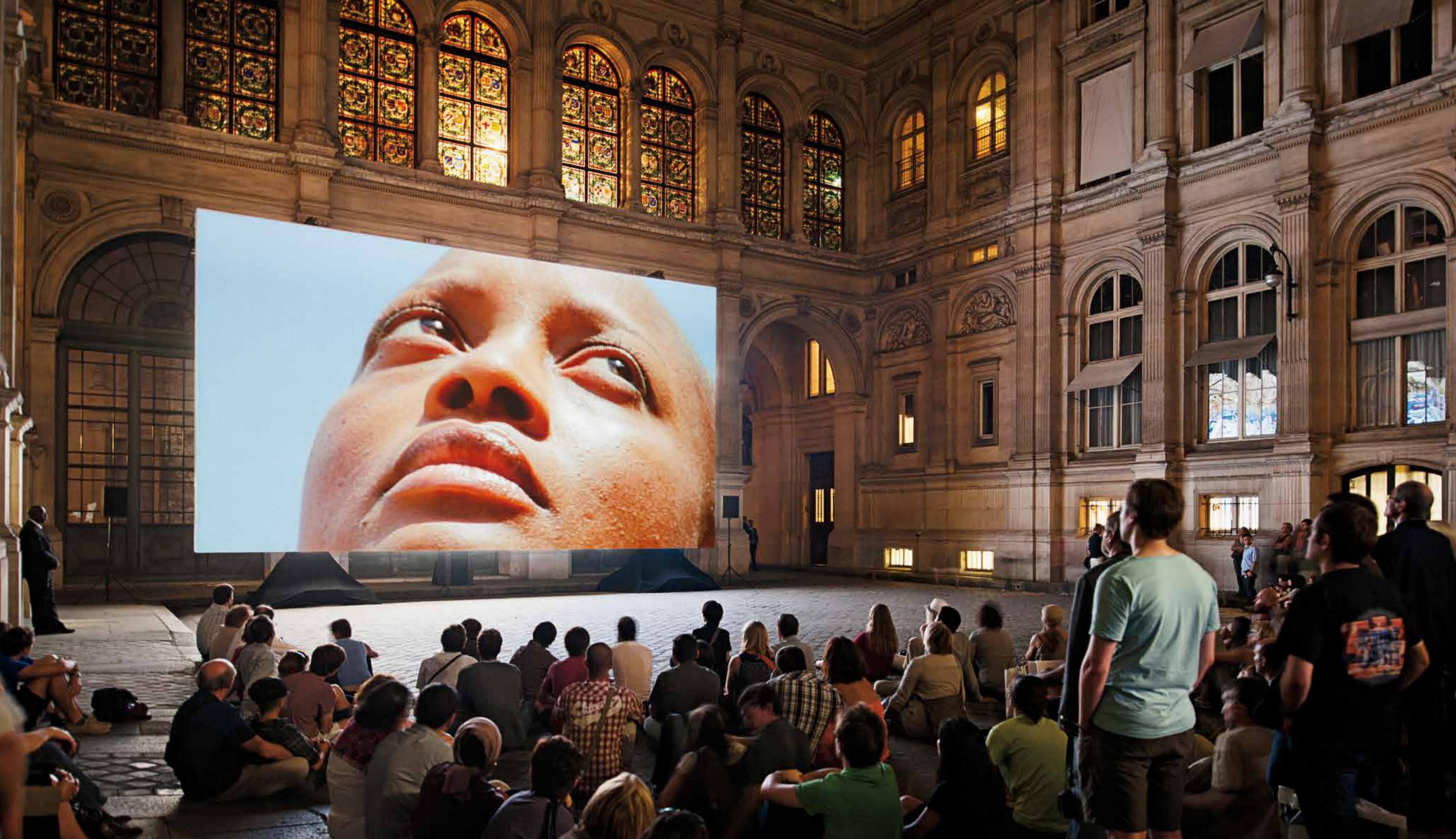












A HISTÓRIA IMAGINADA

Vinicius Spricigo

IMAGINED HISTORY

Há nos escritos de Vilém Flusser arquivados em Berlim ideias, conceitos e teorias que nos ajudam a compreender as exposições de arte como *medium*, ou seja, como lugar do acontecimento das imagens. Em seu dizer: “Exposições são lugares nos quais artistas expõem obras ao público e nos quais o público é exposto a essas obras”. As imagens acontecem em sua relação condicional com a sua exposição, a qual se encontra atualmente amplificada. Nos dias de hoje, as imagens estão por todos os lugares; e, portanto, estamos também expostos o tempo todo.

Esses aspectos da imagem contemporânea estavam sendo analisados pelo filósofo checo no início dos anos 1970, quando, levado talvez pelo acaso ou pelo anseio de transformação da realidade à sua volta, engajou-se na reformulação daquilo que havia sido, desde a segunda metade dos anos 1960, tema de alguns de seus ensaios para o suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo*: a Bienal de São Paulo¹, principal exposição periódica de arte contemporânea do Hemisfério Sul.

Em 1972, Vilém Flusser enviou uma carta ao seu amigo e interlocutor brasileiro Milton Vargas. Acabava de retornar ao continente europeu, após viver por mais de trinta anos no Brasil. A correspondência foi enviada da província de Bolzano, onde residiu provisoriamente, antes de estabelecer-se em Robion, na região provençal. Ainda envolvido com as coisas brasileiras, referia-se à sua residência como quartel-general da Bienal.

O episódio, ainda considerado pontual na trajetória do filósofo, na verdade estava intrinsecamente ligado à sua Teoria da Comunicação, como o próprio afirmaria em sua obra autobiográfica *Bodenlos*. Indício de tal ligação encontra-se também no artigo que foi anexado à carta redigida em Merano. O texto, que aparentemente tratava do seu engajamento com a Bienal, tinha como título a oposição entre *Diacronia e historicidade*³. Nesse artigo, Flusser não só antecipava reflexões sobre transformações atualmente em curso nos lugares da arte contemporânea (exposições, museus, bienais), mas também apresentava conceitos centrais para uma nova ciência da cultura que encontra hoje no Brasil um terreno consolidado⁴.

1 Flusser, Vilém. “As bienais de São Paulo e a vida contemplativa.” *O Estado de S. Paulo*, 27 de setembro de 1969, Suplemento Literário, p. 4.

2 Flusser, Vilém. *Proposta inicial para uma organização das futuras Bienais em base científicas*, 1972. Arquivo Vilém Flusser.

3 Flusser, Vilém. *Diacronia e historicidade*, 1972. Arquivo Vilém Flusser.

4 Nesse texto, em especial, tenho como referência o trabalho do professor Norval Baitello Junior, fundador do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC).

5 Para Walter Benjamin, a exponibilidade, ou valor de exposição, está relacionada à reprodutibilidade das imagens contemporâneas, em oposição ao valor de culto. Cf. Benjamin, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução.” In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, pp. 10-34.

6 Flusser, Vilém. “Ame teu outro como a ti próprio.” *Shalom*, 1982.

Sobretudo a partir dos anos 1980, o pensamento flusseriano contribuiu significativamente para o desenvolvimento de uma teoria da imagem na Europa, em especial na Alemanha, onde hoje Hans Belting propõe uma antropologia da imagem (*Bildanthropologie*) como novo âmbito de estudo, afirmando a imagem como manifestação que vai além do objeto artístico e, portanto, um campo mais amplo em relação àquele abarcado pela história da arte. Não à toa, a reflexão de ambos os autores volta-se às instituições artísticas, não mais como espaços de salvaguarda de um patrimônio histórico, mas, sobretudo, como amplificadores do valor de exposição. Assim, o conceito de exponibilidade apresentado por Walter Benjamin em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”⁵ estaria passível de atualização do ponto de vista da globalização ocorrida nas últimas décadas – passagem que Flusser vislumbrou, e Belting reconheceu precocemente, de um universo da “arte” (consolidado com a modernidade do século 19 e início do século 20) para a nossa contemporaneidade global e mediática.

Dessa perspectiva, endereçamos o trabalho de Isaac Julien como ambientes de diacronia, resultantes do processo imagético de devoração da linearidade histórica e da tridimensionalidade do corpo. Lugares, portanto, de incorporação simultânea das coisas e da historicidade na bidimensionalidade das imagens. Resultado do vazio devorador mediático, as videoinstalações de Isaac Julien nos apresentam imagens pós-coloniais ou, dito em outras palavras, uma história imaginada. Será, portanto, de um ponto de vista antropológico, adotado aqui no sentido proposto por Vilém Flusser, que abordaremos a exposição da obra de Julien no Brasil. A partir de um ponto de vista estrangeiro, a contrapelo de um processo de colonização das imagens, mas que recusa igualmente a tomada de uma posição dita local. O método aqui adotado é antropofágico: “além da identidade e da diferença”, diria Flusser⁶. Trata-se de um ato de devoração que vai ao encontro, portanto, de uma posição crítica ao processo de globalização da mídia visual.

The writings of Vilém Flusser archived in Berlin contain ideas, concepts, and theories that help us to understand art exhibitions as a medium, that is, as a place where images take place. In his words, “Exhibitions are places in which artists exhibit works to the public and in which the public is exposed to these works.”¹ The images take place in their conditional relation with their exhibition, which is currently enlarged. Nowadays, the images are everywhere; and, therefore, we are also exposed all of the time.

These aspects of the contemporary image were being analyzed by the Czech philosopher in the early 1970s, when, brought by chance or by a desire for the transformation of the reality around him, he became engaged in the formulation of what had been, since the second half of the 1960s, the theme of some of his essays for the literary supplement of the newspaper *O Estado de S. Paulo*: the Bienal de São Paulo,² the main periodic exhibition of contemporary art in the Southern Hemisphere.

In 1972, Vilém Flusser sent a letter to his Brazilian friend Milton Vargas, with whom he often exchanged ideas. He had just returned to the European continent, after having lived for more than thirty years in Brazil. The letter was sent from the province of Bolzano, where he resided temporarily before settling in Robion, in the region of Provence. Still involved with Brazilian things, he referred to his residence as the general headquarters of the Bienal.

Although considered as an isolated event in the philosopher’s career, this episode was actually intrinsically linked to his Theory of Communication, as he himself would affirm in his autobiographical work *Bodenlos*. A sign of this link is also found in the article that was attached to the letter written in Merano. The text, which apparently concerned his involvement with the Bienal, had for its title the opposition between *Diacronia e historicidade* [Diachrony and historicity].³ In this article, Flusser not only anticipated reflections on transformations currently underway in places of contemporary art (exhibitions, museums, biennials), but also presented concepts central to a new science of culture which today enjoys a consolidated terrain in Brazil.⁴

1 Vilém Flusser, “As bienais de São Paulo e a vida contemplativa,” *O Estado de S. Paulo*, September 27, 1969, Literary Supplement, 4.

2 Vilém Flusser, *Proposta inicial para uma organização das futuras Bienais em base científica*, 1972. The Vilém Flusser Archive.

3 Vilém Flusser, *Diacronia e historicidade*, 1972. The Vilém Flusser Archive.

4 In this text, I especially take as a reference the work by Professor Norval Baitello Junior, founder of the Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC).

5 For Walter Benjamin, the exhibitability, or the exhibition value, is related to the reproducibility of the contemporary images, as opposed to their cult value. Cf. Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (London: Penguin Books Limited, 2008).

6 Vilém Flusser, “Ame teu outro como a ti próprio,” *Shalom* (1982).

Above all from the 1980s onward, Flusserian thinking has contributed significantly to the development of a theory of the image in Europe, especially in Germany, where currently Hans Belting is proposing an anthropology of the image (*Bildanthropologie*) as a new field of study, affirming the image as a manifestation that goes beyond the art object and, therefore, a wider field in relation to that which falls within the scope of the history of art. Not by chance, the thinking of both authors concerns art institutions, no longer as spaces for the safekeeping of historical heritage, but above all as enlargers of the value of the artwork’s exhibition. Thus, the concept of exhibitability set forth by Walter Benjamin in his essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”⁵ can be updated in light of the globalization that has taken place in the last decades—a transformation that Flusser perceived and Belting recognized precociously, of a universe of “art” (consolidated with the modernity of the 19th century and early 20th century) for our global and mediatic contemporaneity.

From this perspective, we consider the work by Isaac Julien as environments of diachrony, resulting from the imagetic process of the devouring of the historical linearity and the body’s tridimensionality. These places, therefore, involve the simultaneous incorporation of things and historicity in the images’ bidimensionality. Resulting from the *mediatic* devouring void, Isaac Julien’s video installations present us with postcolonial images or, in other words, an imagined history. It will therefore be from the anthropological point of view, adopted here in the sense proposed by Vilém Flusser, that we will approach the exhibition of Julien’s work in Brazil. From a foreign point of view, it goes against the grain of a process of the images’ colonization, but also refuses to take a so-called local position. The method adopted here is anthropophagical: “beyond identity and difference,” Flusser would say.⁶ It is thus an act of devouring that is in keeping with a standpoint critical of the process of the visual media’s globalization.

Exhibitions, fairs, and the so-called “biennials” play a central role within this process of the global exhibition of images in which Isaac Julien’s work has an exponential presence. Besides Documenta11, his work was present at the biennials of Johannesburg (2012), Gothenburg and Moscow (2011), Shanghai and Sydney (2010), Gwangju (2008), Berlin, Whitney, Busan, and Dakar (2004), as well as the Paris Triennale (2012). Articulating formal experimentation and theoretic reflection, the *mediatic* environments created by Isaac Julien are inscribed in this context of inflated exhibitability, as well as within a wide spectrum of questions pertaining to the theoretical field of postcolonialism.

Exposições, feiras e as chamadas “bienais” desempenham um papel central dentro desse processo de exposição global das imagens no qual a obra de Isaac Julien tem uma presença exponencial. Além da Documenta11, sua obra esteve presente nas Bienais de Johannesburgo (2012), Gotemburgo e Moscou (2011), Xangai e Sydney (2010), Gwangju (2008), de Berlim, Whitney, Busan e Dacar (2004) e também na Triennale de Paris (2012). Articulando experimentação formal e reflexão teórica, os ambientes *mediáticos* criados por Isaac Julien estão inscritos nesse contexto de exponibilidade inflacionada, bem como dentro de um espectro amplo de questões pertencentes ao campo teórico do pós-colonialismo.

A globalização cultural dos últimos vinte anos transformou a dinâmica do sistema da arte contemporânea, reconfigurando espaços e principalmente discursos institucionalizados. As narrativas da história da arte repensaram os seus limites e confrontaram sua vinculação com o colonialismo. No contexto brasileiro, as disciplinas que tradicionalmente pensaram as artes visuais também avaliaram criticamente a influência exercida pelos debates sobre o pós-colonialismo. Mas, para nós, a crítica ao eurocentrismo passa antes de mais nada pelo reconhecimento e validação de discursos e trabalhos produzidos às margens dos centros hegemônicos da arte contemporânea. Não à toa, grande parte dos esforços das instituições locais nos últimos anos, capitaneados pela Bienal de São Paulo, ainda recai na tentativa de projeção da arte brasileira no exterior, bem como na defesa insistente de sua “sincronia” em relação aos acontecimentos ocorridos no eixo “Euroamérica”. Parece-nos, portanto, que ainda recai sobre as instituições locais a função de “atualização” da arte brasileira com aquilo que acontece no exterior, enquanto permanecemos situados às margens da história da arte dita Ocidental. Sendo assim, são poucas as oportunidades de superação dessa situação colonial onde vislumbraríamos uma perspectiva diacrônica, capaz de abarcar diferentes temporalidades.

Essa questão estava latente na apresentação, na 29ª Bienal de São Paulo (2010), do filme *Frantz Fanon, Black Skin White Mask*, de Isaac Julien, um docudrama cujo título remete ao livro *Peau noire, masques blancs* (1952), redigido por Frantz Fanon como sua tese de doutorado em psiquiatria, quando o autor, nascido em 1925, na Martinica, tinha 25 anos de idade. A tese foi recusada pelos membros da banca examinadora e publicada somente dois anos mais tarde. No Brasil, o autor ficou conhecido como um revolucionário atuante nas lutas pela independência política do Terceiro Mundo (conforme se dizia na época), após a publicação de *Les damnés de la terre* (1961), no ano de sua morte. Vale lembrar que *Os condenados da terra* foi publicado em pleno regime militar (1968), sendo censurado rapidamente, e *Peles negras máscaras brancas*, somente em 1984. Desse modo, apesar da relação entre os movimentos de libertação colonial na África e os movimentos revolucionários na América Latina nos anos 1960, a obra de Frantz Fanon não teve ampla recepção no contexto intelectual brasileiro naquele momento – embora não possamos deixar de mencionar aqui sua influência na produção cinematográfica de Glauber Rocha⁷.

7 Cf. Guimarães, Antonio Sérgio Alfredo. “A recepção de fanon no Brasil e a identidade negra.” *Novos estudos Cebrap*, no. 81, 2008, pp. 99-114. On-line, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002008000200009&script=sci_arttext. Último acesso 10 de junho de 2012.

Estamos falando, portanto, da tradução do pensamento do autor franco-martinicano para o contexto atual, bem como o reposicionamento de suas teorias de descolonização, formuladas às margens da filosofia francesa, no âmbito dos estudos pós-coloniais no Reino Unido e nos Estados Unidos. Portanto, devem-se questionar, em primeiro lugar, as contribuições específicas deste autor no “Primeiro” e “Terceiro” Mundos: se, por um lado, no eixo Euroamérica, a obra de Fanon contribuiu para os debates sobre o pós-colonialismo, por outro, qual poderia ser sua reinterpretação em uma região até recentemente considerada periférica?

Embora questões de gênero, raça e identidade estejam sendo analisadas atualmente no âmbito da teoria da comunicação, deve-se assinalar que os estudos culturais não se consolidaram no Brasil como um campo disciplinar coeso. Apesar disso, reflexões sobre migração, deslocamentos e tradução suscitadas pela releitura do pensamento de Frantz Fanon encontram reverberação de maneira mais ampla no campo de estudos sobre a imagem. Interessa-nos aqui, sobretudo, a exposição de *Frantz Fanon* no âmbito das megaexposições periódicas de arte contemporânea. Assim, pode-se questionar a recepção dessa obra singular no Brasil, não somente em função de seu deslocamento geográfico, mas, antes de mais nada, pelo viés da transformação de um pensamento linear e discursivo em imagem, ou seja, a incorporação do pensamento discursivo ao plano.

The cultural globalization of the last twenty years has transformed the dynamics of the contemporary art system, reconfiguring spaces and, above all, institutionalized discourses. The narratives of the history of art have rethought their limits and have considered their link with colonialism. In the Brazilian context, the disciplines that traditionally considered the visual arts have also critically evaluated the influence exercised by the debates on postcolonialism. But for us, the criticism on Eurocentrism involves primarily the recognition and validation of discourses and works produced at the margins of the hegemonic centers of contemporary art. Not by chance, most of the efforts of the local institutions over the last years, headed up by the Bienal de São Paulo, have reverted to the aim of projecting Brazilian art abroad, and to insistently affirming how “in tune” it is with what is taking place in the “Euro-American” axis. To us it therefore seems that local institutions are still committed to “updating” Brazilian art, to put it in step with what is happening abroad, while we remain situated at the margins of the history of so-called Western art. There are thus few opportunities for overcoming this colonial condition, reaching a situation where we would catch sight of a diachronic perspective, able to encompass different temporalities.

This question was latent in the presentation, at the 29th Bienal de São Paulo (2010), of Isaac Julien’s film *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask*, a docudrama whose title refers to the book *Peau noire, masques blancs* (1952), directed by Frantz Fanon as his doctoral thesis in psychiatry, when the author, born in 1925 in Martinique, was twenty-five years old. The thesis was rejected by the members of the examining board and was only published two years later. In Brazil, the author became known as a revolutionary active in the struggles for political independence of the Third World (as it was called at that time), after the publication of *Les damnés de la terre* (1961), in the year of his death. It should be remembered that *The Wretched of the Earth* was published under the full sway of the military dictatorship (1968), and was quickly censored; *Black Skin, White Masks* was not published until 1984. Thus, despite the relation between the movements of colonial liberation in Africa and the revolutionary movements in Latin America in the 1960s, Frantz Fanon’s work was not widely received in the Brazilian intellectual context at that moment—although it very notably did influence Glauber Rocha’s film-making production.⁷

We are therefore talking about the translation of the Franco-Martinican author’s thought to the current context, as well as the repositioning of his theories of decolonization, formulated at the margins of French philosophy, in the context of postcolonial studies in the United Kingdom and United States. Therefore, the first question to be raised concerns the author’s specific contributions in the “First” and “Third” Worlds: if, on the one hand, in the Euro-American axis Fanon contributed to the debates on postcolonialism, on the other, how would he be reinterpreted in a region until recently considered peripheral?

