

16.

FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE ARTE ELETRÔNICA
SESC - VIDEOBRASIL

MOVIMENTAÇÃO DE IMAGEM E MUITA ESTRANHEZA

“



M

V

M

N

A

Ã

O

I

E

T

Ç

O





LI16°
MI
TE

FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE ARTE
ELETRÔNICA
SESC_VIDEOBRASIL

16º FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE ELETRÔNICA SESC_VIDEOBRASIL
16TH INTERNATIONAL ELECTRONIC ART FESTIVAL SESC_VIDEOBRASIL

30 DE SETEMBRO A 25 DE OUTUBRO DE 2007_SEPTEMBER 30 TO OCTOBER 25 2007
SESC AVENIDA PAULISTA E CINESESC_SÃO PAULO, SP

9 A 18 DE OUTUBRO DE 2007_OCTOBER 9 THROUGH 18 2007
MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA_SALVADOR, BA

CURADORA | CURATOR
Solange Oliveira Farkas

CONCEPÇÃO E PRODUÇÃO | CONCEPTION AND PRODUCTION
Associação Cultural Videobrasil

REALIZAÇÃO | UNDERTAKING
SESC São Paulo

**APOIO INSTITUIÇÕES EDUCACIONAIS | SUPPORTING
EDUCATIONAL INSTITUTIONS**

ECA - Universidade de São Paulo
Departamento de Artes Plásticas e Departamento
de Cinema, Rádio e Televisão
FAAP - Fundação Armando Alvares Penteado
Senac São Paulo

APOIO CULTURAL | CULTURAL SUPPORT

The British Council
MTV - Music Television

**PARCERIA PROGRAMA DE RESIDÊNCIA | RESIDENCY
PROGRAMME PARTNERS**

Aliança Francesa
Consulado Geral da França em São Paulo
FAAP - Fundação Armando Alvares Penteado
Le Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains
Prince Claus Fund for Culture and Development
WBK Vrije Academie

COLABORAÇÃO | COLLABORATION

Australian Council for the Arts
Australian Film Commission
Centro Cultural da Espanha em São Paulo
Consulado Geral do México, São Paulo
Embaixada de Israel
Goethe-Institut São Paulo
Mondriaan Foundation

**PARCERIA VIDEOBRASIL NA BAHIA |
VIDEOBRASIL PARTNERSHIPS IN BAHIA**

Goethe-Institut Salvador - Bahia
Governo do Estado da Bahia - Secretaria de Cultura
IPAC - Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
MAM - Museu de Arte Moderna da Bahia

APOIO WEB | WEB SUPPORT

Canal Contemporâneo
UOL

APOIO | SUPPORT

Antel
CTAv – Centro Técnico Audiovisual (Secretaria
do Audiovisual / Ministério da Cultura)
Elétrica Cinema e Vídeo
FedEx
Intellibiz Traduções Empresariais
Templo Glauber
W.E.V. Indústria, Comércio e Locação

APOIO ALIMENTAÇÃO | CATERING SUPPORT

Caiscais
Fillipa
Mestiço

O PARADOXO DA CULTURA E A ANIMAÇÃO CULTURAL

DANILO SANTOS DE MIRANDA
Diretor Regional do SESC São Paulo

O Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil realiza sua 16ª edição num novo endereço. Depois de ser acolhido no SESC Ipiranga, no Vila Mariana e no Pompéia, agora o Festival acontece na unidade provisória do SESC Avenida Paulista, lugar que se prepara para ser um centro cultural dedicado às linguagens do corpo, da arte e da tecnologia.

Já imbuída desse espírito, esta unidade do SESC tem realizado uma programação diversificada em formatos não convencionais, ora servindo como espaço de experimentação, ora como tempo de montagem de novos trabalhos. No coração de São Paulo, o interior deste prédio do SESC vive uma arquitetura de transição, móvel, inconclusa, impermanente, fazendo-se existir de uma nova maneira a cada apropriação cultural. Como obra aberta, espelhando a própria contemporaneidade, realizamos o Videobrasil no SESC Avenida Paulista.

Neste ano, completamos quinze anos de parceria entre a nossa instituição e a Associação Cultural Videobrasil. Durante esses anos, ampliamos o diálogo

do Festival com a sociedade, enfatizando a circulação das obras; legitimamos seu viés político pelo mapeamento de novas zonas de contato geográfico e cultural; fixamos a memória das produções antológicas e tensionamos as fronteiras estéticas da imagem eletrônica, provocando interfaces com as outras linguagens artísticas. Desse modo, podemos dizer que hoje o Festival não é apenas o próprio evento, mas *um conjunto de ações* deflagrado pelo evento, ou seja, sua relevância sociocultural está sobretudo no que poderíamos chamar de *entre-eventos*, um espaço de tempo de dois anos dedicado à produção, pesquisa, documentação e difusão de projetos artísticos surgidos do contato com as novas tecnologias de comunicação.

Assim, contribuindo para a formação do público, dos criadores e dos pensadores da cultura, o Festival, em seus atos e entreatos, desenvolve-se numa dinâmica cultural que ora pulsa em contração, ora em expansão, ora em crise, ora assimilação, ora em lampejo, ora brasileiro, ora em fogo, ora em terra. Circunscrito num amplo programa de Ações Culturais do SESC, a

dinâmica desse pulso cultural é a própria maneira do SESC animar (no sentido de *dar alma*) a cultura.

A cultura, em seu sentido antropológico, é feita de tradição, resistência, tanto quanto de mistura, contato e inovação: é a sua condição, seu paradoxo de existência. Portanto, todo programa sério de animação da cultura precisa dar conta desta tensão. No SESC, junto à alfabetização realizada pela Internet Livre, com seus 150 mil atendimentos/mês, nosso Programa de Cultura Digital desenvolve a iniciação criativa por meio de oficinas e também incentiva o consumo da arte e a reflexão da linguagem. O *Mobilefest*, o *Game Cultura*, o *Seminário F.A.Q.?* e o *Pensar Livre – Cultura e Software Livre* são algumas dessas nossas ações, para destacarmos as mais recentes.

Portanto, o Videobrasil sintetiza o nosso compromisso com os valores democráticos, conjugando preocupações com a qualidade e com o acesso aos bens simbólicos produzidos, ou seja, com a cultura e com a sociedade. E esta socialização da cultura, movida por um compromisso com a vida pública, em lugares informais e tempos de lazer, é o que chamamos de educação permanente.

THE PARADOX OF CULTURE AND CULTURAL ANIMATION

DANILO SANTOS DE MIRANDA
Regional Director of SESC São Paulo

The International Electronic Art Festival SESC_Video-brasil arrives at its 16th edition at a new address. Having been held at the SESC Ipiranga, Vila Mariana, and Pompéia units, the Festival now moves to SESC's provisional premises in Avenida Paulista, a location being primed to become a cultural centre dedicated to the languages of the body, art, and technology.

Already imbued with this spirit, this SESC unit has been following a diversified programme in unconventional formats, sometimes serving as the space for experimentation, sometimes as the time for mounting new works. In the heart of São Paulo, the interior of this SESC building is alive with an architecture in transition; mobile, incomplete, temporary, making itself exist anew with each cultural appropriation. Like an open work, a mirror of the contemporary, the Videobrasil Festival comes to SESC Avenida Paulista.