Although questions of gender, race, and identity are being currently analyzed within the scope of the theory of communication, it should be pointed out that cultural studies have not been consolidated in Brazil as a cohesive disciplinary field. Despite this, reflections on migration, displacements, and translation engendered by the rereading of Frantz Fanon’s thought find an echo in a wider sense in the field of studies concerning the image. Here we are very interested in the exhibition *Frantz Fanon* in the context of the periodic megaexhibitions of contemporary art. Thus, one can question the reception of this singular work in Brazil, not only due to its geographical dislocation, but above all in light of the transformation of a linear and discursive thinking into an image, that is, the incorporation of discursive thought to the plane.

Resuming now the initial argument, we can state that the enlargement of the exhibition’s value is an anthropophagic process. We are currently devourers of images, at the same time that they devour us, if we agree with the iconophagy proposed by Professor Norval Baitello Junior.⁸ In a text for the series *International Flusser Lectures*, he associates Flusser’s concept of the “ladder of abstraction” with the concept of the medium (means, void, passage) and the devouring of the body. “The ladder of abstraction or the staircase of abstraction is, thus, a leap into the void, or a descent into the void, into nothingness, into the wind. This leap is not an image of the action of devouring, but certainly a metaphor for allowing oneself to be devoured.”⁹ Allowing oneself to be devoured is to throw oneself into the abyss of bidimensionality.

7 Cf. Antonio Sérgio Alfredo Guimarães, “A recepção de fanon no Brasil e a identidade negra,” *Novos estudos Cebrap* 81 (2008): 99–114, http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002008000200009&script=sci_arttext. Accessed on June 10, 2012. In Portuguese.

8 Norval Baitello Junior, *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura* (São Paulo: Hackers Editores), 2005.

9 Norval Baitello Junior, “A gula de Flusser: a devoração da natureza e a dissolução da vontade,” in *A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma Teoria da Mídia* (São Paulo: Paulus, 2010), 23.

Retomando agora o argumento inicial, poderíamos afirmar que a amplificação do valor de exposição é um processo antropofágico. Atualmente somos devoradores de imagens, ao mesmo tempo em que elas nos devoram, se estamos de acordo com a iconofagia proposta pelo professor Norval Baitello Junior.⁸ Em texto para a série *International Flusser Lectures*, ele associa a escalada da abstração com o conceito de *medium* (meio, vazio, passagem) e a devoração do corpo. “A escalada da abstração ou a escada da abstração é, assim, um salto no vazio, ou uma descida para o vazio, para o nada, para o vento. Este salto não é uma imagem da ação de devorar, mas sem dúvida uma metáfora do deixar-se engolir”⁹. Deixar-se devorar é lançar-se no abismo da bidimensionalidade.

O problema diagnosticado por Flusser é o fato de que o mundo tridimensional está perdendo a sua ligação, tanto com o pensamento conceitual que está desaparecendo (sendo devorado), quanto com o pensamento imaginativo que se torna predominante (devorador). Essa “escalada da abstração” ou “escada da abstração” significa que as imagens estão subtraindo a dimensão da realidade. As imagens bidimensionais devoram, portanto, a dimensão das coisas e, na mesma medida, a dimensão linear da escrita¹⁰.

Pode-se, portanto, situar Flusser nos desdobramentos da crítica cultural e da resistência ao colonialismo da Antropofagia, quando da publicação de seu artigo *Da gula* (1963). Ademais, o conceito de iconofagia proporciona, assim, uma atualização do conceito de antropofagia, nos termos colocados por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* de 1928¹¹, uma vez que agora a historicidade está sendo devorada por meio de um processo de descolonização das imagens. A devoração cultural deixa de ser, assim, privilégio dos modernistas e tropicalistas brasileiros ou da 24ª Bienal de São Paulo, realizada por Paulo Herkenhoff com esse motivo. Muitos artistas europeus foram devoradores da melhor estirpe. Devoraram uns aos outros, influenciando-se mutuamente, e devoraram também aquilo que era considerado primitivo. A devoração é uma característica própria da modernidade. É preciso dizer ainda que a metáfora antropofágica foi usada por Oswald de Andrade em uma perspectiva internacional; sendo assim, o reconhecimento desse desdobramento do modernismo brasileiro como uma versão epigonal das vanguardas históricas europeias é um equívoco que não deveria persistir.

- 8 Baitello Junior, Norval. *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Hackers Editores, 2005.
- 9 Baitello Junior, Norval. “A gula de Flusser: a devoração da natureza e a dissolução da vontade.” In: *A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma Teoria da Mídia*. São Paulo: Paulus, 2010, p. 23.
- 10 Como exemplo dessa escalada da abstração, Flusser compara fenomenologicamente mensagens mediadas e imediatas, tomando como exemplo a diferença, por um lado, entre conhecimento e imaginação e, por outro, vivência: “Qual a relação entre pedra tropeçada, explicada e fotografada? Atualmente talvez seja esta: A pedra sobre a qual tropeço faz parte daquele conjunto de coisas que encontro na minha vida como dadas, e que encontro ‘imediatamente’. A fotografia da pedra é tentativa de representar tal pedra imaginativamente, isto é mediar entre mim e pedra. A explicação da pedra é tentativa de representar a pedra imaginada conceitualmente, isto é mediar entre mim e a fotografia, (e outros tipos de imagens de pedra). A relação é pois de redução da tridimensionalidade para a bidimensionalidade, e depois para a linearidade. Na tridimensionalidade vivencio, na bidimensionalidade traduzo a vivência em pensamento imaginativo, na linearidade traduzo a imagem em conceito. Vivo pois em três mundos: vivencialmente no da realidade, imaginativamente no dos planos, e conceitualmente no das linhas, sendo os dois últimos mundos ficção do primeiro. O problema atual é que o mundo dos planos adquiriu perfeição técnica tal que encobre e tende a eliminar o mundo tridimensional, e que o mundo das linhas adquiriu tal abstração que deixou de mediar entre mim e a pedra sobre a qual tropeço. Em consequência vivo em três mundos estanques: no da vivência imediata que tende a ser empurrado para o horizonte; no do pensamento imaginativo que tende a tornar-se predominante na minha vida; e no do pensamento conceitual que tende a evaporar-se. E isto, por sua vez resulta no seguinte: as coisas do mundo vivenciado tornam-se cada vez mais raras, no mundo imaginado multiplicam-se coisas que nada representam, e as coisas do mundo concebido tendem a deixarem de ser coisas. Em outras palavras: tropeço sempre menos sobre pedras, estou cercado sempre mais de fotografias de pedras, e explicações de pedras me interessam sempre menos.”
- 11 O *Manifesto* foi inspirado em um ritual tupi que consistia em devorar os guerreiros mais bravos da tribo inimiga com o objetivo de absorver a força vital do adversário. Deslocado para o campo da cultura, o conceito de antropofagia tornou-se uma metáfora para a relação que a cultura brasileira estabelece com a sua matriz europeia. Muitas vezes associado ao caráter exótico ou primitivo do canibalismo, o termo marca uma posição específica para o desenvolvimento de uma vanguarda artística no contexto de redescoberta da tradição moderna brasileira nos anos 1960 pelo Movimento Tropicalista.

The problem diagnosed by Flusser is the fact that the tridimensional world is losing its connection, with both the conceptual thinking that is disappearing (being devoured) and the imaginative thinking that is becoming predominant (devouring). This “ladder of abstraction” or “staircase of abstraction” means that the images are subtracting the dimension of reality. The bidimensional images therefore devour the dimension of things and, at the same time, the linear dimension of writing.¹⁰

Flusser can therefore be situated in the unfoldings of cultural criticism and of anthropophagy’s resistance to colonialism, upon the publication of his article *Da gula* (1963). Moreover, the concept of iconophagy therefore allows for an updating of the concept of anthropophagy, in the terms set forth by Oswald de Andrade in his 1928 *Manifesto Antropófago*,¹¹ since now the historicity is being devoured through a process of the decolonization of the images. Cultural devouring is thus no longer a privilege of the Brazilian modernists and tropicalists or of the 24th Bienal de São Paulo, held by Paulo Herkenhoff with this theme. Many European artists were devourers of the better sort. They devoured each other, mutually influencing one another, and also devoured what was considered primitive. Devouring is a characteristic of modernity. It is also necessary to say that the anthropophagic metaphor was used by Oswald de Andrade in an international perspective; thus, the recognition of this unfolding of Brazilian modernism as an epigonic version of the historical European vanguards is a misconception that should be set to rest.

This means that, although we are witnessing the current expansion of a visual media resulting from a technique that arose from a so-called Western thinking—according to Flusser, a conceptual, linear, and historical thought—the images technically produced do not always result in a homogeneous cultural product, since there will also be the possibility of their incorporation in the imaginative thinking.

Due to its complexity, plane thinking, or imaginative thinking, could

... be adapted to the linear, bringing linearity to its level. If this is done, the discourse will change character, and the concept of “history” (a basic concept of the discourse), will take on a different meaning.¹²

¹⁰ As an example of this ladder of abstraction, Flusser phenomenologically compares mediated and immediate messages, taking as an example the difference, on the one hand, between knowledge and imagination, and, on the other, experience: “What is the relation between a stone you stumble on, a stone explained, and a stone photographed? It is currently perhaps this: the stone on which I stumble is part of that set of things that I find in my life as given, and which I encounter ‘immediately.’ The photograph of the stone is an attempt to represent that stone imaginatively, that is, to mediate between me and the stone. The explanation of the stone is an attempt to represent the stone imagined conceptually, that is, to mediate between me and the photograph (and other types of images of stone). Therefore, the relation is that of reducing tridimensionality to bidimensionality, and, subsequently, to linearity. In tridimensionality, I experience, in bidimensionality, I translate the experience into imaginative thinking, in linearity, I translate the image into concepts. I therefore live in three worlds: experientially, in that of reality; imaginatively in that of the planes; and conceptually in that of the lines, the two latter worlds being a fiction of the former. The current problem is that the world of the planes has acquired so much technical perfection that it covers and tends to eliminate the tridimensional world, and that the world of the lines has acquired so much abstraction that it has stopped mediating between me and the stone on which I stumble. In consequence, I live in three hermetically isolated worlds: in that of immediate experience, which tends to be pushed to the horizon; in that of imaginative thought, which tends to become predominant in my life; and in that of conceptual thought, which tends to evaporate. And this, in turn, results in the following: the things of the experienced world are becoming increasingly rare, in the imagined world, things that do not represent anything are multiplied, and the things of the conceived world tend to stop being things. In other words: I stumble increasingly less on stones, I am increasingly surrounded by photographs of stones, and I am increasingly less interested in explanations of stones.”

¹¹ The *Manifesto* was inspired by a Tupi ritual that consisted in devouring the bravest warriors of the enemy tribe with the aim of absorbing the adversary’s vital force. Displaced to the field of culture, the concept of anthropophagy became a metaphor for the relation that Brazilian culture establishes with its European matrix. Often associated with the exotic or primitive character of cannibalism, the term marks a specific position for the development of an artistic vanguard in the context of the rediscovery of the Brazilian modernist tradition in the 1960s by the Tropicalist movement.

¹² This quotation and the next were extracted from Vilém Flusser, *Diacronia e historicidade*, 1972. The Vilém Flusser Archive.

Isso significa que, embora estejamos assistindo à atual expansão de uma mídia visual fruto de uma técnica proveniente de um pensamento dito Ocidental – segundo Flusser, um pensamento conceitual, linear e histórico –, as imagens produzidas tecnicamente não resultam sempre em produto cultural homogêneo, pois haveria ainda a possibilidade de sua incorporação no pensamento imaginativo.

Por ser mais complexo, o pensamento plano, ou imaginativo, poderia

[...] adequar-se ao linear, levando a linearidade ao seu nível. Se isto for feito, o discurso mudará de caráter, e o conceito de ‘história’ (conceito básico do discurso), mudará de significado¹².

Em seguida, tratar-se-ia da adequação do pensamento plano/imaginativo à coisa, experiência concreta, ou seja, ao problema diagnosticado no fato de que o pensamento, seja ele linear ou imaginativo (mundo da ficção), está tornando cada vez mais difícil uma vivência imediata (mundo da realidade). O pensamento linear torna-se cada vez mais fictício, perde a relação com a realidade, enquanto o pensamento imaginativo esconde seu caráter fictício, mascarando a realidade.

¹² Esta citação e a próxima foram extraídas de Flusser, Vilém. *Diacronia e historicidade*, 1972. Arquivo Vilém Flusser.

No presente contexto o pensamento imaginativo tende a adequar-se à coisa encobrendo essa coisa, substituindo-a e eliminando-a para o horizonte da vida. Mas tal tendência é reversível. Se o pensamento imaginativo se assumir plenamente, poderá incorporar o pensamento conceitual, e passar a adequar-se à coisa revelando a coisa de maneira clara e rica. Um pensamento imaginativo assim reformulado resultará em novo código, com nova lógica e novo tipo de símbolo, em suma: com novo repertório e nova estrutura. Isto é: surgiria cultura nova.

Desse modo, ao incorporar o pensamento conceitual e transformar o conceito de história, o pensamento imaginativo poderia servir novamente como *medium*, onde corpo e imaginação se reintegrariam. Esse processo estaria acontecendo atualmente em diversas práticas estéticas que utilizam a capacidade imaginativa para manipular conceitos lineares. O procedimento usado é o da inversão do processo de colonização das imagens por meio do uso e manipulação de arquivos históricos e da operação da “montagem”, aqui entendida como desconstrução de uma linearidade histórica.

It would subsequently involve the adaptation of the planar/imaginative thinking to the thing, to concrete experience, that is, to the problem diagnosed in the fact that the thinking, whether it be linear or imaginative (the world of fiction), is increasingly hindering an immediate experience (the world of reality). Linear thinking is becoming increasingly fictitious, it is losing its relation with reality, while imaginative thinking conceals its fictitious character, masquerading as reality.

In the present context, imaginative thought tends to adapt itself to the thing by covering this thing, substituting it and eliminating it for the horizon of life. But this tendency is reversible. If imaginative thinking is fully assumed, it will be able to incorporate conceptual thinking, and begin to adapt itself to the thing, revealing the thing in a clear and rich way. An imaginative thinking reformulated in this way will result in a new code, with a new logic and new type of symbol, in short: with a new repertoire and new structure. That is: a new culture would arise.

In this way, by incorporating conceptual thinking and transforming the concept of history, imaginative thought could once again serve as a medium, where the body and imagination would be reintegrated. This process is taking place currently in various aesthetic practices that use the imaginative ability to manipulate linear concepts. The procedure used is that of inverting the process of the images' colonization through the use and manipulation of historical archives and through the operation of "montage," here understood as a deconstruction of the historical linearity.

13 Diachrony can be defined as that sort of time within which history is projected as a decomposition and recomposition of available elements, in accordance with agreed-upon and revocable ad hoc rules... [F]or diachrony, history is one of the ways in which man can represent the world and act on it. It is like this since in historicity man thinks historically (literally), and in diachrony he thinks formally (on the plane). This is because linear thought takes place within history and with it, while the planar thought takes place beyond history and above it. Vilém Flusser, *Diacronia e historicidade*, 1972. The Vilém Flusser Archive.

14 Isaac Julien and Mark Nash, *Frantz Fanon as Film*. Text presented at the conference "Between a Colonialism and Another: Frontiers of the Body/ Frontiers of Identity" held at the "Orientale" University of Naples, May 1998.

This being the case, the devouring of man by his creations (instruments, institutions, images) can be placed in a critical perspective. The hypothesis presented here is that the *mediatic* images allow for operation within a new mode of exhibitability, no longer conditioned by the (historical) linear thinking, but open to imaginative thought. This takes place, since as we see in the case of *Fanon* as a film, conceptual thinking can be incorporated by imaginative thinking. In this sense, the images created by Isaac Julien propose a diachronic narrative, beyond history.¹³ *Frantz Fanon, Black Skin White Mask* takes themes and theories of postcolonial discourses and translates them into audiovisual language, experimenting with narrative structures that cross the borders between conceptual thought and imaginative thought. A "poetic documentary with a fictional approach," as defined by the authors in opposition to Gillo Pontecorvo's film *La Battaglia di Algeri* (*The Battle of Algiers*, 1966), incorporated to the work together with other materials collected in archives.¹⁴

A turning point in Isaac Julien's artistic path, Frantz Fanon points to a new mediatic dimension in the work produced by the British artist for art exhibitions, such as the trilogy *True North* (2004), *Fantôme Afrique* (2005), and *Western Union: small boats* (2007). The latter presents images captured in different locations in the Mediterranean region, considered as the cradle of Western civilization and a place with a great flow of people and intense cultural exchanges throughout the centuries. The work narrates the journeys of the "clandestine emigrants" who leave North Africa and cross the sea towards Sicily, searching for better living conditions on the European continent.

Sendo assim, a devoração do homem pelas suas criações (instrumentos, instituições, imagens) poderia ser colocada em uma perspectiva crítica. A hipótese aqui apresentada é a de que as imagens *mediáticas* permitem operar dentro de um novo modo de exponibilidade, não mais condicionado pelo pensamento linear (histórico), mas aberto ao pensamento imaginativo. Isso acontece, pois, conforme vimos no caso de *Fanon* como filme, o pensamento conceitual poderia ser incorporado pelo pensamento imaginativo. Nesse sentido, as imagens criadas por Isaac Julien nos propõem uma narrativa diacrônica, além da história¹³. *Frantz Fanon, Black Skin White Mask* traduz para a linguagem audiovisual temas e teorias dos discursos pós-coloniais, experimentando com estruturas narrativas que atravessam as fronteiras entre pensamento conceitual e pensamento imaginativo. Um "documentário poético com uma abordagem ficcional", como definem os autores em oposição ao filme de Gillo Pontecorvo, *La Battaglia di Algeri* (*A batalha de Argel*, 1966), incorporado ao trabalho juntamente com outros materiais coletados em arquivos¹⁴.

Ponto de inflexão na trajetória de Isaac Julien, Frantz Fanon assinala uma dimensão *mediática* no trabalho produzido pelo artista britânico para exposições de arte, como a trilogia *True North* (2004), *Fantôme Afrique* (2005) e *Western Union: small boats* (2007). Este último apresenta imagens captadas em diferentes localidades no Mediterrâneo, região considerada como o berço da civilização Ocidental e local de grande fluxo de pessoas e intensas trocas culturais ao longo dos séculos. O trabalho narra as viagens dos "emigrantes clandestinos" que partem do norte da África e atravessam o mar em direção à Sicília, em busca de melhores condições de vida no continente europeu.

Novamente a narrativa é construída por meio de uma perspectiva diacrônica. Ao abordar o fenômeno das migrações, Isaac Julien associa reflexão conceitual sobre os deslocamentos pós-coloniais com uma investigação sobre a linguagem cinematográfica. Diversas cenas de *Western Union: small boats* foram filmadas no Palazzo Gangi, em Palermo, devorando assim o filme *O leopardo* (*Il Gattopardo*, 1963), de Luchino Visconti, que retrata o declínio da aristocracia italiana durante os conflitos pela unificação do país na segunda metade do século 19. A coreografia de corpos que percorrem o espaço arquitetônico causa estranhamento, se pensarmos o local como cenário de um suntuoso baile na película do diretor italiano e a relação desses personagens com os corpos dos viajantes clandestinos abandonados na praia junto aos banhistas. Dessa forma, as imagens produzidas por Julien operam criticamente, reincorporando a tridimensionalidade ao plano, através de corpos transformados em imagem do "novo homem".

13 "A diacronia pode ser definida como aquele tipo de tempo dentro do qual a história é projetada enquanto decomposição e recomposição de elementos disponíveis, de acordo com regras 'ad hoc' convencionadas e revogáveis. [...] para a diacronia a história é uma das maneiras como o homem pode representar o mundo e agir sobre ele. Isto é assim, porque na historicidade o homem pensa historicamente, (linearmente), e na diacronia pensa formalmente, (no plano). Já que o pensamento linear se dá dentro da história e com ela, e o pensamento plano se dá além da história e sobre ela." Flusser, Vilém. *Diacronia e historicidade*, 1972. Arquivo Vilém Flusser.

14 Julien, Isaac; Nash, Mark. *Frantz Fanon as Film*. Texto apresentado na conferência "Between a Colonialism and Another: Frontiers of the Body/ Frontiers of Identity", realizada no Instituto Universitário Orientale em Nápoles, maio de 1998.

Once again the narrative is constructed by means of a diachronic perspective. By addressing the phenomenon of the migrations, Isaac Julien associates cultural reflection on the postcolonial displacements with an investigation on the cinematographic language. Various scenes in *Western Union: small boats* were filmed at Palazzo Gangi, in Palermo, thus devouring the film *Il Gattopardo* (*The Leopard*, 1963), by Luchino Visconti, which portrays the decline of the Italian aristocracy during the conflicts for the unification of the country in the latter half of the 19th century. The choreography of the bodies that move through the architectural space causes estrangement, if we think of the place as the scene of a sumptuous dance in the Italian film, as well as the relation of these characters with the bodies of the clandestine travelers abandoned on the beach together with the bathers. In this way, the images produced by Julien operate critically, reincorporating tridimensionality to the plane, by way of bodies transformed into an image of the “new man.”

140

15 Vilém Flusser, *Diacronia e historicidade*, 1972. The Vilém Flusser Archive.

Finally, colonialism is a history shared by Europe, Africa, and Latin America. It was in the late 19th century and in large part due to the terrible living conditions resulting from the wars for Italy’s unification that a large number of immigrants left that country headed for Brazil. It is a well-known fact that the Italo-Brazilian community contributed greatly toward the development of the visual arts in this country, especially in the city of São Paulo, where institutions like the Museu de Arte Moderna and the Bienal de São Paulo were created by entrepreneur Ciccillo Matarazzo. This is not to mention the large number of artists from an Italian origin who helped to constitute a modern experience in Brazilian art. This connection between the Mediterranean region and the local context indicates another essential question for our debate: the role of the museums and of the art exhibitions in a process of the images’ colonialization. Thus, *Isaac Julien: Geopoetics* is a possibility open to the debate on postcolonialism in the context of Brazilian contemporary art. But, beyond this, it is a contribution to the decolonization of the art exhibitions by way of the *mediatic* image.

This signifies the taking of a position:

it implies a being-in-the-world so different from the traditional ones that it is difficult for us to existentially assume the position to which we are being forced. And this difficulty is mainly due to the change of attitude in light of the diachrony and historicity that the new position implies. Hence our sensation of having lost the ground we stand on.¹⁵

This point of view requires, therefore, a new way of being in the world, in which we are always foreigners, always in a transitory and nomadic condition, like bodies devoured by the void.

VINICIUS SPRICIGO is a researcher with the Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC) of the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), the institution in which he is doing postdoctoral work in the Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, with support from the Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (Fapesp).

Por fim, o colonialismo é uma história compartilhada entre Europa, África e América Latina. Foi justamente no final do século 19, e, em grande parte, em função das péssimas condições de vida resultantes das guerras pela unificação da Itália, que um grande número de imigrantes deixou aquele país com destino ao Brasil. É um fato notório a contribuição da comunidade italo-brasileira para o desenvolvimento das artes visuais no país, especialmente na cidade de São Paulo, onde instituições como o Museu de Arte Moderna e a Bienal de São Paulo foram criadas pelo empresário Ciccillo Matarazzo. Isso para não mencionar o grande número de artistas de origem italiana que ajudaram a constituir uma experiência moderna na arte brasileira. Essa ligação entre a região do Mediterrâneo e o contexto local indica outra questão primordial para o nosso debate: o papel dos museus e das exposições de arte em um processo de colonização das imagens. Sendo assim, *Isaac Julien: Geopoéticas* é uma possibilidade aberta ao debate sobre o pós-colonialismo no âmbito da arte contemporânea brasileira. Mas, além disso, uma contribuição para a descolonização das exposições de arte por meio da imagem *mediática*.

Isso significa tomar uma posição:

implica um estar-no-mundo tão diferente dos tradicionais que temos dificuldade de existencialmente assumir a posição à qual estamos sendo forçados. E tal dificuldade se deve, principalmente, à mudança de atitude perante a diacronia e historicidade que a nova posição implica. Daí a nossa sensação de termos perdido o chão que nos sustenta¹⁵.

Tal ponto de vista requer, portanto, uma nova maneira de estar no mundo, na qual somos sempre estrangeiros, nos encontrando sempre em condição transitória e nômade, como corpos devorados pelo vazio.

141

15 Flusser, Vilém. *Diacronia e historicidade*, 1972. Arquivo Vilém Flusser.

VINICIUS SPRICIGO é pesquisador do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), instituição na qual realiza seu estágio de pós-doutorado no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (Fapesp).

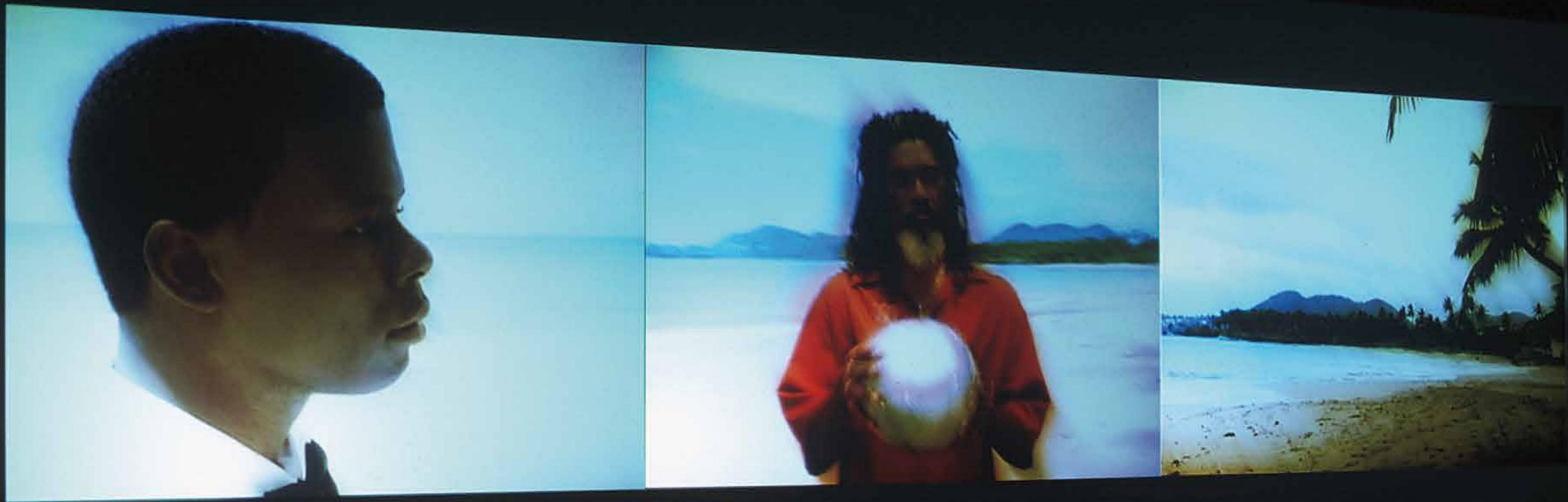


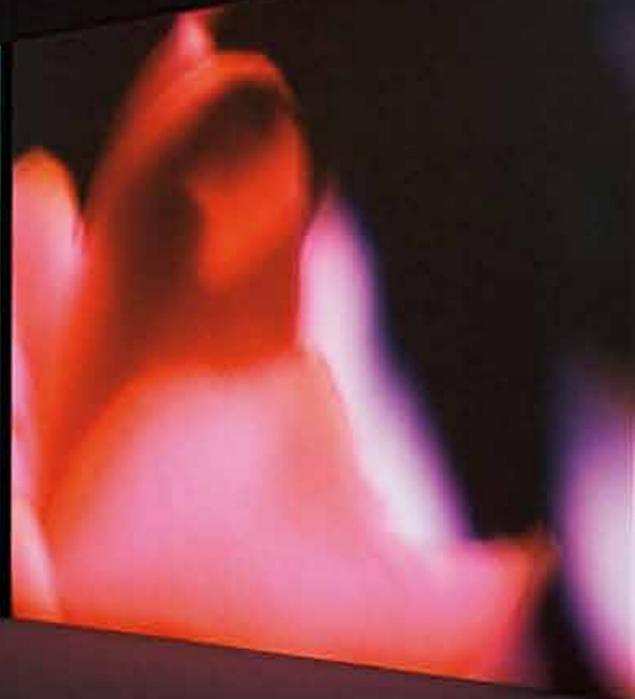
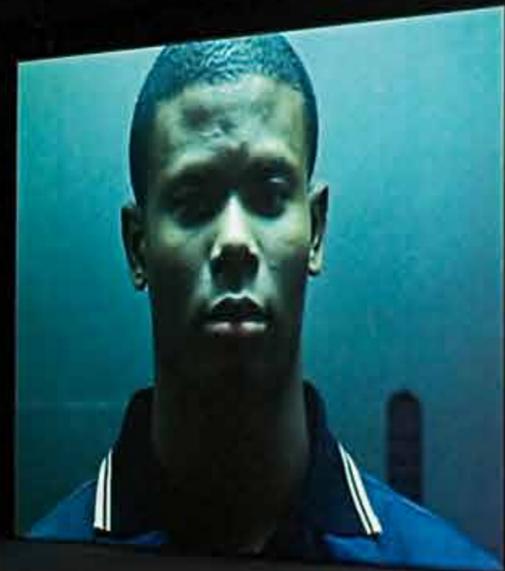
PARADISE OMEROS, 20002

20', 16MM, BLACK & WHITE/COLOR, THREE SCREENS *Paradise Omeros* delves into the fantasies and feelings of "creoleness": the mixed language, the hybrid mental states, and the territorial transpositions that arise when one lives in multiple cultures. Using the recurrent imagery of the sea, the film sweeps the viewer into a poetic meditation on the ebb and flow of self and stranger, love and hate, war and peace, xenophobe and xenophile. Set in London in the 1960s and on the Caribbean island of St. Lucia today, *Paradise Omeros* is loosely based on poems from *Omeros* (1990), by the Nobel Prize winning poet Derek Walcott. Walcott and the musician and composer Paul Gladstone Reid collaborated on the text and the score. The piece is coscripted by Isaac Julien and Grischa Duncker.

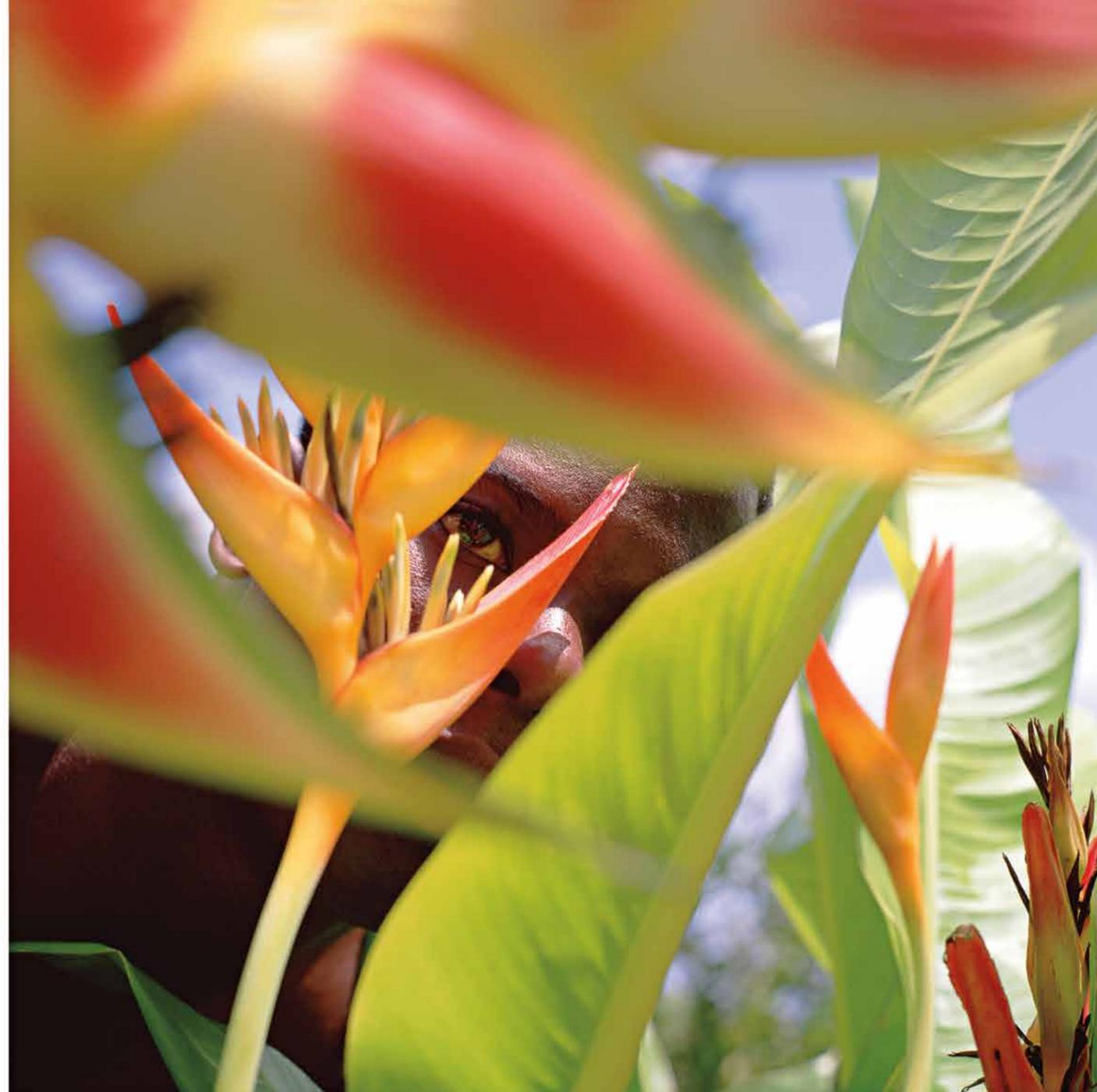
20', 16MM, PRETO E BRANCO/COR, TRÊS TELAS *Paradise Omeros* mergulha nas fantasias e sentimentos relacionados à "crioulidade": a língua misturada, os estados mentais híbridos e as transposições territoriais que surgem quando se vive entre múltiplas culturas. Usando a imagem recorrente do mar, o filme arrasta o espectador em uma meditação poética sobre enchentes e vazantes do eu e do outro, de amor e ódio, guerra e paz, xenófobos e xenófilos. Ambientada em Londres, na década de 1960, e na ilha caribenha de Santa Lucia, hoje, a obra baseia-se livremente em poemas de *Omeros* (1990), do poeta caribenho Derek Walcott, premiado com o Nobel de literatura. Walcott e o compositor Paul Gladstone Reid colaboram no texto e na trilha sonora. O roteiro foi coescrito por Julien e Grischa Duncker.





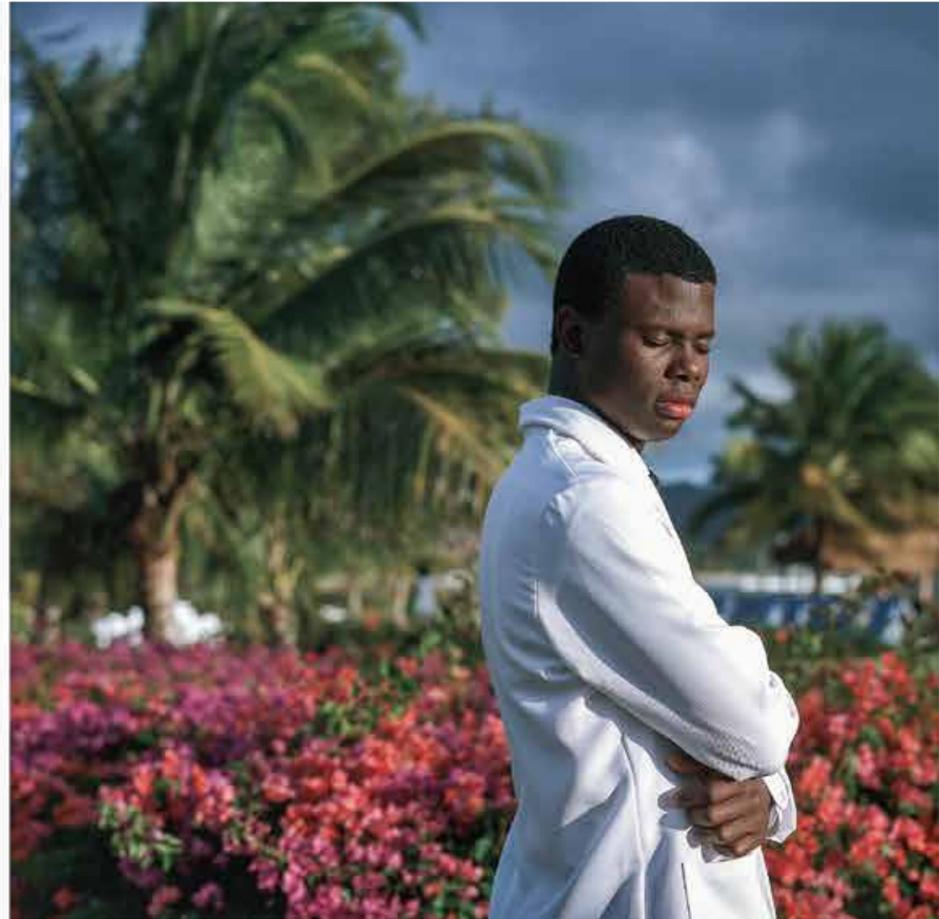
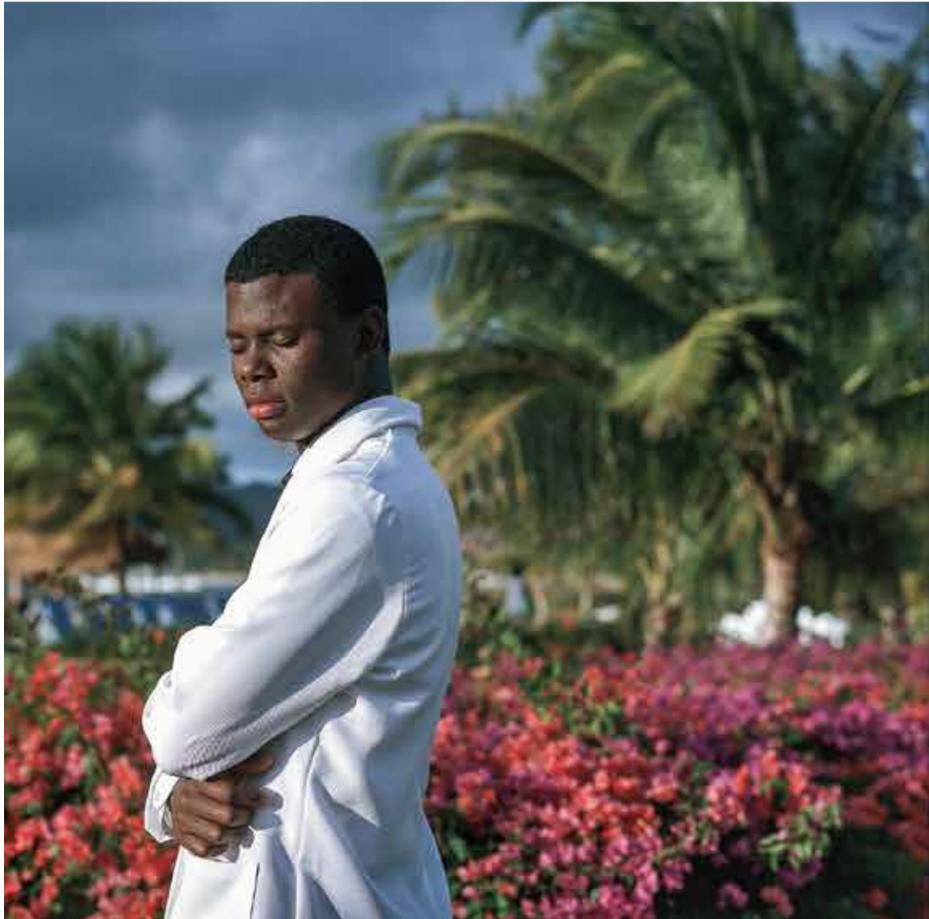