This year we celebrate fifteen years of partnership between our institution and Associação Cultural Videobrasil. During this time we have expanded the Festival's dialogue with society by emphasising the circulation of

the works; legitimised its political slant by mapping new zones of geographic and cultural contact; consolidated the memory of anthological productions and stretched the aesthetic boundaries of the electronic image to create interfaces with other artistic languages. As such, we could say that the Festival today is not so much the *event* itself as a *set of actions* triggered by the event, that is, its sociocultural relevance resides, above all, in what we could call the *between-events*, the two-year interval dedicated to the production, research, documentation, and dissemination of artistic projects that have arisen from contact with new communications technologies.

In this manner, contributing to the formation of the public, creators, and thinkers of culture, the Festival, in both its acts and between-acts, develops within a cultural dynamic that lives between fits of contraction and expansion, oscillating between crisis and assimilation, between flames and embers, from skyward blaze to grounded earth. Encompassed within SESC's extensive Cultural Actions programme, the dynamic of this cultural pulse is the very way SESC animates culture, in the original sense of giving it *anima* (soul).

Culture, in the anthropological sense, is made of tradition and resistance, as of mixture, contact, and innovation: thus is its condition, the paradox of its existence. Any serious programme intending to animate culture must therefore account for this tension. At SESC, alongside the literacy fostered by the Free Internet, which attends 150,000 people/month, our Digital Culture Programme not only serves as a creative initiation through its workshops, but also as an incentive for the consumption of art and for reflection on language. *Mobilefest*, *Game Cultura*, the *F.A.Q.?* seminar, and *Pensar Livre – Cultura e Software Livre* [Think free – Free culture & software] are just some of our most recent activities in this line.

Videobrasil is therefore a synthesis of our commitment to democratic values, conjugating an insistence on quality with access to the symbolic patrimony produced; in other words, of our commitment to culture and to society. It is this socialising of culture, driven by a commitment to public life, in informal spaces and leisure time, that we call permanent education.

16.

FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE ARTE ELETRÔNICA
SESC - VIDEOBRASIL

PANORAMAS DO SUL | SOUTHERN
PANORAMAS

APRESENTAÇÃO | INTRODUCTION 182
ESTADO DA ARTE | STATE OF THE ART 186
INVESTIGAÇÕES CONTEMPORÂNEAS |
CONTEMPORARY INVESTIGATIONS 196
NOVOS VETORES | NEW VECTORS 204
COMISSÃO DE SELEÇÃO
E PROGRAMAÇÃO | SELECTION AND
PROGRAMMING COMMITTEE 212
JURI | JURY 216
PRÊMIOS | PRIZES 218

CINEMA+VÍDEO+ARTE | CINEMA+
VIDEO+ART

APRESENTAÇÃO | INTRODUCTION 28
PETER GREENAWAY 36
KENNETH ODENBACH 72
CARLOS ADRIANO 84
ARTHUR OMAR 100
EDGARDO NAVARRO 124
UM PUNHADO DE PRAZERES SUBLIMES 134
PANORAMAS OF THE IMAGINATION 142
LE TEMPS DES ELEGANTS 152
THE CINEMA OF DIFFICULT DIALOGUES 160
KINDS OF IMAGES 172
EDER SANTOS 166
ANGELA DETANICO E RAFAEL LAIN 176

APRESENTAÇÃO | INTRODUCTION 22
CRÉDITOS | CREDITS 244

ZONA DE REFLEXÃO | KNOWLEDGE
ZONE

APRESENTAÇÃO | INTRODUCTION 222
PROGRAMA VIDEOBRASIL DE RESIDÊNCIAS |
VIDEOBRASIL RESIDENCY PROGRAMME 226
SEMINÁRIOS 230
[TOM VAN VLIET] 232
PALESTRA [TOM VAN VLIET] | LECTURE
[TOM VAN VLIET] 236
HOMENAGEM [PRÍAMO LOZADA] | TRIBUTE
HOMENAGEM [RICARDO ROSAS] | TRIBUTE
[RICARDO ROSAS] 240

ENCONTROS E APROXIMAÇÕES

Criar situações propícias ao encontro e à troca entre artistas, articuladores e observadores da produção do sul geopolítico do mundo – provocando uma exploração de diferenças e identidades fundamental para compreender essa cena viva e heterogênea – sempre foi uma estratégia central para a Associação Cultural Videobrasil. No Festival, que chega agora à 16ª edição, ela se materializa com intensidade máxima.

O desejo de investigar as aproximações entre cinema, vídeo e arte, que ganham um impulso irreversível e produzem novos sentidos para a narrativa, move esta edição. O eixo curatorial se traduz em um potente conjunto de obras, próximas na natureza que ultrapassa limites e derruba cercas entre territórios artísticos, mas muito diversas nas poéticas e no que dizem dos caminhos percorridos pelos artistas.

Em torno delas, o Festival mobiliza uma centena de atores, entre artistas, curadores, críticos e lançadores de iniciativas, que estão reinventando as formas de produzir e circular arte em todas as regiões. Para além dos painéis formais de debate, transita-se por

SOLANGE OLIVEIRA FARKAS
Curadora e Diretora Festival Internacional
de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil

um lugar de imagens compartilhadas e de intercâmbio intenso, que a arquitetura física e de programas favorece e estimula.

A partir do 16º Videobrasil, e em resposta a uma demanda antiga, as oportunidades de intercâmbio próprias do Festival deixam de ser exclusivas dele. À medida que a parceria fundamental com o SESC São Paulo se aprofunda e reconfigura, é possível criar novos formatos para levar ao público o resultado das pesquisas da Associação no circuito da arte contemporânea, dar continuidade às ações de “contaminação” entre artistas, pensadores e público, e antecipar as discussões do Festival.

O melhor exemplo são os Encontros SESC Videobrasil. Desde 2006, o programa leva ao SESC Avenida Paulista os artistas que estão renovando a cena contemporânea com proposições ligadas à imagem eletrônica. Um passo além, nesse rumo, é a criação, no mesmo SESC Avenida Paulista, da Videoteca, espaço fixo para fruição e consulta a obras digitalizadas do extenso Acervo Videobrasil de arte eletrônica.

Expandir as superfícies de contato entre quem faz, pensa e precisa de arte – e cuidar para que esse contato produza resultados que durem – é também o sentido das parcerias que aproximam as ações do Videobrasil e a academia. No 16º Festival, elas estão no Programa de Monitoria Especializada do Senac São Paulo, nos Seminários coordenados pela ECA/USP e no Prêmio FAAP de Artes Digitais – que, em 2007, se integra ao Programa Videobrasil de Residências, mais um mecanismo permanente para promover encontros e trocas.

A busca de ações cada vez mais abrangentes produz outro resultado de peso em 2007. Pela primeira vez, o 16º Videobrasil se realiza também no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador. O movimento de expansão não obedece somente ao desejo de ampliar o público que tem acesso ao Festival. Seu intuito é estimular a produção artística do Nordeste, contaminando-a com conteúdos e proposições que questionam e atualizam nossa visão da arte contemporânea.