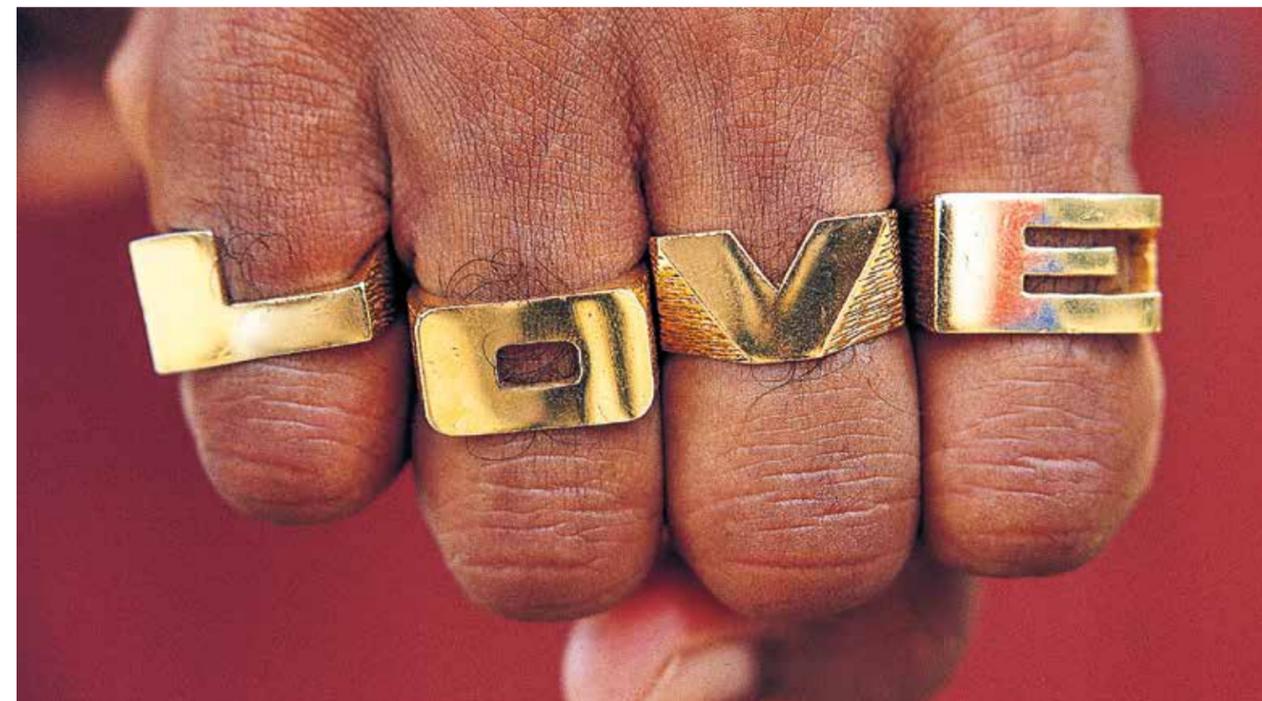






Págs. 146/147, 150/151, 164/165: Isaac Julien, *Paradise Omeros*, 2002, vista da instalação, Moderna Museet, Estocolmo; 148/149: Isaac Julien, *Paradise Omeros*, 2002, vista da instalação, Documenta11, Kassel, Alemanha; 152/153, *fólder*, 154/155, 156/157, 158/159, 160/161: Isaac Julien, *Before Paradise*, 2002, impressão com tinta pigmentada, tríptico, 100 x 100 cm cada

Pages 146/147, 150/151, 164/165: Isaac Julien, *Paradise Omeros*, 2002, installation view, Moderna Museet, Stockholm; 148/149: Isaac Julien, *Paradise Omeros*, 2002, installation view, Documenta11, Kassel, Germany; 152/153, insert, 154/155, 156/157, 158/159, 160/161: Isaac Julien, *Before Paradise*, 2002, pigment ink print, triptych, 100 x 100 cm each



Right: Isaac Julien, *Hate*, 2003, digital print on Hannemuhle Photorag, 45 x 61 cm

À direita: Isaac Julien, *Hate*, 2003, impressão digital em papel Hannemuhle Photorag, 45 x 61 cm

Isaac Julien, *Love*, 2003, digital print on Hannemuhle Photorag, 45 x 61 cm

Isaac Julien, *Love*, 2003, impressão digital em papel Hannemuhle Photorag, 45 x 61 cm



PLANARIDADE/ PLANETARIDADE

A PRÁTICA DA ARTE VISUAL
COMO TÉCNICA ESTÉTICO-CULTURAL
E A MEDIALIDADE DA EXPERIÊNCIA
NAS IMAGENS EM MOVIMENTO
DE ISAAC JULIEN

Rania Gaafar

PLANARITY/ PLANETARITY

VISUAL ART PRACTICE AS CULTURAL-
AESTHETIC TECHNIQUE AND THE
MEDIALITY OF EXPERIENCE IN ISAAC
JULIEN'S MOVING-IMAGE ART

A dinâmica estética do “abismo global” e a mudança trazida para os estudos culturais e a política cultural anglo-americanos com relação a discursos de etnicidade, gênero e representação atribuíram criticamente uma função intermediária à noção de espaço como significante de origem étnica, experiência de diversidade, realidades geopolíticas e histórias. Através das genealogias das artes visuais, a noção de espaço pode ser expandida para territórios de mídia ou para a cinética espaçotemporal (digital) que é o virtual¹. O título deste ensaio contém dois conceitos diametralmente opostos – planaridade e planetaridade – que apontam para uma dimensão espacial e, portanto, para uma dimensão induzida também pela arquitetura, na “prática de arte global” que está intrinsecamente ligada ao conceito de experiência e à condição do espectador nas artes visuais. Argumento que a imagem em movimento que foca questões de alteridade, discurso colonial e mundos de vida transcultural, e é induzida pela estética e a tecnologia, tenta ressignificar o espaço expositivo como um espaço de exílio. Em grande parte, isso se dá pela reconfiguração da experiência da diversidade como experiência de medialidade, ligada à imagem em movimento contemporânea. Segundo Boris Groys, o espaço artístico adquire um significado político e territorial na discussão das exposições de arte como fenômenos globais; o espaço torna-se material de exílio configurável e com significados em si: “O espaço de uma instalação artística, ao contrário, é a propriedade privada simbólica do artista. Ao entrar no espaço da instalação, o visitante deixa o território público da legitimidade democrática e adentra o espaço do controle soberano, autoritário. Aqui o visitante está, por assim dizer, em território estrangeiro, exilado. O visitante de uma instalação torna-se o expatriado que tem de se submeter a uma legislação estrangeira – a uma legislação que lhe é dada pelo artista”².

- 1 Anne Friedberg propôs uma suavização das “reivindicações agonísticas de uma quebra digital tecnologicamente determinada”. In: Friedberg, Anne. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2009, p. 3.
- 2 Groys, Boris. “From Medium to Message: The Art Exhibition as Model of a New World Order.” In: *Open: Cahier on Art and the Public Domain. The Art Biennial as Global Phenomenon: Strategies in Neo-Political Times*, no. 16, 2009, p. 62.
- 3 Busch, Kathrin. “Artistic Research and the Poetics of Knowledge.” In: *Art & Research. A Journal of Ideas and Contexts and Methods*, volume 2, no. 2, primavera 2009, pp. 1-7; p. 1.
- 4 Maharaj, Sarat. “UNFINISHABLE SKETCH OF ‘AN UNKNOWN OBJECT IN 4 D’: SCENES OF ARTISTIC RESEARCH.” In: *L & B*, no. 18, pp. 39-58; p. 42.
- 5 Cf. Gilroy, Paul. *Darker than Blue: On the Moral Economies of Black Atlantic Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010, p. 7 e seguintes.

A questão da experiência e de sua materialização tecnológica coloca novamente em foco o artista como autor, assim como seu engajamento estético e criativo na experimentação genérica e na apresentação da obra de arte – em particular no que toca à pesquisa artística como metodologia e processo para refletir sobre as condições de projetar a experiência da diversidade e, assim, sobre a invisibilidade de um realismo estético da experiência. Em uma entrevista inédita com Zeigam Azizov em 1998, Isaac Julien se referiu à ideia de uma “teoria da visualização” em seu trabalho cinematográfico; à importância do pensamento fanoniano em sua obra, mesmo antes de finalmente produzir o semidocumentário *Frantz Fanon, Black Skin White Mask* (1996); e às possibilidades do que poderia se refletir como “uma prática artística baseada em conhecimento”³ no contexto do pensamento psicanalítico e dos discursos de raça de então. Ainda assim, um excedente da charada permanece, segundo Sarat Maharaj: “É uma imagem de maceração – uma mistura de fragmentos de percepção, sensibilidade e conceito, subjetividade, sentimento e objeto, na qual não se sabe o que pode acontecer. Chamar isto de ‘bricolagem ou montagem’ não é mais do que dar um apelido de curta validade a algo que deve permanecer sem nome”⁴.

O corpo da obra de Julien que envolve imagem em movimento sempre esteve comprometido com a construção e a conceitualização de imagens de diversidade, que circulam e se disseminam pelos meios de comunicação de massa, pela propaganda e pela cultura da celebridade⁵, da cultura cinematográfica e do ativismo político (sejam eles mental ou intencionalmente construídos para um público de massa e como representações de algo ou de alguém). Em princípio, ele trabalha com cinema e documentário, além de formatos ensaísticos; a partir de meados da década de 1990, sua obra ganha o espaço das galerias, em particular na forma de instalações que envolvem imagem em movimento.

The aesthetic dynamic of “the global divide” and the shift that has been foregrounded in Anglo-American cultural studies and cultural politics regarding discourses of ethnicity, gender, and representation have critically ascribed an intermediary function to the notion of space as a signifier of ethnic origin, the experience of otherness, geopolitical realities, and histories. Across the genealogies of the visual arts, the notion of space can be expanded to medial territories or to the (digital) spatiotemporal momentum that is the virtual.¹ The title of this essay comprises two diametrically opposed concepts—planarity and planetarity—that point towards a spatial, and hence also to an architecturally induced, dimension in “global art practice,” which is closely related to concepts of experience and spectatorship in the visual arts. I argue that moving-image art that has focused on questions of alterity, colonial discourse, technologically induced transcultural life worlds in aesthetic form attempts to re-functionalize the exhibition space as an exilic one. This is to a great extent achieved by reconfiguring the experience of otherness as a mediality of experience in contemporary moving-image art. According to Boris Groys, the art space acquires a politically territorial meaning in the discussion around art exhibitions as global phenomena; space turning into a formable exilic material of meaning itself: “The space of an art installation, on the contrary, is the symbolic private property of the artist. Entering the installation space, the visitor leaves the public territory of democratic legitimacy and enters the space of sovereign, authoritarian control. The visitor is here, so to say, on foreign territory, in exile. The visitor of an installation space becomes the expatriate who has to submit herself—or himself—to a foreign law, to a law that is given to him or her by the artist.”²

The question of experience and its technological materialization in form has put the artist as author as well as her or his creative aesthetic engagement in the generic experimentation and presentation of the art work into focus again, especially in terms of artistic research as a methodology and process to reflect on the conditions of screening the experience of otherness, and hence on the invisibility of an aesthetic realism of experience. In an unpublished interview with Zeigam Azizov in 1998, Isaac Julien referred to the idea of “visualizing theory” in his film art, the importance of Fanonian thought on his work, even before finally producing his semidocumentary film *Frantz Fanon, Black Skin White Mask* (1996) and hence the possibilities of what might be reflected as “a knowledge-based artistic practice”³ in the context of psychoanalytic thought and discourses of race at the time. Yet the surplus of the riddle remains, according to Sarat Maharaj: “It is a scene of maceration—a mixing of scraps of percept, feeling and concept, subjectivity, affect and object, without knowing what might happen. To call this ‘bricolage or assemblage’ is no more than a short-life nickname for what should remain nameless.”⁴

Julien’s body of moving-image work has always engaged with the fabrication and conceptualization of images of otherness, circulated and disseminated by the mass-media, advertisements, and celebrity culture,⁵ film culture, political activism (be they mental or intentionally constructed for a mass-media audience and as representations of something or someone)—first in film and semidocumentary as well as essayistic formats, and since the mid-1990s in the gallery space and in moving-image installation art in particular.

His installations have pondered the specific quality of film as a medium and its technical, spatial as well as perceptual qualities for making installation art, which he has developed as a contemporary knowledge-generating idea, criticism, and interpretation of “the global” in contemporary moving-image art *avant la lettre*, or, more specifically, as a diasporic aesthetics of experience that can even be further developed and conceptualized as an aesthetic-cultural technique which incorporates the symbolic surplus of the global condition as such. Cultural technique as a basis for shaping an image and the surface of the body’s sensorial shell—its exterior form—point out the cultural-anthropological contextualization of so-called “contact zones”⁶ of medial forms in moving-image art or the transmedial formal elements of an image respectively.

- 1 Anne Friedberg has proposed a softening of “the agonistic claims of a technologically determined digital break,” in Anne Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2009), 3.
- 2 Boris Groys, “From Medium to Message: The Art Exhibition as Model of a New World Order,” in *Open: Cahier on Art and the Public Domain. The Art Biennial as Global Phenomenon: Strategies in Neo-Political Times* 16 (2009): 62.
- 3 Kathrin Busch, “Artistic Research and the Poetics of Knowledge,” in *Art & Research. A Journal of Ideas and Contexts and Methods* 2, no. 2 (Spring 2009): 1–7; 1.
- 4 Sarat Maharaj, “UNFINISHABLE SKETCH OF ‘AN UNKNOWN OBJECT IN 4 D’: SCENES OF ARTISTIC RESEARCH,” in *L & B* 18, 39–58; 42.
- 5 Cf. Paul Gilroy, *Darker than Blue: On the Moral Economies of Black Atlantic Culture* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010), 7ff.
- 6 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (New York, London: Routledge, 1992), 7: “A ‘contact’ perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and ‘travelees,’ not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power.”

Em sua obra instalativa, Julien considera o caráter específico do cinema enquanto meio, além de suas qualidades técnicas, espaciais e perceptuais. Suas instalações derivam de uma ideia contemporânea de gerar conhecimento, crítica e interpretação do “global” na imagem em movimento *avant la lettre* – ou, mais especificamente, como uma estética diaspórica da experiência, que poderíamos descrever, ainda, como uma técnica estético-cultural que incorpora o excedente simbólico da condição global como tal. A técnica cultural como base para moldar uma imagem e a superfície da concha sensorial do corpo – sua forma externa – apontam para a contextualização cultural-antropológica das chamadas “zonas de contato”⁶ das formas mediais na imagem em movimento, ou dos elementos formais transmediais de uma imagem, respectivamente.

As realidades políticas mais amplas, fissuras de identidade e cruzamentos transnacionais de temas entre espaços geográficos passam a fazer parte de uma macrotopografia dentro da qual e sobre a qual o sujeito da imagem atravessa fronteiras e épocas nos filmes de Julien, criando uma literal diáspora de imagens. Antes dispersas em contextos artísticos, nas mídias de massa, em edições digitais, por todo o planeta, e através de diferentes meios de comunicação, elas agora estão expressas em “culturas de imagem” de alta definição e em topografias que suscitam questões de pertencimento e proximidade cultural, como também de “marginalização” política ou social, e de “sujeitos desterritorializados”.

O observador-*flâneur* benjaminiano e a figura mítica dos filmes de Julien transgridem os limites da memória, do passar do tempo, das imagens de arquivo e das fronteiras geográficas. Como a figura da deusa chinesa Mazu – em sua instalação mais recente, *Ten Thousand Waves* (2010), com nove telas –, que se torna um *deus ex machina* exposto na *mise-en-scène* da imagem ou na tomada aérea que mantém a câmera voando, como forma de criar ondas sobre o cenário imaginado (com imagens de arquivo) do acidente fatal com trabalhadores chineses na baía de Morecambe, no noroeste da Inglaterra, e sobre imagens pictóricas da província chinesa de Fujian e do mar.

Ten Thousand Waves mostra uma paisagem visual complexa e estetizada, na qual o artista cria um ateliê virtual contra o fundo de uma tela saturada em verde, através da qual (e na qual) a mítica deusa chinesa Mazu voa, controlada por um coordenador técnico que maneja uma corda. É um gesto autorreflexivo e, acima de tudo, insinuado tecnicamente: a tela verde como meio para produzir deslocamento virtual, na imagem em movimento; e como fundo técnico funcional saturado, que permite alternar os sujeitos da imagem, inserindo-os em *mise-en-scènes* diferentes. (*ver pôlder; págs. 40/41*)

Em Xangai 2011, a estrutura hipertextual da diegese e as linhas evanescentes do espaço geográfico e urbano⁸, por um lado, e, por outro, a expansão conceitual e formal da estética do design e da arquitetura, com um viés cinematográfico, refletem-se no significado medial desta obra – a mudança do meio para sua medialidade. Esta última cria uma situação de fluidez medial e do tempo na conceitualização virtual; o espectador na galeria “[...] finalmente consegue transcender as capacidades do corpo humano individual para se localizar, organizar seu entorno imediato com a percepção e mapear cognitivamente sua posição em um mundo externo mapeável”⁹.

O foco aqui recai, por exemplo, na capacidade de navegação sensual do sujeito, tal como ele é posicionado pela arquitetura pós-moderna – o “hiperespaço”, segundo Fredric Jameson. Jameson recapitula as formas de geografia perceptual¹⁰, com relação à cidade e à imagem que seus habitantes têm dela, por meio de comparações com a concepção de ideologia de Louis Althusser, “como ‘a representação Imaginária da relação do sujeito com suas condições Reais de existência’”¹¹, e com uma abordagem marxista “da distância entre o posicionamento local do sujeito individual e a totalidade das estruturas de classe em que está situado; a diferença entre a percepção fenomenológica e a realidade, que transcende qualquer pensamento ou experiência individual”¹². Mas a ênfase de Jameson na realidade da existência do sujeito dentro de um dado sistema – e a divisão quase invisível de uma sociedade em estruturas de classe – fornecem um ponto de partida para a produção de novos conhecimentos, que emergem dos espaços fragmentados e das possibilidades de posicionamento (cartograficamente) invisíveis do sujeito.

- 6 Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Nova York, Londres: Routledge, 1992, p. 7: “Uma perspectiva de ‘contato’ enfatiza como os sujeitos são constituídos *em e por* suas relações uns com os outros. Trata das relações entre os colonizadores e os colonizados, ou viajantes e ‘viajados’, não em termos de divisão ou *apartheid*, mas em termos de copresença, interação, entrelaçando entendimentos e práticas, frequentemente dentro de relações de poder radicalmente assimétricas”.
- 7 Rogoff, Irit. *Terra Infirma: Geography’s Visual Culture*. Londres, Nova York: Routledge, 2000, p. 1.
- 8 Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001.
- 9 Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991, p. 44.
- 10 Cf. Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1960.
- 11 Althusser, Louis, apud Jameson, Fredric. “Cognitive Mapping.” In: Nelson, Cary e Grossberg, Lawrence (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1988, p. 353.
- 12 Id., *ibid.*

The larger political realities, identity fissures, and transnational crossings of subjects in geographical spaces become part of a macrotopography in and onto which the image's subject moves across borders and times in Julien's films, creating a literal diaspora of images, formerly dispersed in art contexts, in the mass media and in digital circulations and around the planet and across different media, yet now all accomplished in high-definition "image cultures" and topographies that open up questions of belonging and cultural proximity besides political or social "marginalization" and the "deterritorialized subjects."⁷

The observing Benjaminian *flâneur* and the mythical figure in Julien's films transgress boundaries of memory, passages of time, archival footage, and geographic borders, such as the figure of Chinese goddess Mazu, in his latest major nine-screen installation *Ten Thousand Waves* (2010), who becomes a *deus ex machina* on display within the image's mise-en-scène or from a bird's-eye view that keeps the camera flying like a wave-generating medium over the imagined (through archival footage) scenery of the fatal accident of Chinese workers in Morecambe Bay, in Northwest England, as well as over the painterly images of the Chinese province of Fujian and the sea. *Ten Thousand Waves* depicts a complex and aestheticized visual landscape in which the artist creates a virtual studio against the background of a saturated green screen with and within which Chinese mythical goddess Mazu is made to fly by a technical coordinator handling a rope. In a self-reflexive and above all technically insinuated nod, the green screen as the medium of virtual displacement in moving images, as the saturated functional technical background of shifting subjects within the moving image and inserting them in a different mise-en-scène. (see insert; pages 40/41)

The hypertextual structure of the diegesis and the vanishing lines of the geographical and urban space,⁸ on the one hand, as well as the conceptual and form-related expansion and evolution of the aestheticism of (urban) design and architecture of Shanghai 2011 in a cinematic mode, on the other hand, reflect on the medial significance of this work—the shift from the medium to its mediality. The latter creates a framework of medial fluidity and time in virtual conceptualization for the spectator in the gallery that "...has finally succeeded in transcending the capacities of the individual human body to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world."⁹

The focus here is, for one, on the sensual navigational capabilities of the subject as positioned in postmodern architecture—the "hyper-space" according to Fredric Jameson. Jameson recapitulates modes of perceptual geography¹⁰ regarding the city and its image for its inhabitants by drawing comparisons with Louis Althusser's conception of ideology "as 'the Imaginary representation of the subject's relationship to his or her Real conditions of existence'"¹¹ and with a Marxist outline of "the gap between the local positioning of the individual subject and the totality of class structures in which he or she is situated, a gap between phenomenological perception and a reality that transcends all individual thinking or experience."¹² Yet Jameson's emphasis on the reality of the subject's existence within a given system and the mostly invisible division of a society into class structures provides a starting point for the production of new knowledge that emerges from fractured spaces and (cartographically) invisible positionalities of the subject.

7 Irit Rogoff, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture* (London, New York: Routledge, 2000), 1.

8 Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2001).

9 Fredric Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duke University Press, 1991), 44.

10 Cf. Kevin Lynch, *The Image of the City* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1960).

11 Louis Althusser, as quoted from: Fredric Jameson, "Cognitive Mapping," in *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds. (Urbana, IL: University of Illinois Press, 1988), 353.

12 Louis Althusser, as quoted from: Fredric Jameson, "Cognitive Mapping," in *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds., 353.

Na leitura que faço a seguir de algumas tendências metaetnográficas e pós-cinemáticas na imagem em movimento, o termo "arte global", por vezes problemático, adquire o significado de "cultura visual global", categoria ostensiva de uma estética da imagem, que conceitua sua textura, em relação à pesquisa em arquivos que precede a produção cinematográfica do artista, além da globalização inevitável do mercado da arte (seja política, econômica, social), que se arrisca em uma "[...] defasagem temporal entre os processos de globalização e nossos esforços para contê-los conceitualmente"¹³. Espaços fragmentados e o mar como demarcadores de territórios políticos e geográficos, o sublime da aspereza geopolítica (*ver págs. 116/117*) e a abstração das realidades geográficas no encontro imediato com a chamada "alteridade" (não mais uma mera "diversidade" étnica ou racial, mas uma "similaridade", um mundo paralelo em formas mediais)¹⁴, que está em estreita relação com a experiência imediata dos mundos da vida globalizada.

Todas as fissuras e analogias já mencionadas levam à questão, à definição e à prática artística da "tradução" – ou melhor, da "intraduzibilidade" – como um método para enfatizar a "diferença" como parte da condição global (para além da ideia badalada e notória de hibridismo) e, em termos mais geoperceptivos, questões de "pertencimento" e "localidade" (do espectador em uma instalação e do sujeito em um espaço geopolítico – ambos significam, em algum ponto, a relevância da experiência como entidade singular e epistemológica do fazer – e, em troca, percebendo a arte em um contexto [pós-]colonial) em oposição à materialidade, à soberania e aos marcadores cartográficos que as constituem. Para Sarat Maharaj, "[...] a intraduzibilidade não serve apenas para reconhecer, desde o princípio, as impossibilidades e limitações da tradução. Serve para ressaltar a dimensão do que é perdido na tradução, o que acaba sendo deixado de lado. Já que o que se ganha na luta com a tradução – elementos de hibridismo e diferença – impressiona tanto, que é fácil cometer o deslize de pensar nisso como uma superação total do intraduzível"¹⁵.

13 Appadurai, Arjun. "Grassroots Globalization and the Research Imagination." In: Appadurai, Arjun (ed.). *Globalization*. Durham, NC: Duke University Press, 2001, p. 4.

14 Como acertadamente argumenta Julian Stallabrass: "Na arte global mais proeminente, as identidades desfilam para o deleite de espectadores cosmopolitas. As características de mescla cultural, ironia e a representação aberta de identidade são um conforto para o olhar ocidental, que (como Slavoj Žižek controvertidamente afirma) só se sente confortável com a diversidade desde que esta não seja realmente diferente. Os resultados foram bem resumidos por Fusco: a globalização vem transformando o mundo da arte bem como o gerenciamento da diferença racial e cultural para seguir o modelo do internacionalismo corporativo". Stallabrass, Julian. *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford, Nova York: Oxford University Press, 2004, p. 70.

15 Maharaj, Sarat "'Perfidious Fidelity': The Untranslatability of the Other." In: Tsong-Zung, Chang, Kuan-Hsing, Chen et al. (eds.). *Sarat Maharaj Reader*. Guangzhou: Nanfang Daily Press, 2010, pp. 290 e seguinte.

In the following reading of some meta-ethnographic and post-cinematic trends in moving-image art, the sometimes troublesome term “global art” acquires the qualities of a “global visual culture” as an ostensive category of an aesthetics of images, a conceptualization of the image’s texture vis-à-vis the archival research of the artist that precedes the filmic production, as well as of the art market’s inevitable globalization (be it political, economic, social) that ventures on “...an inherent temporal lag between the processes of globalization and our efforts to contain them conceptually.”¹³ Fractured spaces and the sea as demarcating political and geographical territories, the sublime of the geopolitical harshness (see pages 116/117), and the abstraction of geographic realities in the immediate encounter with—so-called—“otherness” (no longer a mere ethnic or racial “otherness” but rather a “sameness,” a parallel world in medial forms)¹⁴ that is in close relation with the immediate experience of globalized life worlds.

The aforementioned fissures and analogies all lead up to the question, definition, and artistic practice of “translation”—or rather “untranslatability”—as a method of emphasizing “difference” in and as part of the global condition (and beyond all “trendy” and notorious notions of hybridity) and, in more geoperceptive terms, the question of “belonging” and “locativeness” (of the spectator in an installation space and the subject in geopolitical space—both signify, at one point or another, the relevance of experience as a singular and epistemological entity of making—and in return perceiving art in a [post]colonial context) versus the constituting materiality, sovereignty, and markers of cartography as well. For Sarat Maharaj “...untranslatability is not only to acknowledge from the start the impossibilities and limits of translation. It is to highlight the dimension of what gets lost in translation, what happens to be left over. Since what is gained in the translation tussle—elements of hybridity and difference—is so impressive, it is easy to slip into thinking of it as an outright overcoming of the untranslatable.”¹⁵

The unresolvable riddle of untranslatability Maharaj ponders discloses “understanding” and “meaning” in forms of perpetual approximation only—similar experiential and visual conditions can be found vis-à-vis moving-image installation art by Isaac Julien that has been produced in a culturally aestheticized context (that is, not or no longer succumbing to the expectations of political documentary realism as a means to “destroy” the pleasure principle in watching and seeing images of “the other” in “social realist” visual formats in an art gallery), which one might also call a diaspora aesthetics, and which discloses the conditions and the knowledge of an “inner post-history [of art] that guaranteed its existence and granted it a happy discontinuous continuity.”¹⁶ Untranslatability in visual arts can also be circumscribed “xenography,” the otherness of script, the persistence of difference *within*, the inscription of otherness in the textuality of images that juxtapose the linguistic paradigm with the visual, a neologism employed by Austrian media artist Lisl Ponger, which will be further explained below:

Visual art as knowledge production is about engaging with “difference and the unknown” in both “artistic” and “social-political” terms. The latter concerns “writing the foreign” or xenography. It touches on the “other,” outsider, non-citizen-named asylum seeker, refugee, illegal, sans papier, clandestini, detainee, deportee—who is increasingly now an object of xenophobia. Getting to know “the other” is an ethical tussle: how to cope with the “other’s difference” without imposing our epistemic frame?¹⁷

13 Arjun Appadurai, “Grassroots Globalization and the Research Imagination,” in *Globalization*, Arjun Appadurai, ed. (Durham, NC: Duke University Press, 2001), 4.

14 As Julian Stallabrass rightly argues: “In much prominent global art, identities parade for the entertainment of cosmopolitan viewers. Features of cultural mixing, irony, and the overt performance of identity are comforting to the Western eye, which (as Slavoj Žižek controversially argues) is only comfortable with otherness as long as it is not really other. The results have been well summarized by Fusco: that globalization has transformed the art world along with the management of racial and cultural difference to follow the model of corporate internationalism.” Julian Stallabrass, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2004), 70.

15 Sarat Maharaj, “‘Perfidious Fidelity’: The Untranslatability of the Other,” in *Sarat Maharaj Reader*, Chang Tsong-Zung, Kuan-Hsing Chen et al., eds. (Ghangzhou: Nanfang Daily Press, 2010), 290f.

16 Achille Bonito Oliva, “The Globalisation of Art,” in *Belonging and Globalisation: Critical Essays in Contemporary Art & Culture*, Kamal Boullata, ed. (London, Beirut: Saqi, 2008), 41.

17 Sarat Maharaj, “UNFINISHABLE SKETCH OF ‘AN UNKNOWN OBJECT IN 4 D’: SCENES OF ARTISTIC RESEARCH,” in *L & B* 18, 39–58; 45–46.

A charada sem solução da intraduzibilidade, pondera Maharaj, revela “compreensão” e “significado” apenas como formas de perpétua aproximação. Encontramos condições experimentais e visuais semelhantes nas instalações com imagem em movimento de Isaac Julien. Elas foram produzidas em um contexto culturalmente esteticizado, isto é, que não sucumbe, ou não sucumbe mais, às expectativas de realismo do documentário político, entendido como meio de “destruir” o princípio do prazer de assistir e ver imagens do “outro”, em formatos visuais “socio-realistas”, em uma galeria de arte. Também poderíamos falar, nesse contexto, de uma estética da diáspora, que revela as condições e o conhecimento de uma “pós-história interna [da arte], que garantiu sua existência e lhe conferiu uma alegre continuidade descontínua”¹⁶. A intraduzibilidade nas artes visuais também pode ser uma “xenografia” circunscrita; a diversidade do roteiro, a persistência *interna* da diferença, a inscrição da diversidade na texturalidade das imagens que justificam o paradigma linguístico e o visual. Um neologismo empregado pela mídia-artista austríaca Lisl Ponger e que será explicado a seguir:

A arte visual, como produção de conhecimento, depende de um envolvimento com a “diferença e o desconhecido”, tanto em termos “artísticos” quanto “sociopolíticos”. Neste último aspecto, diz respeito a “escrever o estranho”, ou xenografia. Fala do “outro”, o marginal, o denominado não cidadão que busca asilo, refugiado, ilegal, sem documento, clandestino, detento, deportado – que, atualmente, é cada vez mais objeto de xenofobia. Conhecer “o outro” é um embate ético: como lidar com a “diferença do outro” sem impor nossa estrutura epistêmica?¹⁷

Mas é também uma forma de detectar o resultado estético da influência da cultura não europeia na inteligência tecnológica da arte visual ocidental contemporânea – motivo pelo qual a beleza fetichista da superfície imaculada da imagem e da tela, no trabalho de Julien, revela um intrincado ímpeto psicológico, tecnológico e pós-colonial. É nesse ponto que a tecnologia, na forma de afetos cinemáticos, encontra o desejo.

Contra o cenário de uma filosofia da tecnologia, a reconceitualização da cultura – e a constante erosão de uma “cultura do texto”¹⁸ dominante na obra de Julien – registram um novo caráter epistemológico do visual e do virtual, que enfatiza a “sensorialização, a estetização de processos invisíveis”¹⁹ na ciência e reconhece esta realidade específica da imagem técnica. Com relação às iconografias e genealogias globais da imagem e às respectivas camadas textuais²⁰, que basicamente surgem nas práticas artísticas transculturais, esta reconceitualização (e seu significado expandido) do roteiro no pensamento e no discurso pós e neocolonial pode ser utilizada para “reescrever o outro” e, principalmente, para embutir o discurso dos estudos pós-coloniais na filosofia da tecnologia, na *techné* e em sua intrincada relação com uma *poiesis* das tecnologias de instalação artística em seus vários resultados e formas.

16 Oliva, Achille Bonito. “The Globalisation of Art.” In: Boullata, Kamal (ed.). *Belonging and Globalisation: Critical Essays in Contemporary Art & Culture*. Londres, Beirut: Saqi, 2008, p. 41.

17 Maharaj, Sarat. “UNFINISHABLE SKETCH OF ‘AN UNKNOWN OBJECT IN 4 D’: SCENES OF ARTISTIC RESEARCH,” op. cit., pp. 45-46.

18 Krämer, Sybille e Bredekamp, Horst. “Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung der Kultur.” In: Krämer, Sybille e Bredekamp, Horst (eds.). *Bild – Schrift – Zahl*. Munique, Paderborn: Fink, 2003, p. 15; traduzido do inglês, que foi traduzido do alemão.

19 Id., ibid.

20 Falar sobre as “camadas textuais” de uma imagem não implica, necessariamente, um retorno à teoria linguística do filme ou a conceitos semiológico-estruturalistas de cultura-come-texto. Isto é destacado por Krämer e Bredekamp na reconceitualização da cultura-come-técnica que também é relevante para o conceito de xenografia. Cf. Krämer e Bredekamp, op. cit., pp. 10-22.

Yet it is also a way to detect the aesthetic outcome of the influence of non-European culture on the technological intelligence of contemporary Western visual art, which is why the fetishizing beauty of the immaculate surface of the image and the screen in Julien’s work discloses an intricate scientifically technological and postcolonially psychological impetus. It is at this point that technology in the guise of cinematic affects and desire meet.

Against the backdrop of a philosophy of technology, the reconceptualization of culture, and the steady erosion of the “culture-as-text”¹⁸ dominant in Julien’s work registers a new epistemological quality of the visual and the virtual which emphasizes the “sensorialization, the aestheticization of invisible processes”¹⁹ in science and recognizes this specific reality of the technical image. With regard to global iconographies and genealogies of images as well as the pertaining textural layers,²⁰ which primarily appear in transcultural artistic practices, this reconceptualization (and extended meaning) of script in after- and neocolonial thought and discourse can be employed for “rewriting the other” and above all for embedding the discourses of postcolonial studies in the philosophy of technology, in *techné* and its intricate relation to a *poiesis* of artistic installation technologies in their various outcomes and forms.

- 18 Sybille Krämer and Horst Bredekamp, “Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung der Kultur,” in *Bild – Schrift – Zahl*, Sybille Krämer and Horst Bredekamp, eds. (Munich, Paderborn: Fink, 2003), 15; translated from the German.
- 19 Sybille Krämer and Horst Bredekamp, “Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung der Kultur,” in *Bild – Schrift – Zahl*, 15.
- 20 Talking about the “textual layers” of an image does not necessarily imply a return to linguistic film theory or to semiological-structuralist concepts of culture-as-text. This is pointed out by Krämer and Bredekamp in the reconceptualization of culture-as-technique that is of relevance for the concept of xenography as well. Cf. Krämer and Bredekamp, “Kultur, Technik, Kulturtechnik,” 10–22.
- 21 Giuliana Bruno, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2007), 19.
- 22 The filmic images in Lisl Ponger’s film *Phantom fremdes Wien* (1991–2004) undergo an enunciative marking by the female “xenographer” right after the start, which introduces the process of initiation of the Super-8 recordings with a voice-over. We (the observers) are not alone with the enigma of locating the images, and the visual otherness we are seeing is directly next door. Ponger’s “voyage” is a national voyage inside Vienna through migrants’ spaces concerning several countries, at or in the periphery of the city, at least beyond the everyday world of its indigenous inhabitants. Catherine Russell calls the cinematic experimental ethnography “a methodological incursion of aesthetics on cultural representation,” in Catherine Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* (Durham, NC, London: Duke University Press, 1999), xi.
- 23 Isaac Julien, as quoted from: Áine O’Brien, “Suturing the Aesthetic and the Political—Multiple Screens, Multiple Realities: An Interview with Isaac Julien,” in *Circa Art Magazine* 114 (Winter 2005), 51.

One of the key aesthetic concepts of visually arranging the different geographic spaces, for example in the four-screen installation *Fantôme Créole* (2005) that combines the arctic landscape with West African Burkina Faso (see pages 72/73), is that of filmic *suture*. According to Giuliana Bruno, film “...follows a historical course—that is, a museographic way to collect together various fragments of cultural phenomena from diverse geo-historical moments open for spectatorial recollection in space.”²¹ The aesthetic influence of the experimental ethnographic film on cultural representation is added to this.²² The negotiation of the trace of the other’s experience and experienceability of what the image shows as well as its enigmatic nature starts in the domain of the medium, its technological sublimity, and its capacity for generating knowledge in vision, which establishes itself in nearly all of Julien’s installation-art films through new digital approaches to a “post-cinematic video art.”²³

Um dos principais princípios estéticos utilizados na organização visual de espaços geográficos diferentes – por exemplo, na instalação de quatro telas *Fantôme Créole* (2005), que combina a paisagem ártica com Burkina Fasso, na África Ocidental (ver págs. 72/73) – é o da *sutura* cinematográfica. Segundo Giuliana Bruno, a obra “[...] segue um curso histórico – isto é, uma forma museográfica de juntar fragmentos de vários fenômenos culturais, de diversos momentos geo-históricos, abertos no espaço à memória dos espectadores”²¹. Soma-se a isso a influência estética do cinema etnográfico experimental na representação cultural²². A negociação dos vestígios da experiência do outro, e de sua possibilidade de experimentar o que a imagem mostra, além de sua natureza enigmática, começa pelo domínio do meio, de sua excelência tecnológica e de sua capacidade de gerar conhecimento visualmente, algo que se estabelece em quase todos os filmes instalados de Julien, por meio das novas abordagens digitais de uma “videoarte pós-cinematográfica”²³.

Em oposição aos movimentos diaspóricos que atravessam fronteiras, genealogias e mídias estéticas, a questão do “pertencimento” (em um mundo globalizado) tende a ganhar a função pragmática de encontrar necessariamente um espaço vivo, e também artístico, entre jornadas de migração e de exílio; e de ter as condições de vir a ser (tornar-se visível) nesses espaços. As telas suspensas da instalação cinematográfica *Ten Thousand Waves* fazem a alegoria dos pontos de convergência de uma jornada de diáspora da imagem em movimento, do aparato técnico que as produz, entre outros, e também do lugar ambivalente da arte visual que ocupa um espaço expositivo específico e determinado, mas, ao mesmo tempo, evoca um “outro lugar qualquer”: “A comunicação, por definição, deve, de alguma forma, adotar técnicas e materiais que pertençam ao contexto em que vivemos. Significa colocar o sistema de diáspora sob o controle de uma disciplina que permitiria desenvolver um contato entre conceito e público”²⁴. Ainda assim, a experiência da diáspora também está ligada ao “pertencimento” no sentido de “singularidade”²⁵, conceito que veio a epitomizar a diferença *intrínseca*, em oposição ao aspecto relacional. Thierry de Duve, por exemplo, empregou o termo “singuniversal”, aquele que “salta do singular para o universal, e também anula o hiato entre o empírico e o transcendental – algo que o *glocal* não consegue. O *glocal* é um conceito totalmente empírico”²⁶. A forma que esse possível conceito de “singuniversalidade” ganha na arte de Julien é, poderia-se dizer, o realismo estético de uma medialidade da experiência: a beleza sublime da forma e a exacerbação do aspecto perceptivo, assim como a ênfase em um cinemático de caráter afetivo.

- 21 Bruno, Giuliana. *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007, p. 19.
- 22 As imagens cinematográficas do filme de Lisl Ponger *Phantom fremdes Wien* (1991–2004) sofrem uma marcação enunciativa pelo “xenógrafo” feminino logo após o início, que apresenta o processo de iniciação das gravações em Super-8 com uma narração. Nós (os observadores) não estamos sozinhos com o enigma de localizar as imagens, e a diversidade visual que estamos vendo está diretamente ao lado. A “viagem” de Ponger é uma viagem nacional dentro de Viena através de espaços de migrantes envolvendo vários países, junto da ou na periferia da cidade, pelo menos além do mundo cotidiano de seus habitantes nativos. Catherine Russell chama a etnografia experimental cinematográfica de “uma incursão metodológica da estética sobre a representação cultural”. In: Russell, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham, NC, Londres: Duke University Press, 1999, p. xi.
- 23 Julien, Isaac, apud O’Brien, Áine. “Suturing the Aesthetic and the Political—Multiple Screens, Multiple Realities: An Interview with Isaac Julien.” In: *Circa Art Magazine*, no. 114, inverno 2005, p. 51.
- 24 Oliva, op. cit., p. 45.
- 25 Hallward, Peter. *Absolutely Postcolonial: Writing between the Singular and the Specific*. Manchester, Nova York: Manchester University Press, 2001, pp. 1 e seguinte: “Essas posições [de uma heterogeneidade essencial ou pluralidade de posições do sujeito] devem ser lidas como tantas perspectivas específicas definidas de algum modo através de sua relação umas com as outras? Ou devem ser compreendidas mais como os modos *singulares* de uma força autodivergente – fragmentos, isto é, de uma única unidade imanente, sem relações constitutivas entre si? As alternativas são claramente opostas, mas confundidas com frequência. Se um indivíduo específico é aquele que existe como parte de um relacionamento com um ambiente e com outros indivíduos (‘eu’, digamos, como específico de um ‘você’, um ‘aqui’ e um ‘agora’), um indivíduo singular é aquele que, como um Deus criador, transcende todas essas relações. O específico é indiretamente relativo a certas características especificadas, enquanto a ‘in-diferença com respeito a propriedades é o que individual e dissemina singularidades’. [...] Uma concepção singular de individuação reconhece apenas uma entidade como absolutamente individual (o que não exclui a potencialmente infinita multiplicidade de *modos* desse indivíduo). Vou me referir a esse indivíduo como ‘Criativo’, em distinção a ‘dado’ ou ‘criado’ [...]. O *singular* cria o meio de sua própria existência *substancial* ou *expressão*” (grifo do autor).
- 26 De Duve, Thierry. “The Glocal and the Singuniversal: Reflections on Art and Culture in the Global World.” *Open: Cahier on Art and the Public Domain. The Art Biennial as Global Phenomenon: Strategies in Neopolitical Times*, no. 16, 2009, p. 52.