MEETINGS AND CONFLUENCES

Creating situations propitious to meetings and exchange among artists, articulators, and observers of production from the geopolitical south of the globe—stimulating an exploration of differences and identities that is fundamental to understanding this lively and heterogeneous scene—has always been a core strategy of Associação Cultural Videobrasil, one that is materialised with maximum intensity through the Festival, now entering its 16th edition.

The desire to investigate confluences between cinema, video, and art, which convert this irreversible impulse into new senses for narrative, is what moves this edition. Its curatorial bent translates into a powerful body of works, united by a nature that surpasses limits and knocks down the fences between artistic territories, but diverse in terms of poetics and of what they say about the careers of the artists.

Around these works, the Festival draws hundreds of stakeholders, among artists, curators, critics, and launchers of initiatives, who are reinventing the ways art is produced and circulated in all regions. Beyond the formal debate panels, these will roam a place filled with

SOLANGE OLIVEIRA FARKAS
Curator and Director_International Electronic Art
Festival SESC_Videobrasil

shared images and intense interchange, favoured and fostered by the architecture of both the programmes and the venue.

Starting with the 16th Videobrasil Festival, and in response to an old demand, the opportunities for interchange generated by the Festival will no longer remain exclusive to it. The more the fundamental partnership with SESC São Paulo deepens and reconfigures, the more it proves possible to create new formats through which to take the results of the Associação's research in the contemporary art circuit to the public, allowing the "contamination" to proliferate among artists, thinkers, and the public, and bring the Festival's discussions forward.

The SESC Videobrasil Meetings are a prime example. Since 2006, the programme has been turning the SESC building on Avenida Paulista into a venue for artists who are reshaping the contemporary scene with propositions sourced in the electronic image. One step beyond that, at the same SESC Avenida Paulista premises, is the creation of the Video Library, a fixed space for the enjoyment and study of digitalised works from Videobrasil's vast collection of electronic art.

Expanding the interface between those who produce, think, and need art—while taking care to ensure that the contact yields lasting results—is also the sense behind the partnerships that have brought Videobrasil's endeavours closer to those of academia. At the 16th Festival, these can be seen in the Senac São Paulo Specialist Monitoring Programme, the Seminars coordinated by ECA/USP, and in the FAAP Digital Arts Prize—which, in 2007, joined the Videobrasil Residency Programme, another permanent mechanism for promoting meetings and exchange.

The quest for increasingly wider-reaching actions has produced yet another heavyweight result in 2007. For the first time, the 16th Videobrasil Festival will also be held in the Museum of Modern Art in Salvador, Bahia. Our expansion drive is not born solely of the desire to amplify the public that has access to the Festival. The idea is to stimulate artistic production in the Northeast, instilling it with content and propositions that question and update our vision of contemporary art.

ARTE EM VÍDEO

16º

16º

FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE ARTE E ELETRÔNICA
SESC_VÍDEOBRASIL

MOVIMENTAÇÃO
DE IMAGEM
DE MUITA
ESTRANHEZA

UMA CONVERSA INFINITA *

Art is an excuse to have a dialogue.

[A arte é uma desculpa para se travar um diálogo.]

Douglas Gordon, artista britânico,
em entrevista ao curador suíço Hans Ulrich Obrist

Se, na edição passada, o Festival identificou na produção contemporânea as conexões entre a performance e a arte eletrônica, o 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil dá continuidade a mais uma investigação, observando agora as aproximações entre o vídeo, o cinema e as artes visuais.

O longa-metragem *Limite*, de Mario Peixoto, nos serviu de farol, iluminando essas relações que se desdobram em imagens expandidas e narrativas múltiplas. Tomamos o filme, aqui, como uma obra-acontecimento, responsável por introduzir no cinema e no audiovisual brasileiros toda ordem de hibridações e estratégias de experimentação da imagem.

Partindo dos enquadramentos incomuns, dos cortes obtusos, dos planos-seqüência simulando o tempo real, das fusões surrealistas, chegamos a uma linguagem videográfica contemporânea que nos parece, em



grande medida, nutrida e estimulada pela cinematografia fundante de Mario Peixoto. Vem dessa impressão a escolha do tema do Festival, *Limite: Movimento de imagem e muita estranheza*.

É instigante pensar nas relações entre a estética de *Limite* e sua forma de produção, marcada pela liberdade artística de uma equipe pequena, mínima, envolta na tarefa de produzir poesia com imagens em movimento. Um corpo lírico servindo-se de uma câmera que, independentemente de ser cinematográfica ou videográfica, assume, no seu movimento, a intencionalidade da escrita, e a sua visibilidade também como a de um personagem. Câmeras livres que exploram outras perspectivas e tensionam a beleza produzida pelo fotográfico, aproximando-o muitas vezes da gestualidade plástica.

A estranheza de *Limite* deixou perturbada a platéia do Cine Capitólio, no Rio de Janeiro, em 17 de março de 1931, determinando, em sua complexidade, a impossibilidade do lançamento do filme no circuito comercial cinematográfico. Este deslocamento poético do filme de Peixoto, incoerente com os padrões

do circuito de exibição cinematográfica comercial, fez o diretor questionar se voltaria a filmar um dia: “Eu fiz *Limite* como queria. Não estava certo que poderia repetir aquele clima”.

As incertezas de *Limite* ecoam no circuito das imagens eletrônicas. Como um filme praticamente inédito, sem público, sem bilheteria, sem “mercado”, pôde atravessar a barreira mais decisiva, a do tempo, e chegar até nós, como uma exteriorização do pensamento, do mundo mental e da experimentação? Revendo *Limite*, encontramos fragmentos de instalações, seqüências inteiras autônomas, um mapa visual e sonoro com figuras de linguagem que se multiplicam, atuais e extemporâneas: fusões surpreendentes que passam do infinitamente grande ao infinitamente pequeno, metáforas visuais, ritmos e velocidades extremas, cinetismo, pulsações, flou, a câmera lentíssima ou acelerada. Turbulência, refluxo, choque, calma. A água como tela líquida que tudo reflete, funde, deforma, transforma. Figuras de linguagem que ultrapassam a enciclopédia modernista e o esteticismo e irrompem como processos plenos de virtualidades.

IMAGENS-LIMITE

Como, afinal, o cinema faz sua reaparição em um novo cenário? Não como linguagem codificada, certamen-

te, mas como um espaço de estar na contemporaneidade, o “kinema” como processo e potência, como banco de dados e procedimentos para a arte em vídeo, a mídia arte, as novas mídias. Se pensarmos esse cinema desterritorializado, fora das salas tradicionais, tornado instalação, projeção nômade, copiado, citado, reciclado, remixado, reencontramos a “cinematidade”, o cinema para além dos limites.

Pensar as “figuras de linguagem” que atravessam o cinema, a imagem eletrônica, a mídia tática, significa também uma liberação das historiografias prontas, das diásporas e dos guetos, um outro olhar para o passado, não como o que já passou, mas no seu devir. Confrontar limites.

Por que o cinema num Festival de imagem eletrônica? Porque são inúmeros os territórios compartilhados. Além do fato de hoje o cinema e o vídeo compartilharem um mesmo ambiente digital, o cinema tomou o partido do vídeo também na experimentação dos suportes (sejam eles corpos, espaços arquitetônicos, museográficos ou urbanos), assumindo o estado permanente de trânsito e nomadismo da imagem.