24 Oliva, 2008, 45.

25 Peter Hallward, *Absolutely Postcolonial: Writing between the Singular and the Specific* (Manchester, New York: Manchester University Press, 2001), 1f: “Are these positions [of an essential heterogeneity or plurality of subject positions] to be read as so many *specific* perspectives defined in some sense through their relation *with* each other? Or are they to be understood rather as the *singular* modes of one self-differing force—fragments, that is, of a single immanent unity, without constituent relations among themselves? The alternatives are clearly poles apart, but often confused. If a specific individual is one that exists as part of a relationship to an environment and to other individuals (‘I,’ say, as specific to a ‘you,’ a ‘here,’ and a ‘now’), a singular individual is one which like a creator-God transcends all such relations. The specific is indirectly relative to certain specified characteristics, whereas ‘in-difference with respect to properties is what individuates and disseminates singularities.’ ... A singular conception of individuation recognises only one entity as fully individual (which does not exclude the potentially infinite multiplicity of *modes* of this individual). I will refer to such an individual as ‘Creative’ as distinct from the ‘given’ or ‘created’ ... *The singular creates the medium of its own substantial existence or expression.*” (emphasis P. Hallward)

26 Thierry de Duve, “The Glocal and the Singuniversal: Reflections on Art and Culture in the Global World,” *Open: Cahier on Art and the Public Domain. The Art Biennial as Global Phenomenon: Strategies in Neopolitical Times* 16 (2009): 52.

27 Cf. David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* (London, New York: Phaidon Press, 2003), 18f: “In general, the phenomenological principle of ‘being-in-the-world’ stands in the early ancestry of the ideas of ‘real space’ and ‘context.’ I will develop. To an extent, this simply reveals the point at which I entered the stream of twentieth-century intellectual discussion; but I think it is really more accurate to say that I have never been failed by the thesis that art records the many ways in which the world at hand has been acknowledged in being shaped by us human beings; the thesis has simply never been falsified.”

As opposed to diasporic movements across borders, as well as across aesthetic and media genealogies, the question of “belonging” (in a globalized world) is bound to have a pragmatic function of necessarily finding and having the conditions of coming into being (becoming visible) in a living space amidst journeys of migration and exile as well as in an artistic space. The hanging screens of Julien’s film installation *Ten Thousand Waves* allegorize the convergence points of a diaspora journey of the moving image, the technical apparatus that produces them among others, as well as the ambivalent location of visual art in a specifically determined exhibition place whilst conveying an ‘elsewhere’: “Communication, by definition, must in some way adopt techniques and materials belonging to the context in which we live. It means placing the diaspora system under the control of a discipline that would allow it to develop a contact with the public.”²⁴ Yet the diaspora experience is also bound to “belong” to a sense of “singularity,”²⁵ a concept that has come to epitomize difference *within* as opposed to its relational aspect. Thierry de Duve, for one, has employed the term “singuniversal” that “jumps from the singular to the universal, it also bridges the hiatus between the empirical and the transcendental—something the *glocal* does not do. The *glocal* is entirely an empirical concept.”²⁶ The form of such possibilities of a “singuniversal” concept in Isaac Julien’s film art is, one might argue, the aesthetic realism of a mediality of experience: the sublime beauty of form, the excessive aspect of perception as well as the affective cinematic emphasis.

Space, the reference point of both the planetary (albeit abstract) and the planarity of the surface of hanging screens, as the most significant paradigm of a world art history and its discursivity has been given seminal acclaim in David Summers’ book *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* (2003), from which the idea of this title’s “planarity” derives—yet with reference to Summers’ emphasis on the phenomenological condition of space.²⁷ James Elkins, for one, has critically reviewed the notion of space in Summers’ methodological approach toward culturally diverse paradigms of a world art history (or science) in *Real Spaces*. Summers’ distinction between real and virtual space, and his methodological claim of “replacing the lingering formalist notion of the ‘visual arts’” by a “spatial arts” can provide a starting point for an understanding of Fredric Jameson’s concept of “cognitive mapping” in moving-image art across the global divide, and the amalgamating chiasm of the concepts of planarity and the planetary that is at stake here.

O espaço, ponto de referência (ainda que abstrato) tanto da planetaridade quanto da planaridade da superfície das telas suspensas, como paradigma mais significativo de uma história da arte mundial e sua discursividade, recebeu aclamação no livro *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* (2003), de David Summers. Dele se origina a ideia de “planaridade” deste artigo, ainda que referenciada na ênfase que Summers coloca na condição fenomenológica do espaço²⁷. James Elkins, por exemplo, faz uma revisão crítica da noção de espaço, na abordagem metodológica de Summers em *Real Spaces*, em relação a paradigmas culturalmente diversos de uma história da arte (ou ciência) mundial. A distinção de Summers entre espaço real e virtual, e sua reivindicação metodológica – “substituir a persistente noção formalista de ‘artes visuais’ por ‘arte espacial’ – podem fornecer um ponto de partida para compreender o conceito de “mapeamento cognitivo” de Fredric Jameson – na imagem em movimento que atravessa o abismo global e o quiasma amalgamante dos conceitos de planaridade e de planetário em jogo aqui. O “mapeamento cognitivo”²⁸ pode ser empregado – e interpretado – como uma conceitualização da prática e da pesquisa artísticas que atravessam fronteiras nacionais e limites étnicos, contra um cenário de interesse crescente em metodologias que abordem e escrutinem as artes visuais, em meio à discussão sobre “história da arte como disciplina global”²⁹. O mapeamento cognitivo pode, assim, propiciar uma compreensão do “global”, na teoria da arte e nos estudos visuais, como uma “técnica” cultural e teórica específica, que incorpora funções e metodologias de diferentes abordagens textuais, visuais, formais e conceituais, em diferentes países e culturas – em vez de adotar “arte global” como uma seleção ou categorização restritiva de artistas e trabalhos que se relacionam às nacionalidades. Assim, gera-se conhecimento por meio da imagem em movimento, e dentro dela; essa forma de arte acaba por constituir-se como um meio de conhecimento. Assim, na prática artística, a experimentação evolui para a produção de conhecimento. A técnica da experimentação e a tecnologia envolvida em suas aplicações geram formas novas de conhecimento, com frequência experimentais; sem a técnica, elas são indetectáveis, ou mesmo (visualmente) inexistentes. Nas práticas artísticas estéticas, a tradução segue sendo o problema de qualquer experimentação técnica (com realidade extravisual). Em uma visão corrente nas análises reflexivas sobre artes visuais, uma tradução material comprometida com a busca de um processo visual de tradução³⁰.

27 Cf. Summers, David. *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. Londres, Nova York: Phaidon Press, 2003, pp. 18 e seguinte: “Em geral, o princípio fenomenológico de ‘estar-no-mundo’ situa-se na linha inicial das ideias de ‘espaço real’ e de ‘contexto’ que vou desenvolver. De certo modo, simplesmente revela o ponto no qual entrei na corrente da discussão intelectual do século 20; mas considero muito mais preciso dizer que nunca me falhou a tese de que a arte registra os muitos modos em que o mundo ao nosso alcance reconhecidamente tem sido moldado por nós, seres humanos; a tese simplesmente jamais foi falsificada”.

28 Como uma analogia sobre um nível textual, o próprio termo *écriture* ou “escritura” corresponde a um mapeamento arqueológico do estilo/técnica corporal de mulheres em escritos, bem como sua dimensão especificamente experimental e cognitiva conforme perpetuada pela teoria cultural feminista dos anos 1970 e de acordo com o texto seminal de Hélène Cixous “The Laugh of the Medusa”. Em comparação a *écriture* como mapeamento de uma estética literária feminista, a xenografia de imagens significa a importância de novas mídias e tecnologia para o cômputo pós e neocolonial da visualização da experiência do sujeito em espaços geopolíticos. É considerada, portanto, uma segunda abordagem metodológica de imagens – após a localização do sujeito em “mapeamentos cognitivos”. O conceito de Fredric Jameson de “mapeamento cognitivo” como abordagem de um esforço “de tradução” e, acima de tudo, geoperceptivo no mapeamento da cidade e, por extensão, nas artes, alude às repercussões da mudança espacial nos estudos culturais. Pode, então, ser uma metodologia para encontrar a condição estética complexa e os mundos mentais de uma história da arte global, por um lado, enquanto, por outro, mantém um conceito metaperceptivo de se abordar imagens em movimento de uma perspectiva inclusivamente subjetiva.

29 Cf. Elkins, James. “Art History as a Global Discipline.” In: Elkins, James. *Is Art History Global?* Nova York, Londres: Routledge, 2007, pp. 3-25.

30 Julien, Isaac. “Creolizing Vision.” In: Enwezor, Okwui et al. (ed.). *Créolité et Creolization*. Documenta 11 Platform 3. Ostfildern, 2003, 150-155: “[...] Eu quis realizar uma tradução não apenas em termos teóricos, mas que cruzasse gêneros e política, uma tradução de território e de temporalidade, um cinema que exija uma autointerrogação e uma traduzibilidade que cruze as tecnologias da representação”.

“Cognitive mapping”²⁸ may be employed—and interpreted—as a conceptualization of artistic practice and research across national borders and ethnic boundaries, and against the backdrop of the increasing interest in methodologies of approaching and scrutinizing the visual arts amidst questions around “art history as a global discipline.”²⁹ Cognitive mapping can thus foster an understanding of “the global” in art theory and visual studies as a specifically cultural and theoretical “technique” that incorporates functions and methodologies of different textual, visual, formal, and conceptual approaches in different countries and cultures, rather than assuming a restrictive selection and categorization of nation-bound artists and their artworks into or as a “global art”; thereby generating knowledge through and within the moving image, even constituting it as a medium of knowledge. Experimenting in art practice then develops as the acquisition of knowledge. The technique of the experiment and the technology of its application generate new, often experimental forms of knowledge, which, pre-technically, is undetectable in this manner—or even (visually) non-existent. For aesthetic artistic practices, translation then remains the problem of all technical experimentation (with extravisual reality), a translation—and this has become the notorious view on reflexive analyses of visual artworks—that commits itself to the material procedure of tracing a visual process of translation.³⁰

The underlying idea behind any such endeavor of the question of seeing and perceiving art (moving-image art in particular) in “global terms” relies on the spatiotemporal and historical inclusion of the artwork and its medium. Time’s visual emergence—and hence its philosophical reflection—in various artistic spaces has engendered the plasticity of the material surface of screens, photographs, and art objects (turning into subjects accordingly) alike, and its invisibility has finally been translated into human perception and thus experiential ways of seeing and feeling the world (that is, the image). Beyond the very actuality of the space as it is, the spatial dimension of the work itself we see, and the (sometimes historically induced) time within which the artwork exists, we can identify three issues that are of importance in the hitherto discussion around the relevance of considering “the global” as a cultural technique in aesthetic terms and through the chiasm of planarity and planetarity: (a) an aesthetic distribution (or redistribution) of iconographic style; (b) an “awareness” and a “recognition” (*Anerkennung*) of the local culture of the vernacular that is closely followed by the experience of migration “at the shores” of the Western world and in metropolitan spaces; in geographic distance from the local and nation-bound site of origin; and (c) an idea of modes of cosmopolitan artistic interventions that presume spatial navigation as well as cognitive orienting schemata (in terms of aesthetics).

Gayatri Chakravorty Spivak proposes replacing “the global” with “the planetary” as a figure of thought of alterity. In this very context, Spivak’s notion of the planetary sides with new, different, and diverse planetary orders of angles and gazes onto the world, and hence it attempts to introduce an epistemologically *intercultural* perspective and approach to otherness that does not exclude the question of experience but rather thoroughly induces it as part of a possible world within the planetary condition of the whole:

28 As an analogy to “cognitive mapping” on a textual level, the very term *écriture* or ‘scripture’ corresponds with an archaeological mapping of women’s corporeal style/technique in writing as well as its specifically experiential and cognitive dimension as it was perpetuated in 1970s feminist cultural theory and in accordance with Hélène Cixous seminal text “The Laugh of the Medusa.” In comparison to *écriture* as a mapping of a feminist literary aesthetics, the xenography of images signifies the relevance of new media and technology for the after- and neo-colonial account of the visualization of the subject’s experience in geopolitical spaces. It is therefore considered as the second methodological approach to images—after the subject’s location in “cognitive mappings.” Fredric Jameson’s concept of “cognitive mapping” as an approach of a “translational” and above all geoperceptive endeavor in mapping the city and by extension in the arts alludes to the repercussions of the spatial turn in cultural studies. It can therefore be a methodology of meeting the complex aesthetic condition and mind worlds of a global art history on the one hand, while remaining/maintaining a metaperceptive concept of approaching moving images from an inclusively subjective perspective, on the other.

29 Cf. James Elkins, “Art History as a Global Discipline,” in *Is Art History Global?*, James Elkins (New York, London: Routledge, 2007), 3–25.

30 Isaac Julien, “Creolizing Vision,” in *Créolité and Creolization*, Okwui Enwezor et al., eds., Documenta11 Platform 3 (Ostfildern, 2003), 150–155. “... I wanted to perform a translation not just in theoretical terms but across genres and politics, a translating of territory and temporality, a cinema which demands a self-interrogation and a translatability across the technologies of representation.”

31 Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline* (New York: Columbia University Press, 2003), 72f.

I propose the planet to overwrite the globe. Globalization is the imposition of the same system of exchange everywhere. In the gridwork of electronic capital, we achieve that abstract ball covered in latitudes and longitudes, cut by virtual lines, once the equator and the tropics and so on, now drawn by the requirements of Geographical Information Systems.... The globe is on our computers. No one lives there. It allows us to think that we can aim to control it. The planet is in the species of alterity, belonging to another system; and yet we inhabit it, on loan.... If we imagine ourselves as planetary subjects rather than global agents, planetary creatures rather than global entities, alterity remains underived from us; it is not our dialectical negation, it contains us as much as it flings us away.³¹

A ideia básica por trás de qualquer esforço para ver e entender a arte (e, particularmente, a imagem em movimento) em “termos globais” se apoia sobre a inclusão espaçotemporal e histórica da obra de arte e de seu meio. A emergência visual do tempo – assim como de seu reflexo filosófico – nos espaços artísticos engendrou a plasticidade da superfície material das telas, imagens fotográficas e objetos de arte (transformados em sujeitos, portanto); sua invisibilidade finalmente foi traduzida para a percepção humana, em formas experimentais de ver e de sentir o mundo (isto é, a imagem). Além da realidade do espaço, tal como ele é, da dimensão espacial da obra que vemos, e do tempo (por vezes historicamente induzido) dentro do qual o trabalho existe, podemos identificar três questões que são importantes na discussão sobre a relevância de considerar “o global” como técnica cultural, em termos estéticos, e através do quiasma de planaridade e planetaridade: (a) uma distribuição (ou redistribuição) estética de estilos iconográficos; (b) uma “consciência” e um “reconhecimento” (*Anerkennung*) da cultura vernacular local, seguida de perto pela experiência da migração “nos mares” do mundo ocidental e em espaços metropolitanos, geograficamente distantes do lugar de origem local, ligado à nação; e (c) um conceito de formas cosmopolitas de intervenção artística, que pressupõe a navegação espacial e os esquemas (mentais e estéticos) de orientação cognitiva.

31 Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. Nova York: Columbia University Press, 2003, pp. 72 e seguinte.

32 Planetário e mídia: segundo o filósofo alemão de mídia Dieter Mersch [*Medientheorien zur Einführung*. Hamburgo: Junius, 2009], mídias são também alteridades (semelhantes à definição de Spivak de planetário como categoria de alteridade), uma vez que sempre significam uma ausência, um terceiro sentido, um terceiro intermediador que é necessário para tornar sua presença, sua existência, se não visível, pelo menos sentida. O “sentimento” ambíguo associado a este último caso nos leva diretamente à hipótese de Boris Groys de que a mídia está sempre sob suspeita. Cf. Groys, Boris. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. Munique: Hanser, 2000.

33 Julien, Isaac, apud Maerke, Andrew. “Not Global, Trans-local: Interview with Isaac Julien.” In: Julien, Isaac (ed.). *Ten Thousand Waves*. Londres: Victoria Miro, 2010, p. 99.

34 Bryson, Norman. “Introduction.” In: Bal, Mieke e Bryson, Norman. *Looking in: The Art of Viewing*. Taylor & Francis, 2001, p. 8.

35 Id., p. 15.

Gayatri Chakravorty Spivak propõe a substituição de “global” por “planetário”, como figura de pensamento relacionada à alteridade. Neste mesmo contexto, sua ideia de planetário se alinha às novas, diferentes e distintas ordens planetárias de angulações e olhares sobre o mundo e, portanto, busca introduzir uma perspectiva epistemologicamente *intercultural* e uma abordagem da diversidade que não exclui a questão da experiência, mas a induz plenamente como parte de um mundo possível dentro da condição planetária do todo:

Proponho que o planeta se reescreva sobre o globo. A globalização é a imposição de um mesmo sistema de trocas em todos os lugares. No diagrama do capital eletrônico, adquirimos aquela bola abstrata coberta por latitudes e longitudes, cortada por linhas virtuais, que antes se chamavam Equador, trópicos e assim por diante, e que agora se desenham segundo os ditames dos Sistemas de Informações Geográficas. [...] O globo está em nossos computadores. Ninguém vive nele. Isso nos permite pensar que podemos almejar controlá-lo. O planeta pertence à categoria da alteridade, pertence a outro sistema; e, mesmo assim, o habitamos, por empréstimo. [...] Se nos imaginarmos como sujeitos planetários em vez de agentes globais, criaturas planetárias em vez de entidades globais, a alteridade continua a não se originar em nós. Ela não é nossa negação dialética; tanto nos contém quanto nos lança para fora³¹.

A ideia de planaridade tem origem, por exemplo, em uma condição-como-possibilidade-material-e-técnica “real” de exibir imagem em movimento em uma galeria, longe das fricções do realismo e da ficção. O plano da tela surge no espaço como um corpo material de significado, de alguma forma, flutuante; um lembrete iconoclasta das práticas artísticas da vanguarda, e dos manifestos relativos à destruição violenta e à “dor infligida” sobre o corpo material das imagens – e sobre sua própria mídia³². A tela torna-se um signo material resistente das possibilidades e impossibilidades do desejo iconoclasta de contestar as imagens na era digital. Na realização de *Ten Thousand Waves*, com a “arte da projeção” manifesta na instalação das telas no espaço e, muito antes disso, na disposição de várias telas em paralelo, no processo de montagem (que Isaac Julien descreve como “algo que forma um espaço arquitetônico”),³³ a imagem em movimento transita entre as linhas óticas retas do olhar fixo e um ângulo “triangular” de visão, possibilitado pelo dispositivo (sua “apresentação de visão como ótica”³⁴), “a teoria retórica da visão”, e, assim, os diferentes “agentes do discurso”³⁵.

The idea of planarity derives, for one, from the “actual” condition-as-material-and-technical-possibility of showing moving-image art in a gallery beyond the frictions of realism and fiction. The plane of the screen is there in space as a material body that in one way or another is floatingly signifying an iconoclastic reminder of the avant-garde’s artistic practices and manifestos regarding the forceful destruction and “inflicted pain” on the material body of images—and on their very medium.³² The screen turns into a resisting material sign of the possibilities and impossibilities of iconoclastic desires to contest images in the age of the digital. With the “art of projection” that is manifested in the installation of the screen in space as well as long before that in the parallel editing of several screens in the production process and which Isaac Julien describes as “form[ing] an architectural space”³³ in the making of *Ten Thousand Waves*, the moving image moves between the linear optical lines of the gaze and its apparatus-based “triangular” angle of seeing—its “staging of sight as optics”³⁴—and “the rhetorical theory of vision,” and hence the different “agents of discourse.”³⁵

32 Planetary and media: according to German media philosopher Dieter Mersch [*Medientheorien zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2009)], media are alterities (similar to Spivak’s definition of the planetary as a category of alterity) as well, insofar as they always signify an absence, a third meaning, a third intermediary that is needed to make their presence, their existence if not visible, then felt. The ambiguous “feeling” that is associated with the latter leads us straight toward Boris Groys’ assumption that media always remains under suspicion. Cf. Boris Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien* (Munich: Hanser, 2000).

33 Isaac Julien, as quoted from: Andrew Maerke, “Not Global, Trans-local: Interview with Isaac Julien,” in *Ten Thousand Waves*, Isaac Julien, ed. (London: Victoria Miro, 2010), 99.

34 Norman Bryson, “Introduction,” in *Looking in: The Art of Viewing*, Mieke Bal and Norman Bryson (Taylor & Francis, 2001), 8.

35 Norman Bryson, “Introduction,” in *Looking in: The Art of Viewing*, Mieke Bal and Norman Bryson, 15.

36 Mark Nash, “Electric Shadows,” in Julien, 2010, 40.

37 Jean-Louis Comolli, “Machines of the Visible,” in *Technology and Culture, The Film Reader*, Andrew Utterson, ed. (London and New York: Routledge, 2005), 37–52; 38.