Mario Peixoto não faz um filme de enredo, ou de história, mas um filme em que situações perseguem um ritmo. Já Peter Greenaway, convidado especial desta edição do

Festival, ao lado de Marcel Odenbach e Kenneth Anger, afirma: “Acredito que no cinema é possível expressar idéias em seqüência, sem ser escravo da narrativa”.

As figuras de linguagem também fazem parte do eixo Cinema+Vídeo+Arte, na obra de Arthur Omar (flicagem, superexposição, cinetismo, a narrativa sem história, a disjunção entre som e imagem, etnografia poética), assim como nos procedimentos de reciclagem e apropriação de “imagens alheias”, caros a Omar e Carlos Adriano. Ironia e provocação que encontramos ainda na modernidade baiana de Edgard Navarro.

O que essas obras apresentadas têm em comum? Poderíamos dizer que são uma experiência dos limites (não só entre cinema, fotografia, artes plásticas, arte em vídeo, instalações). Estão no limite de um pensamento pelas imagens e entre-imagens. São imagens-fluxo, imagens-processo.

Diante dessas propostas, o “ex-espectador” duvida. Ele se coloca a questão da percepção, da memória, do corpo, da sensorialidade: são imagens fixas ou em movimento? Que estados intermediários existem entre movimento e imobilidade, analógico e digital, o olho e a mão? O movimento e o tempo deixam rastros, se tornam visíveis? Diante de milhares de imagens já produzidas, o que é “novo”?

PLATAFORMA PARA O DIÁLOGO

No contexto deste Videobrasil, foram dadas condições para que os criadores pudessem se posicionar não somente por meio de sua produção (as obras propriamente ditas), mas também e especialmente pelo uso de uma eficaz ferramenta do discurso: o diálogo. Adotando a entrevista como suporte, esta publicação promoveu encontros inéditos para discutir e jogar luz sobre o trinômio Cinema+Vídeo+Arte. Provocados, artistas e curadores responderam à altura.

Peter Greenaway, em entrevista a Carlos Adriano, afirma: “O cinema pode ser tão facilmente desconstruído em seus componentes que nunca alcança autonomia, e agora imagino que seja muito tarde – os animais pequenos, rasteiros, superaram o dinossauro, cujas extravagâncias arrogantes o deixaram moribundo”. Jean-Paul Fargier, convocado a se posicionar sobre o tema, compara: “Considerem-se dois rios, chamados Arte e Cinema. Para que Oceano eles confluem hoje? Isso está muito claro, mas não costuma ser dito: o oceano onde arte e cinema misturam suas águas é a Televisão”.

Entre um discurso e outro, ressonâncias surpreendentes, mas não improváveis. Kenneth Anger, em conversa com o curador Rodrigo Novaes, diz: “Lúcifer é meu padroeiro. O rebelde original. Todo artista deve encontrar seu próprio Lúcifer”. Edgard Navarro para o escritor

Antonio Risério: “Toda lógica tem que ser pulverizada. O cinema foi também uma vítima de minha inserção no mundo psicodélico, porque eu precisava desmontar, desarrumar e mostrar o quanto minha cabeça estava desarrumada. As palavras que se fodam. Lógica, foda-se”.

Em alguns momentos, o retorno proposto pelos artistas surge na forma de pura imagem e ação visual. Tanto Peter Greenaway quanto Detanico e Lain criaram intervenções gráficas inéditas, exclusivas para este catálogo, que discutem a expansão do fazer cinema para outros sistemas e modos de expressão (no caso do cineasta britânico) e a idéia de “limite” no meio impresso, sobre o suporte livro (no caso da dupla brasileira).

Esta publicação pretende permanecer não apenas como uma documentação, mas como um objeto que reflita os embates, os encontros e as decisões que marcaram o processo de construção deste Videobrasil. Nesta sua 16ª edição, o diálogo funciona como verdadeira plataforma. Meio estável, porém permeável, no qual se dão as trocas e a construção de um novo discurso para as infinitas confluências entre o cinema, o vídeo, a arte e a vida.

* O título deste texto se inspirou no livro de Maurice Blanchot *A conversa infinita*.

AN INFINITE CONVERSATION *

Art is an excuse to have a dialogue

Douglas Gordon, British artist,
in interview with the Swiss curator Hans Ulrich Obrist

If the last edition of the Festival identified connections between performance and electronic art in contemporary production, the 16th International Electronic Art Festival SESC_Videobrasil embarks on another investigation, this time exploring the convergences between video, cinema, and the visual arts.

Mario Peixoto's feature film *Limite* serves as our lighthouse of choice, casting its glow over these relations as they unfold in enlarged images and multiple narratives. The film is taken here as an artwork-happening, responsible for introducing all order of image-related hybridisations and experimental strategies into Brazilian cinema and audiovisual production.

With *Limite: Movimentação de imagem e muita estranheza* [Limit: moving images and lots of strangeness] as our chosen theme for the Festival, we set out from the unusual frames, the obtuse cuts, the long shots simulating real time, the surrealist montages and arrived at a contemporary vid-



eographic language that seems to us largely nourished and encouraged by Mario Peixoto's founding cinema.

It also struck us as instigating to reflect on the relations between *Limite's* aesthetics and its production, the hallmark of which was the artistic freedom of a small, even minimal team absorbed in the task of producing poetry from moving images. A lyrical body armed with a camera, which, regardless of whether cinematographic or videographic, assumes through its movement the intentionality of writing, and its visibility too, like that of a character. These are free cameras that explore other perspectives and flex the beauty produced by the photographic, often pushing it to the brink of visual gesturality.

It was a strangeness that left the audience at the Cine Capitólio in Rio de Janeiro perturbed that evening of March 17, 1931, its complexity ensuring the impossibility of its general release on the commercial film circuit. It was the poetic displacement of Peixoto's film, so out of step with the standards of commercial cinematic fare, that led the director to question if he would some day make another film: "I had made *Limite* exactly the way I wanted to. I wasn't sure if I would be able to repeat that atmosphere".

The uncertainties of *Limite* echo throughout the electronic image circuit. How has a film practically unreleased, with no audience, no box-office intake, no "market", managed to cross the most decisive barrier of all-time, through which it has come down to us like exteriorised thought, plucked from the mental world, from experimentation? Rewatching *Limite*, we find fragments of installations, entire autonomous sequences, a visual and sonorous map with multiplying figures of language, both current and extemporaneous: surprising montages that go from the infinitely large to the infinitesimally small, visual metaphors, extreme rhythms and speeds, cinetism, pulsations, flow, the camera either crawling or accelerating. Turbulence, reflux, clatter, and calm. The water like a liquid screen that reflects, merges, deforms, and transforms all. Figures of language that go beyond the modernist encyclopaedia and aestheticism and burst forth like full-blown processes of virtualities.

BOUNDARY-IMAGES

After all, how can cinema make its reappearance in a new setting? Certainly not as codified language, but as a space for being in the here and now, "kinema" as a process and potency, as a database and procedure for art on video, media art, the new media. When we think of this deterritorialised cinema, barred from the traditional theatres, becoming installation, nomadic projection, being copied, quoted, recycled, remixed, we reencounter that original "cinematicity"; cinema beyond the limits.