Thus discourse of visual narrative performativity is related to questions on archival found footage of documentary images and the reality of their ghostly demarcations in the visible realm released by the police video footage of the Morecambe Bay tragedy in 2004, shown at the beginning of *Ten Thousand Waves*, and which leads Mark Nash to ascertain that “...the heart of Julien’s project is deeply realist, not necessarily at the level of form, but in its representation of conditions of life (and fantasies) of different classes of Chinese working people (cockle pickers, city workers, prostitutes, and peasants).”³⁶ Nighttime black-and-white images of an infrared camera that records lost, drifting, and blinded (from the cold, the darkness, and the sea water) Chinese workers from a helicopter when the tide is out, walking on sandbanks in the open sea. Creating a visual scenario in which the image is being projected from data files or digitized video is encompassing both, media and the planetary as alterities (invisible others), thereby creating a “scene of translation” (in which untranslatability is always inscribed as the invisible residue of potential meaning and misunderstanding) regarding the practice of documentary (archival) footage as a way to research and reflect upon the role of representation, hegemony, and memory. The world becomes appropriable as soon as it becomes visible according to Jean-Louis Comolli,³⁷ but it also becomes physiologically perceptible and tangible through the interference of technology in experience and vice versa.

According to James Elkins, the question that lies at the heart of David Summers’ account of a world art history is whether abstract ideas or abstraction in general have a relation to the subject’s actual experience in a specific space; even more so, the question of whether that experience is one of difference and is being conceptualized as such. The idea of this essay plays well into the questions around the applicability and compatibility of theoretical research and artistic practice, enquiring whether the latter has developed a methodological approach of its own, and whether the “media” (photographs, sketch ups, archival images, etc.) of artistic research in an environment that we term “global” has generated new figures of thought through the discursivity of artistic practice and research in, for example, moving-image art—of which one of them can be called the planetary condition. The question about the *what* with regard to seeing in Julien’s moving images is contrasted by the invisible *how* of the act of artistic research sublimated in the mediality of film and its spatiotemporal property. Film as the medium of (the senses’) mediality and as a time-based medium extends the experience of otherness in the gallery space, and in Julien’s aesthetic approach it unfolds images of “the other” in a “phenomenotechnical” approach that operates beyond the graphic confinements of script and culture-as-text and toward a post-medial “life” of images.

RANIA GAAFAR is a research associate in the Media Art Department at the University of Art and Design in Karlsruhe (Germany) and a PhD researcher at the Visual Culture Department, Goldsmiths, University of London. She has published on film, moving-image art, cultural alterity, and media theory, and is currently a fellow of the art, science & business programme at the Akademie Schloss Solitude in Stuttgart. Forthcoming by her is *Technology and Desire – The Transgressive Art of Moving Images*, coedited with Martin Schulz (Bristol & Chicago: Intellect, 2012).

Assim, o discurso da performatividade da narrativa visual relaciona-se à questão do uso de imagens de arquivo em documentários, e à realidade de suas demarcações fantasmagóricas no universo visível, geradas, por exemplo, pelas imagens em vídeo que a polícia fez da tragédia da baía de Morecambe, em 2004, e que são exibidas no início de *Ten Thousand Waves*. Elas levam Mark Nash a afirmar que “[...] o cerne do projeto de Julien é profundamente realista, não necessariamente no nível da forma, mas em suas representações das condições de vida (e fantasias) de diferentes classes de trabalhadores chineses (catadores de mariscos, operários urbanos, prostitutas e camponeses)”³⁶. São imagens noturnas em preto e branco, captadas por uma câmera infravermelha em um helicóptero; registram os operários chineses perdidos, à deriva e cegados (pelo frio, a escuridão e a água do mar), caminhando na maré baixa, sobre bancos de areia, em mar aberto. A criação de um cenário visual no qual a imagem projetada é originária de bancos de dados ou imagens digitalizadas engloba os dois, a mídia e o planetário, como alteridades (outros invisíveis), criando assim uma “cena de tradução” (na qual a intraduzibilidade está sempre inscrita como o resíduo invisível do significado potencial e do mal-entendido) com relação à prática de usar imagens documentais para pesquisar e refletir sobre o papel da representação, da hegemonia e da memória. O mundo torna-se apropriável assim que se torna visível, segundo Jean-Louis Comolli³⁷; mas também se torna fisiologicamente perceptível e tangível por meio da interferência da tecnologia na experiência, e vice-versa.

Segundo James Elkins, a questão central da visão de David Summers da história da arte mundial é se as ideias abstratas ou as abstrações em geral têm uma relação com a experiência real do sujeito em um espaço específico; além disso, ele se pergunta se essa experiência trata da diferença, e se está sendo conceituada assim. A ideia deste ensaio se alinha aos questionamentos sobre a aplicabilidade e a compatibilidade da pesquisa teórica e da prática artística. Indago se essa última desenvolveu uma abordagem metodológica própria, e se a “mídia” de pesquisa artística (fotografias, imagens tridimensionais, imagens de arquivo etc.) vem gerando novas figuras de pensamento em um ambiente que denominamos “global”, por meio do discurso da prática artística e da pesquisa (por exemplo, na imagem em movimento). Uma dessas figuras poderia ser chamada de condição planetária. Quando se trata das imagens em movimento de Julien, a questão *o que ver* tem como contraste o invisível *como* – o ato da pesquisa artística sublimada na medialidade do filme e em sua propriedade espaçotemporal. O cinema, como meio de medialidade (dos sentidos) e baseado no tempo, amplia a experiência de diversidade no espaço da galeria e, na abordagem estética de Julien, revela imagens do “outro” em uma abordagem “fenomenotécnica”, que opera para além das restrições gráficas do roteiro e da cultura-como-texto, rumo a uma “vida” pós-mídia das imagens.

RANIA GAAFAR é pesquisadora associada do Departamento de Mídia Arte da Universidade de Arte e Design de Karlsruhe (Alemanha) e doutoranda no Departamento de Cultura Visual, Goldsmiths, University of London. Tem publicações sobre filmes, arte, imagem em movimento, alteridade cultural e teoria da mídia, e atualmente é pós-graduanda do programa de arte, ciência e negócios na Akademie Schloss Solitude em Stuttgart. De sua autoria, no prelo, *Technology and Desire – The Transgressive Art of Moving Images* (coeditado com Martin Schulz). Bristol e Chicago: Intellect, 2012.

FILMES / FILMS

FILMS (1983–2008) Isaac Julien's cinema was born out of his engagement with aesthetic and cultural questions raised by the black British and gay movements in their struggle for political and cultural territory in the 1980s Britain. From the 1990s onwards it has perfected a language based on a rhythmic fusion of elements from documentary, fiction, the visual arts, poetry, music, and choreography. This selection presents seven key films, from the seminal *Territories* (1984) to *Derek* (2008), a personal tribute to one of the creators of independent cinema in England. Julien's search for new cinematic representations is inspired by a culturally diverse frame of reference, including fantasy representations of themes of slavery, investigating the "dark" side of the rap universe, or getting inspiration from historical subjects—such as the late black poet Langston Hughes, a key figure of African American literature in the early 20th century, and anticolonialist Martinican author Frantz Fanon.

FILMES (1983-2008) O cinema de Isaac Julien nasce de seu engajamento com questões estéticas e culturais levantadas pelos movimentos gay e negro ingleses, em sua luta por territórios políticos e expressivos, na Inglaterra dos anos 1980. A partir dos anos 90, aperfeiçoa uma linguagem que se apoia na fusão ritmada de elementos do documentário, da ficção, das artes visuais, da poesia, da música e da coreografia. Esta mostra reúne sete filmes-chave do artista, do seminal *Territories* (1984) a *Derek* (2008), tributo pessoal a um dos criadores do cinema independente inglês. A busca de Julien por novas representações se inspira em uma gama de referências culturais variadas, que inclui encenações fantasiosas de temas da escravidão, investigações sobre o lado "escuro" do universo do rap e a escolha de personagens históricos como o poeta Langston Hughes, figura-chave da literatura negra norte-americana no começo do século 20, e o escritor anticolonialista martinicano Frantz Fanon.

Roach Family Support Committee

MARCH AND RALLY

For an independent enquiry into the death of Colin Roach



death of Colin Roach

SATURDAY 12th FEBRUARY

**ASSEMBLE: 1 PM
HACKNEY TOWN HALL
MARE STREET
LONDON E8**

RFS: 59 Hackney Road, N16 Tel: 253 7389

BULLETIN No. 2 of the Roach Family Support Committee

WHY AN INQUEST IS NOT ENOUGH

The standard argument used by opponents of the R.F.S.C.'s call for an independent public inquiry is that an inquest is a public inquiry. For example, a certain Professor Vincent writes in *The Sun*: (16.2.83):

'The final decision will lie with the jury — twelve good men and true. If that is not a full and open inquiry, it is hard to know what is. The press will be there, the public will be there, and anyone will be able to give evidence.'

The Professor has not done his research. He is wrong on just about every point...

A coroner's jury does not consist of 'twelve good men and true'. It consists of between seven and eleven 'good and lawful men' chosen by the Coroner's Officer. The Coroner's Officer is a policeman.

The final decision does lie with the jury — in theory. But the jury is guided by the Coroner's summing up, by his definition of the available verdicts and his interpreta-

tion of the evidence. The family's solicitor will not be able to address the jury as she could in an ordinary court. In practice, if a coroner wants a particular verdict, he can usually make sure of getting it. The Helen Smith case, where the Coroner's improbable interpretation of the medical evidence failed to persuade the jury to return a misadventure verdict, was a very rare exception.

The inquest will not be a 'full' inquiry into the Roach case. It will be restricted to finding 'how, where and when' Colin came by his death. It will not inquire into the treatment of the Roach family after the death — unless the Coroner chooses to admit it as evidence that the police had something to hide. It will certainly not inquire into the broader issue of police racism in Stoke Newington.

The Jury can say that Colin killed himself, or that he was 'unlawfully killed', or it can return an open verdict. If

it finds that he was unlawfully killed, it cannot say who killed him — the police, or somebody else. Even if, as in Winston Rose's case, the verdict is unlawful killing and it is perfectly obvious who was responsible, there is no guarantee that the person concerned will be prosecuted. That decision rests with the Director of Public Prosecution.

The inquest may appear to be an 'open' inquiry, but the report of the police investigation into his death will remain a secret. This gives the police lawyers a grossly unfair advantage. If any witness says anything inconsistent with what she or he told the police, this can be used in cross-examination to discredit the witness. But as the family's Solicitor cannot see the statements contained in the report, if police witnesses change their stories she will never know.

Continued next page ...



Photo by Vhon Barrett

Bulletin of the Roach Family Support Committee, Issues nos. 2 and 3, 1983

Jornal do Comitê de Apoio à Família Roach, números 2 e 3, 1983

45', SUPER-8/VÍDEO, COR

Em 1983, o jovem negro britânico Colin Roach, então com 21 anos, foi alvejado e morreu na entrada de uma delegacia em Londres. A suspeita de assassinato acobertado pela polícia transformou-se em causa para os militantes pelos direitos civis e grupos comunitários negros no Reino Unido. O documentário põe a tragédia da família Roach no contexto da campanha política em torno da morte de Colin, e lança bases para uma investigação independente com entrevistas fortes, que desenham uma análise mais ampla da lei, da polícia e do Estado.

Ao expressar o clima da campanha nas ruas, o filme retrata a fúria negra contra o sentimento de opressão que tornou plausível a teoria de que Colin foi vítima de racismo e violência policial. Táticas de intimidação da polícia contra as manifestações da campanha são coreografadas sobre a batida militante da trilha em *dub* de Mad Professor. A união entre política e cultura negras é transmitida vividamente pelos poetas e músicos que tocam em show beneficente para a campanha.

45', COLOR, SUPER-8, VIDEO TRANSFER

Colin Roach, a twenty-one-year-old black British man, was shot at the entrance to a police station in London, in 1983. A suspected murder covered up by the police, the case became a cause for civil rights campaigners and black community groups in the United Kingdom. Julien's video sets the Roach family's personal tragedy in the context of the political campaign around Colin's death, and builds the case for an independent inquiry from some powerful interviews, in which the broader analysis of law, police, and State take shape.

The film expresses the mood of the campaign at the street level and depicts black anger against the climate of oppression in which the theory that Colin was the victim of police racism and brutality became plausible. Intimidatory police tactics against the campaign demonstrations have been choreographed to the militant beat of Mad Professor's dub score, and the unity of black politics and culture is vividly conveyed by the poets and musicians who perform at a benefit for the campaign.



Territories, 1984

Isaac Julien, film still from
Territories, 1984

Isaac Julien, still de
Territories, 1984

25', 16MM, COR

Territories é o filme de conclusão de curso de Julien na Saint Martins School of Art, e o primeiro filme do Sankofa Film and Video Collective, cofundado por ele em 1982. Trata-se de um documentário experimental sobre o Carnaval de Notting Hill, festival de rua anual criado pela comunidade negra e caribenha de Londres. Julien situa o evento no âmbito da tensão entre a juventude negra e as autoridades brancas, e reflete sobre sua história como ato simbólico de resistência. Para apresentar sua tese, o filme usa a montagem, cortando de cenas do festival para imagens de arquivo de noticiários sobre vigilância policial e brigas de rua, e sobrepondo olhares de desejo e alienação entre policiais e participantes, mulheres e homens, homens e homens. Uma crítica política imaterial e imagens mordazes de violência policial deixam claro que o documentário faz, ele mesmo, parte da resistência.

25', COLOR, 16MM

Territories is Julien's graduation film from St. Martins School of Art and the first film made by Sankofa Film and Video Collective, which he co-founded in 1982. It is an experimental documentary about the Notting Hill Carnival, an annual street festival created by the black Caribbean community in London. It locates the event within the struggle between white authority and black youth, and reflects on its history as a symbolic act of resistance. The film makes the case by cutting carnival scenes with archive news reports—police surveillance to rioting in the street—and crossing looks of desire with alienation, from police to reveller, woman to man, man to man. A disembodied political critique and trenchant images of police violence make it clear that the documentary itself is part of the resistance.



Isaac Julien, *Looking for Langston Series (No.1) La Rêve*, set of 26 prints on gloss paper, 20 x 24 cm each

Isaac Julien, *Looking for Langston Series (No.1) La Rêve*, série de 26 impressões em papel brilhante, 20 x 24 cada

40', 16MM, PRETO E BRANCO

Langston Hughes foi um reverenciado poeta do Renascimento do Harlem, período de florescimento da literatura afro-americana no começo do século 20. Este filme premiado é uma interpretação lírica e poética de sua vida. Julien invoca Hughes como um ícone cultural gay e negro, contra um pano de fundo impressionista que traça paralelos entre um *speakeasy* (bar que vende bebida alcoólica ilegalmente, particularmente na época da Lei Seca americana) do Harlem nos anos 1920 e um clube noturno londrino dos anos 1980. Trechos da poesia de Hughes são entremeados pela obra de figuras culturais da década de 1920 em diante, incluindo os poetas negros Essex Hemphill e Bruce Nugent, e o fotógrafo Robert Mapplethorpe, em uma narrativa lírica de múltiplas camadas.

Com fotografia em preto e branco de Nina Kellgren, o filme combina cenas de arquivo e dramatizações inéditas, sequências fantasiosas e uma história de amor imaginária. Julien explora o subtexto sexual ambíguo de um período culturalmente rico e a importância duradoura da obra desses pioneiros, em um filme que celebra a expressão artística e a natureza do desejo dos homens gays negros.

40', BLACK & WHITE, 16MM

This award-winning film is a lyrical and poetic consideration of the life of revered Harlem Renaissance (a period characterized by the flourishing of the black poetry in the early 20th century) poet Langston Hughes. Julien invokes Hughes as a black gay cultural icon, against an impressionistic setting that parallels a Harlem speakeasy of the 1920s with a 1980s London nightclub. Extracts from Hughes' poetry are interwoven with the work of cultural figures from the 1920s and beyond, including black poets Essex Hemphill and Bruce Nugent, and photographer Robert Mapplethorpe, constructing a lyrical and multilayered narrative.

Shot in black and white by cinematographer Nina Kellgren, the film combines archival footage with newly staged set pieces, fantasy sequences, and an imagined love story. Julien explores the ambiguous sexual subtexts of a rich cultural period, and the enduring cultural significance of these pioneers' work, in a celebratory piece about artistic expression and the nature of black gay desire.



Isaac Julien, film still
from *The Attendant*, 1993

Isaac Julien, still de
The Attendant, 1993

The Attendant, 1993

10', COLOR, 35MM

The Attendant is set in Wilberforce House, an English museum devoted to the history of slavery. The plot revolves around sexual fantasies aroused in a middle-aged black male museum guard by a young white male visitor. Much of the action takes place after closing time. As the guard paces the galleries, a huge 19th-century painting titled *Slaves on the West Coast of Africa*, by the French artist François-Auguste Biard, comes to life, its melodramatic scene of a white master bending over a dying black slave transformed into an up-to-date, leather-clad sadomasochistic grouping.

10', 35MM, COR

A obra se passa no Wilberforce House, museu inglês dedicado à história da escravidão. O enredo gira em torno das fantasias sexuais despertadas por um jovem visitante branco em um vigia do museu, negro e de meia-idade. Boa parte da ação acontece depois que as portas do museu se fecham. Enquanto o guarda circula pelas galerias, um quadro enorme do século 19, *Escravos da costa oeste da África* (*Esclaves sur la côte ouest africaine*), do francês François-Auguste Biard, ganha vida. A cena melodramática que retrata, na qual um senhor branco se debruça sobre seu escravo negro moribundo, transforma-se em uma orgia atualizada de sadomasoquistas com roupas de couro.



Isaac Julien, film still from *The Darker Side of Black*, 1994

Isaac Julien, still de *The Darker Side of Black*, 1994

59', 16MM, COR

Originalmente comissionado pela BBC Arts Arena, o documentário examina o caráter *gangsta chic*, violento e niilista das vertentes mais radicais do rap e do reggae, que dominaram o imaginário da cultura popular negra em meados dos anos 1990. O filme investiga de forma provocativa os complexos problemas do gênero: os rituais do machismo, a misoginia, a homofobia, a glorificação das armas. Especialistas renomados em história negra, como Cornel West, da Universidade de Princeton, e Michael Manley, ex-primeiro-ministro da Jamaica (e hoje falecido), analisam o fenômeno e oferecem *insights* sobre seu crescimento e significados. Rodado em *dance halls* e clubes de hip hop, e com entrevistas e videoclipes, o filme nos leva a Londres, à Jamaica e aos EUA, e reúne músicos tão diversos quanto Buju Banton, Shabba Ranks e a britânica Monie Love. Um exame há muito necessário da face niilista da música negra contemporânea.

59', COLOR, 16MM

Originally commissioned by BBC Arts Arena, the documentary examines gangsta chic, violence, and nihilism, the hard edge of rap and reggae that increasingly dominated the image of black popular culture in the mid-1990s. This is a provocative investigation of the complex issues raised by the genre, such as ritualized machismo, misogyny, homophobia, and gun glorification. Noted experts on black history, such as Cornel West of Princeton University, and the late Michael Manley, former prime minister of Jamaica, analyze the phenomenon and give insights into its development and meaning. Shot in dance halls, hip hop clubs, and using interviews and music videos, the film takes us to London, Jamaica, and the USA, and brings together diverse musicians as Buju Banton, Shabba Ranks, and Britain's Monie Love. It is a long overdue examination of the nihilistic side of contemporary black music.



Frantz Fanon, Black Skin White Mask, 1996

Isaac Julien, film still from
Frantz Fanon, *Black Skin
White Mask*, 1996

Isaac Julien, still de Frantz
Fanon, *Black Skin White
Mask*, 1996

73', 35MM, COR

Autor de *Pele negra, máscaras brancas* e *Os condenados da terra*, Frantz Fanon (1925-1961) foi um escritor martinicano anticolonialista de grande influência. Com entrevistas, reconstruções e imagens de arquivo, o documentário conta a história de Fanon e de sua atividade profissional como psiquiatra na Argélia, durante a guerra da independência contra a França. O filme nasceu com a missão de devolver ao discurso acadêmico e artístico o reconhecimento tanto da originalidade quanto da natureza contraditória deste importantíssimo pensador. Em sua concepção original, respondia à retomada do interesse nas ideias de Fanon no âmbito das artes visuais e da performance negras, em meados dos anos 1990; na Inglaterra e na América do Norte, o movimento da arte negra buscava bases mais substanciais para a reflexão sobre o corpo negro e suas representações. Ao longo de seu desenvolvimento, o mote do filme ampliou-se, passando a abranger outros aspectos da influência e do legado de Fanon. Premiado com o Pratt and Whitney Grand Prize no 15º Festival de Filmes sobre Arte, Montreal (1997).

73', COLOR, 35MM

A highly influential anticolonialist writer from Martinique, Frantz Fanon (1925-1961) is the author of *Black Skin, White Masks* and *The Wretched of the Earth*. In this film, interviews, reconstructions, and archive footage tell the story of his life and professional activity as a psychiatric doctor in Algeria during its war of independence with France. The impetus for the drama-documentary was to restore to academic and artistic discourses a recognition of both the originality and contradictory nature of this major thinker. It was initially conceived as a reflection on the revival of interest in Fanon's ideas in black visual and performance arts in the mid-1990s. The black arts movement in Britain and North America had sought a more substantial basis for reflection on the black body and its representations. In development, the film's mandate became broader to include other aspects of Fanon's influence and legacy. It won the Pratt and Whitney Grand Prize at the 15th International Festival of Film on Art, Montreal, in 1997.