Contemplating the "figures of language" that run through cinema, the electronic image, the tactical media also implies a liberation from ready-made historiographies, from the diasporas and the ghettos, another view of the past, not as what has already been and gone, but in its tomorrows, confronting limits.

So why have cinema in a Festival of electronic art? Because the common grounds are many. In addition to the fact that, today, cinema and video share the same digital environment, cinema likewise sided with video in its experimentation with supports (be they bodies, architectural, museographic, or urban spaces), assuming the image's permanent state of transit and nomadism.

Mario Peixoto did not make a plot-driven, story-based film, but a film in which the situations keep time. Peter Greenaway, a special guest at this edition of the Festival, alongside Marcel Odenbach and Kenneth Anger, once said: "I believe that it is possible to express ideas in sequence in cinema without being a slave to narrative".

These figures of language also appear in the Cinema+Video+Art axis in the work of Arthur Omar (flicking, overexposure, cinetism, storyless narrative, disjunction between sound and image, poetic ethnography), as in the procedures of recycling and appropriating of "sundry images" so dear to Omar and Carlos Adriano. An irony

and provocation also found in the Bahia-based modernity of Edgard Navarro.

What do the works on show here have in common? We could say they are a boundary experience (not just between cinema, photography, the visual arts, art on video, installations). They are situated on the brink of a mode of thought that unfolds in and between images. They are flow-images, process-images.

Faced with such proposals, the “ex-spectator” is filled with doubt. He/she poses him/herself questions of perception, memory, the body, sensoriality: are these still or moving images? What intermediary states exist between movement and stillness, analogical and digital, eye and hand? Do time and movement leave traces, become visible? Among the thousands of images already produced, what is “new”?

PLATFORM FOR DIALOGUE

In setting the context of this Videobrasil Festival, we established conditions so that the creators could not only express themselves through their production (the works themselves), but also through a highly effective discursive tool: dialogue. Adopting the interview as a support, this publication arranged some one-off encounters to discuss and shed light on the trinomial Cinema+Video+Art, and the artists and curators rose to the challenge.

In an interview with Carlos Adriano, Peter Greenaway states that “cinema can so easily be deconstructed down into its component parts, it never achieves autonomy and now I suspect it is too late—the small animals in the undergrowth have toppled the dinosaur whose arrogant extravagances have made it moribund”. When invited to give an opinion on the issue, Jean-Paul Fargier uses simile: “Consider Art and Cinema as a pair of rivers: into which Ocean do they flow today? The answer is obvious but rarely stated: the ocean in which art and cinema mix their waters is Television”.

Surprising but not improbable resonances emerge between one discourse and another. Kenneth Anger, in conversation with the curator Rodrigo Novaes, says: “Lucifer is my patron saint. The original rebel. Each artist has to find his own Lucifer”. Edgard Navarro speaking to the writer Antonio Risério: “All logic has to be pulverised. Cinema was also a victim of my insertion into that psychedelic world. Because I needed to disassemble it, mess it up, and show how messed up my head was. The words can go fuck themselves. Logic can go fuck itself”.

In some cases, the artists’ responses came in the form of pure image and visual action. Both Peter Greenaway and Detanico and Lain created graphic interventions especially for this catalogue that discuss the expansion

of cinema-making into other systems and modes of expression (the British filmmaker) and the idea of “limit” in printed means, the book as support (the Brazilian duo).

This publication does not only aim to serve as a document, but as an object that reflects the clashes, meetings, and decisions that marked the construction of this Videobrasil Festival. In this 16th edition, dialogue functions as a veritable platform—somewhat shaky, but permeable—for exchange and for the construction of a new discourse for the infinite confluences between cinema, video, art, and life.

* The title of this text was inspired upon the book by Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*.

PANORAMAS
DO SUL

CINEMA+
VIDEO+
ARTE

PETER GREENAWAY

ZONA DE
REFLEXÃO



PETER GREENAWAY

CARLOS ADRIANO. SUA CARREIRA SEGUIU CERTA SEQUÊNCIA: DEPOIS DA PINTURA, A PARTIR DE 1966, OS CURTAS EXPERIMENTAIS; A PARTIR DE 1980, OS LONGAS-METRAGENS E A TELEVISÃO; E DE 1990 EM DIANTE, AS INSTALAÇÕES. MUITO EMBORA A HISTÓRIA – E, PARTICULARMENTE, A HISTÓRIA DO AUDIOVISUAL – NÃO SEJA ALGO LINEAR, VOCÊ VÊ ALGUM DESENVOLVIMENTO, OU UM PERCURSO “COERENTE” NA SUA TRAJETÓRIA INICIAL, NA MANEIRA COMO ESSAS “FASIS” SE CONECTAM OU SE FUNDEM UMAS ÀS OUTRAS?

PETER GREENAWAY. Meu desejo de participar de tudo o que diz respeito ao aprendizado visual tem sido meu foco de interesse. Ainda acredito, com toda a sinceridade, que as sofisticadas da estética da pintura nos últimos 2 mil anos moldaram nossa visão e interpretação do mundo, e continuam até hoje, da mesma forma. É a profunda energia da visão dos pintores sobre o mundo no século 20 influenciou profundamente todos os outros aspectos da nossa existência e da nossa compreensão. Sempre desejei que o cinema assumisse essa responsabilidade, mas infelizmente raramente conseguiu, pois é um meio de comunicação essencialmente baseado em texto, e não em imagem – e não precisaria ser assim, necessariamente, mas a necessidade de contar histórias, de reproduzir as atividades de uma

POR CARLOS ADRIANO

livraria e de atrair o denominador comum menos exigente dos interesses humanos sempre manteve esse posicionamento, com raríssimas exceções. Comecei minha carreira profundamente fascinado pelas estruturas, sequência e registros do tempo visual – todos eles uma reação às atividades da época nas décadas de 1950, 1960 e 1970. Foi um começo otimista, uma defesa total da excelência dos objetivos da pintura e a esperança de ver sua equivalência no cinema. Percebi que tais ambições eram ambiciosas demais, e que o público interessado nessas coisas seria mínimo, limitado e regional. Para ampliar o potencial de comunicação desses elementos, e com a esperança de disseminar minha empolgação com a linguagem visual, empenhei-me em demonstrar as mesmas idéias em arenas mais públicas e mais conhecidas – em especial, claro, na narrativa do cinema – muito embora se tratasse de narrativa mais sofisticada, perceptiva e radical de cineasta europeu, também especial (do chamado cinema de autor). Meu primeiro sucesso, por exemplo, *O contrato do amor* [*The Draughtsman's Contract*], foi, na verdade, um filme que questionou o conceito: “o artista tem que desenhar o que vê ou conhece?” – um argumento suficientemente conhecido, compatível com todos os