Derek, 2008

Isaac Julien and Tilda Swinton at Derek Jarman's grave; photograph: Nina Kellgren

Isaac Julien e Tilda Swinton no túmulo de Derek Jarman; fotografia: Nina Kellgren

78', VÍDEO, COR

Julien traça um retrato cinematográfico do falecido pintor, escritor, ativista gay, jardineiro e cineasta Derek Jarman (1942-1994), um dos artistas mais amados e originais da Grã-Bretanha. O filme é uma colaboração entre Julien, Tilda Swinton e Colin McCabe. Um herói *underground* que respondeu à Grã-Bretanha de Thatcher produzindo arte iconoclasta, Jarman fazia um cinema orgânico, de pintor, criando montagens vibrantes de imagens e ideias. Seus primeiros longas, como *Sebastiane* (1976), deliciosamente homoerótico, e o irreverente *Jubilee* (1977), um dos primeiros filmes punks, ajudaram a criar o cinema britânico independente. Diagnosticado com Aids em 1986, trabalhou com músicos e artistas da hora, dos Smiths ao bailarino Michael Clarke.

Uma entrevista honesta e inédita, filmada em 1991, com Jarman à sombra de sua morte iminente, é o centro do documentário, paralelamente à melancólica e divertida *Carta a um anjo*, escrita por Swinton, amiga e colaboradora de Jarman, em 2002. Carta e entrevista entremesam-se num emaranhado de cenas raras de Derek e família em casa, imagens de arquivo, trechos de seus filmes e obras em super-8.

78', COLOR, DIGITAL VIDEO

Julien's film portrait of the late painter, writer, gay activist, gardener, and filmmaker Derek Jarman (1942–1994), one of Britain's best-loved and most original artists. The film is a collaboration between Julien, Tilda Swinton, and Colin McCabe. An underground hero who responded to Thatcher's Britain by producing iconoclastic art, Jarman favored an organic, painterly approach to movies, creating vibrant montages of images and ideas. His early features, the blissfully homoerotic *Sebastiane* (1976) and the irreverent *Jubilee* (1977), one of the first punk films, helped create the British independent film scene. Diagnosed with Aids in 1986, Jarman worked with key musicians and artists of the day like The Smiths and dancer Michael Clarke. An honest and previously unseen interview, shot in 1991 with Jarman in the shadow of his impending death, is the core of Julien's homage, along with *Letter to an Angel*, a haunting and beguiling text Jarman's friend and collaborator Swinton wrote in 2002. Both letter and interview are intricately interwoven with rarely seen home-movie footage of Derek and his family, archive material, excerpts from Jarman's feature films and super-8 work.



Isaac Julien was born in 1960 in London, where he currently lives and works. After graduating from St Martins School of Art in 1984, where he studied painting and fine art film, Isaac Julien founded Sankofa Film and Video Collective (1982–1992), and was a founding member of Normal Films in 1991.

Julien was nominated for the Turner Prize in 2001 for his films *The Long Road to Mazatlán* (1999), made in collaboration with Javier de Frutos, and *Vagabondia* (2000), choreographed by Javier de Frutos. Earlier works include *Frantz Fanon*, *Black Skin White Mask* (1996), *Young Soul Rebels* (1991), which was awarded the Semaine de la critique prize at the Cannes Film Festival the same year, and the acclaimed poetic documentary *Looking for Langston* (1989), which also won several international awards.

Isaac Julien was visiting lecturer at Harvard University's Schools of Afro-American and Visual Environmental Studies and a faculty member of the Independent Study Program at the Whitney Museum of American Arts. He was also a research fellow at Goldsmiths College, University of London, and is currently a professor of Media Art at Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Germany. He was the recipient of the Performa Award (2008), the prestigious MTT Eugene McDermott Award in the Arts (2001) and the Frameline Lifetime Achievement Award (2002).

His work *Paradise Omeros* was presented as part of Documenta11 in Kassel (2002). In 2003 he won the Grand Jury Prize at the Kunstfilm Biennale in Cologne for his single-screen version of *Baltimore*; in 2008, he received a Special Teddy for his film *Derek* at the Berlin International Film Festival.

Julien has had solo shows at the Pompidou Centre in Paris (2005), MOCA Miami (2005), the Kerstnergesellschaft, Hanover (2006), the Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisbon, Portugal (2009), and Museum Brandhorst, Munich (2010). In 2011 and 2012, his *Ten Thousand Waves* nine-screen installation went on world tour and was shown at The Museum of Contemporary Art, San Diego (2012); Galería Helga de Alvear, Madrid; ShanghART Gallery, Shanghai; Hayward Gallery, London; Bass Museum, Miami; ICA, Boston; Kunsthalle, Helsinki; and Sydney Biennale (2011).

Julien is represented in museum and private collections throughout the world, including Tate; Museum of Modern Art, New York; Centre Pompidou; the Guggenheim Museum; the Hirshhorn Museum, in Washington; and the Brandhorst Museum, in Munich.

Isaac Julien nasceu em 1960 em Londres, cidade onde vive e trabalha hoje. Formado em pintura e cinema de arte pela St. Martins School of Art em 1984, criou o Sankofa Film and Video Collective (1982-1992) e cofundou a Normal Films em 1991.

Foi indicado para o Turner Prize em 2001 pelos filmes *The Long Road to Mazatlán* (1999), colaboração com Javier de Frutos, e *Vagabondia* (2000), coreografado por Javier de Frutos. Seus primeiros trabalhos incluem *Frantz Fanon*, *Black Skin White Mask* (1996), *Young Soul Rebels* (1991), premiado na Semana dos Críticos do Festival de Cinema de Cannes no mesmo ano, e o aclamado documentário poético *Looking for Langston* (1989), que também recebeu vários prêmios internacionais.

Ex-palestrante visitante das escolas de estudos afro-americanos e de estudos ambientais visuais de Universidade de Harvard, integrou o programa de estudos independentes do Whitney Museum of American Arts e foi pesquisador contribuinte do Goldsmiths College, University of London. Atualmente, é professor de mídia arte da Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, na Alemanha. Recebeu o Performa Award (2008) e os prestigiosos prêmios MTT Eugene McDermott Award in the Arts (2001) e Frameline Lifetime Achievement Award (2002).

Sua obra *Paradise Omeros* foi apresentada na Documenta11, em Kassel (2002). Em 2003, Julien recebeu o prêmio do Grande Júri na Kunstfilm Biennale, em Colônia, pela versão monocanal de *Baltimore*; em 2008, seu filme *Derek* conquistou um Special Teddy no Festival Internacional de Cinema de Berlim.

Os trabalhos de Julien foram objeto de mostras individuais no Pompidou Centre, em Paris (2005), MOCA Miami (2005), Kerstnergesellschaft, Hanover (2006), Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (2009), e Museu Brandhorst (Munique, 2010). Em 2011 e 2012, sua instalação em nove telas *Ten Thousand Waves* começou uma turnê mundial, que passou pelo The Museum of Contemporary Art, San Diego (2012); Galería Helga de Alvear, Madrid; ShanghART Gallery, Xangai; Hayward Gallery, Londres; Bass Museum, Miami; ICA, Boston; Kunsthalle, Helsinque; e a Bienal de Sydney (2011).

Sua obra está representada em museus e coleções particulares no mundo todo, incluindo a Tate, em Londres; o MOMA de Nova York; o Centre Pompidou, em Paris; o Museu Guggenheim; o Hirshhorn Museum, em Washington, e o Brandhorst Museum, em Munique.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO THE SOCIAL SERVICE OF COMMERCE

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DE SÃO PAULO REGIONAL ADMINISTRATION IN SÃO PAULO STATE

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL PRESIDENT OF THE REGIONAL COUNCIL Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL DIRECTOR OF THE REGIONAL DEPARTMENT Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES DIRECTOR ASSISTANTS

TÉCNICO SOCIAL TECHNICAL SOCIAL Joel Naimayer Padula

COMUNICAÇÃO SOCIAL SOCIAL COMMUNICATION Ivan Giannini

ADMINISTRATIVO ADMINISTRATION Luiz Deoclécio Massaro Galina

ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO TECHNICAL ASSISTANCE AND PLANNING Sérgio José Battistelli

GERENTES MANAGERS

AÇÃO CULTURAL CULTURAL ACTION MANAGEMENT Rosana Paulo da Cunha ADJUNTA DEPUTY MANAGER

Flávia Carvalho ASSISTENTES ASSISTANTS Juliana Braga, Nilva Luz e Salete dos Anjos ARTES GRÁFICAS

GRAPHIC DESIGN MANAGER Hélcio Magalhães ADJUNTA DEPUTY MANAGER Karina Musumeci

ASSISTENTES ASSISTANTS Ana Paula Fraay e Marilu Donadelli DIFUSÃO E PROMOÇÃO PROMOTION

AND DISTRIBUTION MANAGER Marcos Ribeiro de Carvalho ADJUNTO DEPUTY MANAGER Fernando Fialho

DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS / EDIÇÕES SESC SP PRODUCT DEVELOPMENT MANAGER / SESC SP

EDITIONS Marcos Lepiscopo ADJUNTA DEPUTY MANAGER Evelím Lúcia Moraes ASSISTENTES ASSISTANTS

Clívia Ramiro e Isabel Alexandre CONTRATAÇÃO E LOGÍSTICA CONTRACTS AND LOGISTICS Jackson Matos

ADJUNTO DEPUTY MANAGER Roberto Duarte Pera ASSISTENTES ASSISTANTS Lindomar Dias de Sales,

Marcos Roberto A. S. Cardoso PATRIMÔNIO E SERVIÇOS PROPERTY AND SERVICES Hosep Tchalian ADJUNTO

DEPUTY MANAGER Gilberto de Almeida RELAÇÕES COM O PÚBLICO PUBLIC RELATIONS Paulo Ricardo Martin

ADJUNTO DEPUTY MANAGER Carlos Rodolpho T. Cabral ASSISTENTE ASSISTANT Malu Maia

SESC TV

GERENTE MANAGER Valter Vicente Sales Filho ADJUNTA DEPUTY MANAGER Regina Salete Gambini

PROGRAMADOR PROGRAMMER Juliano de Souza

SESC PINHEIROS

GERENTE MANAGER Cristina Riscalla Madi ADJUNTO DEPUTY MANAGER Ricardo de Oliveira Silva

COORDENADORES DE ÁREA COORDINATORS Adriana Iervolino, Cláudio Hessel, Cristiane Ferrari, Cristina Tobias,

Fabiano Oliveira, Luciano Amadei e Ricardo Paschoal PRODUÇÃO PRODUCTION André Augusto Dias

SESC POMPEIA

GERENTE MANAGER Elisa Maria Americano Saintive ADJUNTA DEPUTY MANAGER Cecília C. M. Pasteur

COORDENADORES COORDINATORS Ana Carolina Rovai, Carlo Alessandro, Ilona Hertel, Marcelo Coscarella,

Nelson Soares da Fonseca, Ricardo Herculano, Roberta Della Noce PRODUÇÃO PRODUCER Sandra Leibovici

DIRETORA E CURADORA DIRECTOR AND CURATOR Solange Farkas

CONSELHO BOARD Eduardo de Jesus, Marcos Moraes, Teté Martinho

DIRETORA EXECUTIVA EXECUTIVE DIRECTOR Ana Pato

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO PRODUCTION COORDINATION Adriano Alves Pinto COORDENAÇÃO DE AÇÕES

EDUCATIVAS EDUCATIONAL ACTIVITIES COORDINATION Valquíria Prates COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO

COMMUNICATION COORDINATION Marcio Junji Sono COORDENAÇÃO EDITORIAL EDITORIAL COORDINATION

Teté Martinho ASSISTENTES DE CURADORIA CURATOR ASSISTANTS Carolina Câmara, Sabrina Moura ASSISTENTE

EXECUTIVA EXECUTIVE ASSISTANT Alita Mariah ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO PRODUCTION

COORDINATION ASSISTANT Tetê Tavares ASSISTENTE DE AÇÕES EDUCATIVAS EDUCATIONAL ACTIVITIES ASSISTANT

Juliana Cappi VIDEOTECA VIDEOTEQUE Chico Daviña EDITOR DE IMAGENS IMAGE EDITING Samuel Castro

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO PRODUCTION ASSISTANT Leandro Carvalho Coelho SISTEMAS DE INFORMAÇÃO

INFORMATION SYSTEMS Bruno Favaretto, Base7 WEB Sílvia Oliveira ADMINISTRATIVO MANAGEMENT Jô Lacerda

ASSISTENTE ADMINISTRATIVA MANAGEMENT ASSISTANT Juliana Costa

ISAAC JULIEN: GEOPÓÉTICAS ISAAC JULIEN: GEOPOETICS

CURADORA CURATOR Solange Farkas

PRODUTORA EXECUTIVA EXECUTIVE PRODUCER Ana Pato

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO PRODUCTION COORDINATION Adriano Alves Pinto COORDENAÇÃO DE AÇÕES

EDUCATIVAS EDUCATIONAL ACTIVITIES COORDINATION Valquíria Prates COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO

COMMUNICATION COORDINATION Marcio Junji Sono COORDENAÇÃO EDITORIAL EDITORIAL COORDINATION Teté Martinho

ASSISTENTES DE CURADORIA CURATOR ASSISTANTS Carolina Câmara, Sabrina Moura ASSISTENTE EXECUTIVA

EXECUTIVE ASSISTANT Alita Mariah ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO PRODUCTION COORDINATION

ASSISTANT Tetê Tavares ASSISTENTE DE AÇÕES EDUCATIVAS EDUCATIONAL ACTIVITIES ASSISTANT Juliana Cappi

PRODUÇÃO PRODUCER Addressa Vianna ASSISTENTE DE PRODUÇÃO PRODUCTION ASSISTANT Leandro Carvalho Coelho

EQUIPE DO ARTISTA ARTIST'S STUDIO

COORDENADORA DE EXPOSIÇÕES EXHIBITIONS MANAGER Molly Taylor (Isaac Julien Studio) COORDENAÇÃO DE

ESTÚDIO STUDIO COORDINATOR Vicki Thornton (Isaac Julien Studio) ARQUIVISTA STUDIO ARCHIVIST Chartie Godet

Thomas (Isaac Julien Studio) ENGENHEIROS AUDIOVISUAIS AUDIOVISUAL ENGINEERS Nick Joyce, Tom Cullen (ArtAV)

IDENTIDADE VISUAL VISUAL IDENTITY Celso Longo + Daniel Trench ASSISTENTES ASSISTANTS Gustavo Marchetti,

Luana Graciano, Manu Vasconcelos PROJETO ARQUITETÔNICO ARCHITECTURAL DESIGN André Vainer Arquitetos /

Alessandro Muzi, Fernanda Jozsef PROJETO DE ILUMINAÇÃO LIGHTING DESIGN Ricardo Heder MONTAGEM TÉCNICA

TECHNICAL ASSEMBLY Damian Campos

CATÁLOGO CATALOGUE

EDIÇÃO EDITOR Teté Martinho PROJETO GRÁFICO GRAPHIC DESIGN Celso Longo + Daniel Trench ASSISTENTES

ASSISTANTS Gustavo Marchetti, Luana Graciano, Manu Vasconcelos TRADUÇÕES TRANSLATIONS Alexandre Barbosa

de Souza & Maria Cristina Vidal Borba, Ana Ban, John Norman REVISÃO BILÍNGUE BILINGUAL PROOFREADING

Regina Stocklen PESQUISA DE IMAGENS IMAGE RESEARCH Isaac Julien Studio PRODUÇÃO GRÁFICA

GRAPHIC PRODUCTION Bruno Mortara

ASSESSORIA DE IMPRENSA PRESS RELATIONS Namídia WEB arteninja.com.br TRANSPORTE DE OBRAS WORKS

TRANSPORTATION ALConsultancy ADMINISTRATIVO MANAGEMENT Jô Lacerda ASSISTENTE ADMINISTRATIVA

MANAGEMENT ASSISTANT Juliana Costa ASSESSORIA JURÍDICA LEGAL AFFAIRS Cristiane Olivieri

VIDEOBRASIL NA TV VIDEOBRASIL ON TV

CONSULTORIA CONSULTANCY Eduardo de Jesus DIREÇÃO E PRODUÇÃO DIRECTION & PRODUCTION Marco del Fiol,

Jasmin Pinho DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Pedro Farkas DIREÇÃO DE ARTE ART DIRECTION

Ana Mara Abreu SOM DIRETO SOUND Sidney “Xuxa”, Cícero Sapucaia ROTEIRO WRITERS Philippe Barcinski,

Fabiana Werneck Barcinski EDIÇÃO EDITOR Marco Korodi CÂMERAS CAMERAS Marco del Fiol, Gustavo Almeida, Clóvis

Veneno ASSISTENTE DE DIREÇÃO ASSISTANT DIRECTOR Gustavo Almeida ELETRICISTAS SET ELECTRICIANS Valério

Rosa, Balbe Figueiredo ASSISTENTE DE ELETRICISTA ASSISTANT ELECTRICIANS Maurício Leite MAQUINISTA KEY GRIP

Gerlando dos Santos Pereira ASSISTENTE DE MAQUINISTA KEY GRIP ASSISTANT Alexandro Viana MAQUIAGEM MAKEUP

Evelyn Barbieri DESIGN GRÁFICO GRAPHIC DESIGN Júlio Dui APOIO TECHNICAL SUPPORT Elétrica Cinema e Video

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGEMENTS

Carlos Murta, Edmilson Venturelli (Instituto Baccarelli), Fabio Cypriano, Hugh M. Davies (MCASD), Janaina Campoy, Jenna Siman (MCASD), Kathryn Kanjo (MCASD), Liliane Rebelo (British Council), Lisa Bloom, Luiz Coradazzi (British Council), Luziah Hennessy, Malu Penna (British Council), Maria de Alvear, Mark Nash, Mauricio Cruz, Pedro Farkas, Rania Gaafar, Vinicius Spricigo

O ARTISTA GOSTARIA DE AGRADECER TAMBÉM: THE ARTIST WOULD ALSO LIKE TO THANK:

Molly Taylor – Gerente De Exposições Exhibitions Manager (Isaac Julien Studio), Vicki Thornton – Coordenadora

Studio Coordinator (Isaac Julien Studio), Charlie Godet Thomas – Arquivista Studio Archivist (Isaac Julien Studio),

Tom Cullen, Nick Joyce – Engenheiros audiovisuais Audio Visual Engineers (ArtAV)

Adriano Alves Pinto, Jasmin Pinho, Lisa Bloom, Luziah Hennessy, Maria de Alvear, Mark Nash, Sam Dwyer, Pedro Farkas, Rania Gaafar, Vinicius Spricigo, Solange Oliveira Farkas, Teté Martinho

ISAAC JULIEN É REPRESENTADO POR:
ISAAC JULIEN IS REPRESENTED BY:

Victoria Miro Gallery – Londres London

Metro Pictures – Nova York New York

Galería Helga de Alvear – Madri Madrid

Almine Rech Gallery – Bruxelas Brussels

Roslyn Oxley9 Gallery – Sidney Sydney

CRÉDITOS DE IMAGEM Todas as imagens aparecem por cortesia do artista; Victoria Miro Gallery, Londres; Metro Pictures, Nova York; e Galería Helga de Alvear, Madri, exceto páginas 36/37, 42/43: coleção do Nasjonalnuseet, Noruega; 146/147, 150/151, 164/165, coleção do Moderna Museet, Estocolmo; 187, cortesia do artista e do RFSC; 191, cortesia da Metro Pictures, Nova York, e Victoria Miro Gallery, Londres; e 195 e 199, cortesia do artista. **PHOTOGRAPHY CREDITS** All images courtesy of the artist; Victoria Miro Gallery, London; Metro Pictures, New York; and Galería Helga de Alvear, Madrid, except pages 36/37, 42/43: collection of Nasjonalnuseet, Norway; 146/147, 150/151, 164/165, collection of Moderna Museet, Stockholm; 187, courtesy of the artist and RFSC; 191, courtesy of Metro Pictures, New York and Victoria Miro Gallery, London; and 195, 199, courtesy of the artist.

Is13 Isaac Julien: Geopoéticas / SESC São Paulo; Associação Cultural Videobrasil; curadoria de Solange O. Farkas. São Paulo: Edições SESC SP, 2012. 199 p.: il. fotografias; edição bilíngue (português/inglês). ISBN 978-85-7995-043-8 Exposição: 3 de setembro a 16 de dezembro de 2012. 1. Arte Contemporânea. 2. Cinema. I. Julien, Isaac. II. SESC São Paulo. III. Associação Cultural Videobrasil. IV. FARKAS, Solange O. CDD 700

REALIZAÇÃO UNDERTAKING



SESC

APOIO CULTURAL CULTURAL SUPPORT



APOIO SUPPORT



PAPEL PAPER

Garda kiara, 135 g/m²

FONTES TYPEFACES

Flama, Freight text

IMPRESSÃO PRINTER

Ipsis

TIRAGEM PRINT RUN

3.000