argumentos relacionados à arte desde o renascimento florentino – porém, a maior parte do público que aplaudiu o filme, assim como os críticos que a ele concederam prêmios, fez isso porque entendeu ser um drama inglês, em uma casa de campo, na categoria de ficção policial inglesa – muito embora estivesse muito mais para Patricia Highsmith do que para Agatha Christie. Seguiu-se uma série de filmes na mesma linha, criando um equilíbrio entre os objetivos visuais profundos e a acessibilidade. Foi, de certa forma, uma dissimulação – dourar a pílula do radicalismo visual extremo com muito daquilo que o público de cinema esperava do cinema – daí o tom de ironia crescente. Sempre queria dizer que não estava realmente dizendo a verdade, ou, pelo menos, a verdade que queria dizer. Acho que todos nós conseguimos conviver com este mundo porque contamos mentiras – raramente nos é permitido dizer a verdade – encarar a verdade é por demais desconfortável – então, não teríamos sucesso. Se realmente resolvéssemos contar a verdade, viveríamos em tal isolamento e solidão que seríamos um fardo para nós próprios, o que seria insuportável, particularmente se, como eu, vocês preferissem ser gregários, otimistas e usufruir de maneira muito sincera da comunicação humana. O esmaecimento gradual e a falência posterior do cinema europeu radical, seguido pela dominação da televisão, mereciam atenção, e as duas arenas de interatividade e de multimídia das quais o cinema não trata devem ser

contempladas, daí o conseqüente desencanto com o cinema e o enfraquecimento do seu significado. Creio que a linguagem do cinema seja extraordinária por si só, especialmente quando vista pelos olhos da linguagem televisiva, que é muito mais inventiva, muito mais ousada, muito mais experimental e muito mais abrangente. Com o advento das ferramentas digitais, realmente deixamos para trás – ou deveríamos ter deixado – as calmas águas de lagos e lagoas, e finalmente mergulhamos nos oceanos. O cinema desperdiça o cinema – sem dúvida temos que fazer melhor uso dele. Os experimentos e a pesquisa continuam. Talvez seja o caráter missionário, não tão popular na nossa época – mas quero que as pessoas gostem de assistir, quero que se transformem em grandes espectadores filosóficos e que façam uso do aprendizado visual para realizar grandes feitos.

VOCÊ SEMPRE CITA VERMEER, BRUEGEL, VELÁSQUEZ E REMBRANDT. SERÁ QUE A PINTURA – ESTE MODO DE PRODUÇÃO ANTIGO E ARTESANAL – VAI SEMPRE SE MANTER COMO A ESTRUTURA CENTRAL E FUNDAMENTAL NO SEU TRABALHO? Minha primeira resposta já incluiu grande parte da resposta para esta pergunta. Tenho enorme fascinação pela representação no mundo pela pintura. A contribuição oferecida pela pintura – consciente, mas, em geral, inconsciente – molda a maneira pela qual vemos o mundo. Conceitos de forma, beleza, imortali



dade, paisagem e cultura são fruto de sua criação. Vamos pensar no século 20, quando a pintura e os pintores criaram o surrealismo, o cubismo, o estruturalismo, o minimalismo e o pós-modernismo. Todos esses processos de pensamento começaram com os pintores, desaguando na filosofia geral, para depois cair no uso comum. Podemos facilmente reconhecer o efeito da literatura no nosso modo de pensar no século 20 – Proust (a meditação e lembrança), Kafka (as burocracias da alma), Joyce (narrativa infinita e estruturas da língua), Borges (o escolasticismo metafísico), Márquez (o realismo mágico) – porém, raramente reconhecemos a influência exercida pelos pintores, como Picasso (o metamorfismo contínuo, a não-figuração), Corbusier (a dissolução da forma clássica), Duchamp (a legitimação do conceitualismo), Johns (os novos valores para os signos), Rauschenberg (os valores da intermídia), Warhol (o colapso das categorias artísticas) etc. Giacometti disse certa vez que sua avó provavelmente saiba pouco ou nada sobre Picasso, mas tenha certeza de que Picasso sabe tudo sobre sua avó. A experiência cultural da pintura certamente influencia, de maneira lenta e gradual, o seu modo de se vestir, de comer, pensar, crer, olhar, ver, falar e agir. Quando jovem, eu era fascinado pelos pintores contemporâneos; porém, aos poucos, a rica história da pintura em geral começou a tomar conta de mim, e meu entusiasmo pelo barroco – especialmente pelos

grandes pintores que se utilizavam da luz artificial e do movimento – Caravaggio, Velásquez, Rembrandt –, as preocupações do barroco com relação a excessos e o mundo não-europeu, mais amplo e não-cristão, gradualmente ganharam precedência. A pintura usa tecnologia básica e barata – giz colorido sobre paredes, grafite e aquarela sobre papel –, pode ser usada por uma sociedade não-elitista, foi preparada para aceitar o fracasso, exige experimentação – nenhuma destas qualidades e características está presente no cinema, e como a pintura é tão barata, tão “nada técnica”, tão preparada para ser capaz de fracassar, o eventual sucesso adquire especial significado e profundidade.

COMO SE SENTE AO SER CLASSIFICADO DE RENASCENTISTA, NO SENTIDO DE SER UM ARTISTA MULTIMÍDIA? SERIA POSSÍVEL (OU RAZOÁVEL) “ATUALIZAR” O CONCEITO DE ÓPERA (NO ESCOPO DE WAGNER) PARA O DOMÍNIO DIGITAL DE IMAGEM EM MOVIMENTO E CRIAÇÃO DE SOM?

Todos os bons artistas que se prezam provaram que praticam a multimídia. Nunca devemos pensar no termo “multimídia” como sendo contemporâneo. Michelangelo fez bolos de casamento. Bernini atuava em todas as áreas. A especialização é, sem dúvida, uma aberração na história da criatividade – e é uma característica mais da sociedade do que do artista. E agora que chegamos à era da informação com ferramentas digitais extraordinárias, as possibilidades se multipli

cam em todas as direções, quase sem limites. Não podemos, de forma alguma, deixar escapar essas oportunidades. E não se esqueçam de que Wagner foi o maior hipócrita – com relação à fama, às mulheres, à política, à imortalidade, à Alemanha, ao dinheiro – ele jamais almejou um *Gesamtkunstwerk*, no seu melhor e mais refinado sentido; tudo o que ele queria era que todas as artes servissem à ópera. Para ele, o compositor era um rei, e todas as outras artes eram seus meros súditos.

ARTISTAS RADICAIS DO CINEMA, COMO VOCÊ, LEVANTAM A BANDEIRA “O CINEMA ESTÁ MORTO, VIDA LONGA AO CINEMA” (TÍTULO DE UM DE SEUS ARTIGOS). VOCÊ PODERIA DAR UMA NOVA DEFINIÇÃO DE CINEMA (CINEMA ELETRÔNICO, CINEMA PÓS-MÍDIA)? QUAL SERIA UM NOVO PARADIGMA PARA O CINEMA (COMO VOCÊ ESCREVEU CERTA VEZ “TEMOS QUE REINVENTAR O CINEMA”)? VOCÊ ACHA QUE O CHAMADO “CINEMA DIGITAL” PODERIA CONCRETIZAR, OU TORNAR REAL, O IDEAL DE UM CINEMA “PURO”, “COMPLETO”, “VERDADEIRO”? Raramente conseguimos encontrar palavras para um fenômeno novo com alto grau de perceptibilidade. Tantos termos usados para movimentos artísticos são expressões abusivas, cunhadas por críticos infelizes – barroco, maneirismo, rococó, fauvismo, impressionismo, pop art...? Sem dúvida podemos encontrar um termo para o novo pós-cinema, mas suspeito que este termo acabe por se encarapitar em nós e não

se anunciar formalmente até que tenha sido usado o suficiente para se tornar conhecido. Independentemente de como nos chegue, esse termo terá que necessariamente descrever uma entidade interativa e multimídia (ambos termos insatisfatórios e desajeitados), e provavelmente terá que fazer uma reverência especial ao elemento visual. É curioso que as invenções do final do século 19 e do começo do século 20 – todas cunhadas por cientistas e inventores cuja língua materna era o inglês e que tinham formação em humanidades – tenham raiz latina ou grega: televisão, cinematografia – prontamente abreviadas para TV e cinema. Alguns termos se recusaram a pegar, é claro. Velocípede, praxinoscópio? Realmente acredito que as novas ferramentas digitais possam nos libertar das tiranias do texto, do quadro, do ator e das câmeras – todos emprestados de outras artes e de outros contextos, resultando num monstrego, uma coisa híbrida, uma quimera bastarda que nunca chegou a descobrir seu verdadeiro papel. Usando uma analogia darwiniana, da história natural – o cinema sempre teve tamanha capacidade de interagir com todas as outras artes que nunca chegou ao status de auto-regulação e auto-reprodução do especíesismo, fenômeno essencial na história natural que define uma nova espécie, que diferencia uma zebra de um burro e que prevê – por mais difícil, árdua e repetitiva que seja a tarefa – que jamais produzirão uma prole

satisfatória. O cinema pode ser tão facilmente desconstruído em seus componentes que nunca alcança autonomia, e agora imagino que seja muito tarde – os animais pequenos, rasteiros, superaram o dinossauro, cujas extravagâncias arrogantes o deixaram moribundo. Ao contrário da crença popular, ouvimos dizer que a melhor coisa que poderia ter acontecido para a pintura foi a fotografia – pois a fotografia permitiu que a pintura pudesse se dedicar ao que realmente deveria: não imitar, não documentar, não tentar espelhar a realidade, mas desenvolver o mais rico dispositivo do universo – a imaginação humana – ao buscar compreender a condição humana. Não temos razão em supor que cada camada retirada da casca da complexa cebola que representa o início do cinema nos aproxima das idéias de um cinema verdadeiramente desmonstrificado? Picasso disse: “Não pinto o que vejo, mas o que penso”. Por mais curioso que pareça, talvez tenhamos que abrir mão dos olhos e ir direto para o cérebro. A afirmação de Picasso é um bom conselho.

ALÉM DAS SALAS DE CINEMA E CINEMATECAS, GALERIAS DE VÍDEO OU MUSEUS, AGORA TEMOS UMA SÉRIE DE OUTRAS POSSIBILIDADES, COMO, POR EXEMPLO, OS TELEFONES CELULARES, A INTERNET, O IPOD... QUAL SUA AVALIAÇÃO DESTAS SITUAÇÕES SITE-SPECIFIC E DESTES NOVOS PÚBLICOS? ESTES NOVOS ESPAÇOS PARA EXIBIÇÃO DE IMAGENS EM MOVIMENTO DE ALGUMA FORMA MUDAM NOSSA

PERCEPÇÃO E AMPLIAM OS QUADROS CONVENCIONAIS PARA UM NOVO TIPO DE ESPECTADORES?

Sem dúvida temos que trilhar estes novos caminhos de interesse – o cinema pode ter morrido, mas o conceito da tela continua. Estamos, realmente, na era da tela – de maneira onipresente. O cinema vai se retirar de cena, e vai se tornar uma memória para acadêmicos. Quem hoje ainda assiste ao cinema mudo – aquela indústria imensa que cativou o mundo com tanta rapidez? Em 1910, quinze anos após sua invenção, o mundo todo já sabia o que seria o cinema, e o mundo todo já tinha passado pela experiência. Nada antes dele havia viajado em tamanha velocidade – e, desde então, apenas a rede cibernética viajou mais rápido. O cinema sonoro seguirá o mesmo caminho – se considerarmos o que aconteceu recentemente com os discos de vinil, com o fenômeno hi-fi e o videoteipe, o cinema sonoro vai ter um percurso tão rápido, tão rápido, que vamos ter que logo olhar para trás para conseguir ver o rastro da poeira no caminho. Provavelmente veremos a repetição da sua história no relógio de pulso, no telefone celular, no laptop ativado por voz – mas, claro, todos serão também ultrapassados logo – e se pudermos sair incólumes e são destas águas turbulentas, sem dúvida tudo isso será interiorizado e desenvolvido de acordo com nosso olho interior. Ainda há um bom caminho entre a tela de pulso e as células do cérebro – mas a distância está diminuindo.

DE QUE MANEIRA VOCÊ DEFINIRIA *TULSE LUPER* E O ENCONTRO DO PROJETO COM O BRASIL?

Tulse Luper foi minha reação às limitações do cinema contemporâneo – tiranizado pelo texto da livraria, pelo quadro da apresentação visual pós-renascimento, pelo uso do ator no século 19 e pelas limitações da câmera mecânica de celulóide. Queria demonstrar um novo ideal interativo e multimídia. O cinema ultrapassou sua característica de entretenimento social, perdeu seu lugar particular e especial como o único veículo da moral pública e da educação intelectual – o último período de florescimento foram os vinte anos de atividade do chamado cinema de autor na Europa, que provavelmente criou seus maiores expoentes – e eu fui aluno desse tempo. Agora eu quis criar uma peça de linguagem cinematográfica que não se limitasse a usar suas roupagens antigas. *Tulse Luper Suitcases* é deliberadamente multifacetado, muito embora o vocabulário cinematográfico esteja no seu âmago. É cinema, website, DVDs, televisão, videogames, teatro, ópera, exposição, sessões de VJ, e muita leitura e conversa. Em São Paulo esperamos apresentar apenas três desses componentes – o cinema, com um filme de sete horas de duração; a exposição, com as 92 malas do filme; e uma sessão de VJ de cinquenta minutos para demonstrar um futuro possível para a Idéia da Tela Emancipada, e muita, muita, muita conversa.

COMO VOCÊ LEMBROU NUMA ENTREVISTA, JOHN CAGE SUGERIU QUE SE VOCÊ ACRESCENTAR MAIS DE 20% DE NOVIDADE A QUALQUER TRABALHO DE ARTE, VOCÊ PERDERÁ 80% DO SEU PÚBLICO. NESSA MESMA OCASIÃO, VOCÊ MENCIONOU SEU DESEJO DE “CONTINUAR FAZENDO FILMES, SEM QUALQUER CONDESCENDÊNCIA OU PATRONATO”, MAS “FILMES AO GOSTO DA CULTURA DOMINANTE”, LONGE DA TORRE DE MARFIM, PORÉM SEM SER UM “CINEASTA UNDERGROUND”. VOCÊ DISSE “QUERO FAZER FILMES PARA UM PÚBLICO O MAIS ABRANGENTE POSSÍVEL, MAS SEGUINDO MEUS PRÓPRIOS CONCEITOS”. COMO EQUILIBRAR TAIS AMBIÇÕES? VOCÊ ACHA QUE GALERIAS E MUSEUS TÊM UM PÚBLICO DE ELITE, ENQUANTO A INTERNET SERIA UM MEIO DE COMUNICAÇÃO “POP” OU DE MASSA?

O equilíbrio da equação apresentada pela necessidade de fazer cinema público segundo meus próprios conceitos é, sem dúvida, perigoso. Porém, o fato de eu estar aqui respondendo às suas perguntas, e de participar do Festival Videobrasil é uma indicação de que as coisas não vão tão mal. Estamos numa nova era da informação, podemos progredir e nos afastar daquela pequena poça estagnada, imbuída de conceitos pequenos e limitações de conteúdo que se tornam cada vez menores e mais odiosos a cada dia que passa – sempre as mesmas idéias, situações, formulações, os mesmos conteúdos e enredos, fazendo um intercâmbio de conceitos já conhecidos, fatos retrabalhados, gêneros repetidos: como urinar recípro





camente nos sapatos de todos. Vamos abraçar um campo mais amplo – vamos construir mundos com centros diferentes, com sintaxes diferentes. O entusiasmo pela arquitetura e o conseqüente vocabulário de planos, fachadas e elevações construíram *A barriga do arquiteto* [*The Belly of an Architect*]. A emoção pela caligrafia e pelo texto versus imagem criou *O livro de cabeceira* [*The Pillow-Book*]. *A última tempestade* [*Prospero's Books*] prioriza a dança e a coreografia. O ritual e a procissão dominam *O bebê santo de Macon* [*The Baby of Macon*]. As preocupações cinematográficas já conhecidas não estão ausentes – identidades emocionais, continuidades narrativas – todos os ganchos com um mundo familiar que não desvia a atenção nem tira o brilho do interesse ao falar em uma linguagem inteiramente diferente são reconhecidos, porém, as fronteiras sem dúvida devem ser expandidas. Estes filmes são, na verdade, sobre a arquitetura como responsabilidade; a caligrafia como um meio de reunir, mais uma vez, imagem e palavra; e a coreografia para nos fazer novamente sentir o espaço e o ritual como elementos fundamentais na hierarquia das coisas – estes filmes não têm personagens anedóticos facilmente manipulados pelo autor do diálogo que prevê emoções terapêuticas e catárticas. Será o cinema, realmente, uma desculpa para o sofá do terapeuta, a cadeira do médico, o confessionário do padre ou a poltrona do clube de *striptease*? O cinema-realida-

de [*reality cinema*] enfrenta muitas limitações: a busca da realidade é com frequência um mero exercício de pura imitação, e a tentativa superinteligente e superdescolada de “ser um diretor de cinema”, de “fazer cinema” ou de “repaginar Hollywood” é em geral vista como um fim que merece aplausos por si só. É curioso que as galerias estejam se tornando salas de cinema, e que os cinemas estejam se tornando galerias – conceitos da alta e da baixa cultura em colisão, Steve Reich conversando com Sting... e há tanta gente no mundo que todos os tipos de minorias estão crescendo, realmente. Estas minorias servem de apoio para heterodoxias – e podemos continuar a prosperar.

VOCÊ PODERIA FALAR SOBRE SEU USO DA IRONIA (COMO ESTRATÉGIA ESTRUTURAL) NO SEU TRABALHO? EM QUÊ SUA IRONIA DIFERE DE UMA ESTRATÉGIA PÓS-MODERNA DE IRONIA?

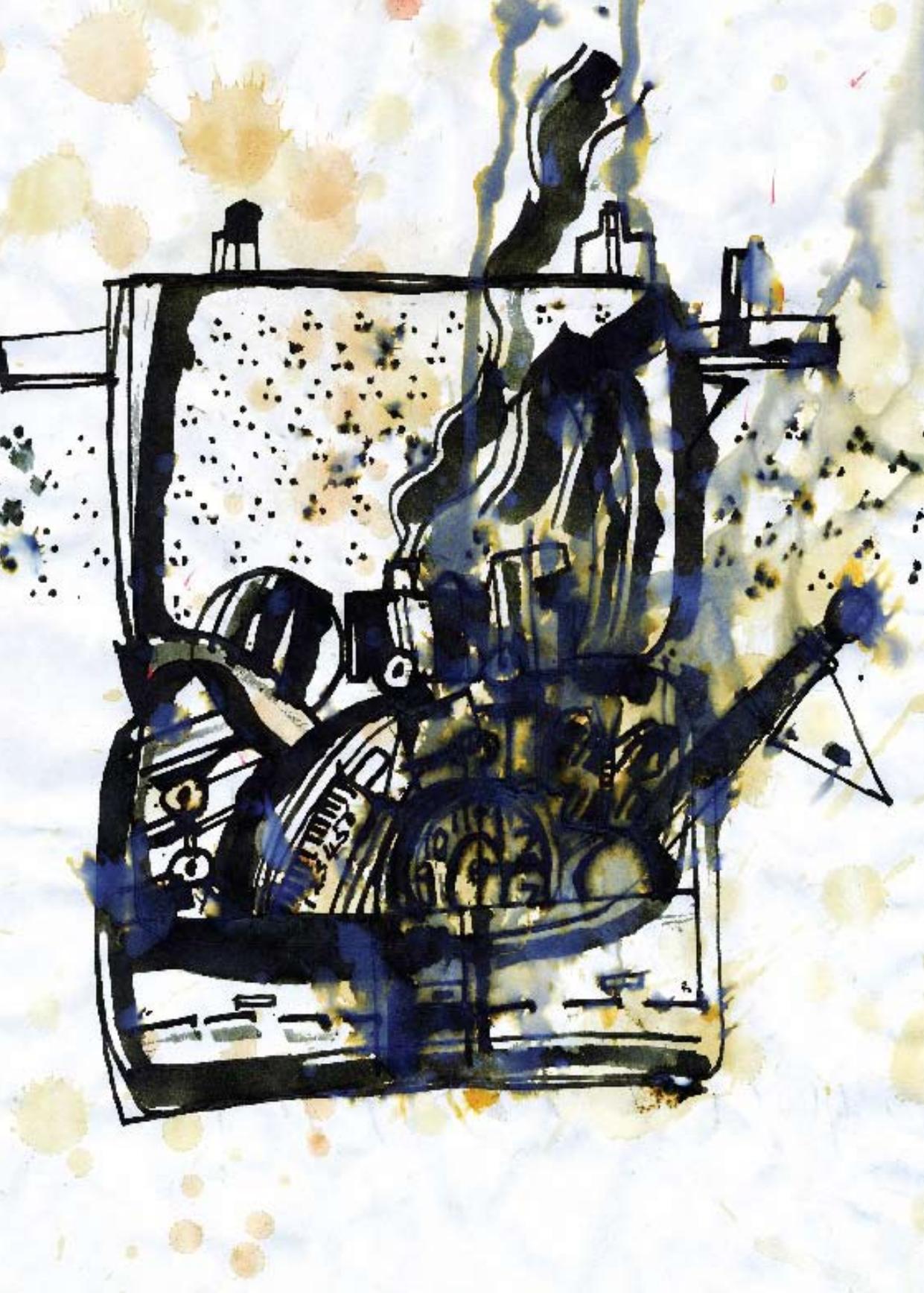
Tenho certeza de que todos concordamos que a tolerância, o entendimento, a aceitação do ponto de vista oposto – com espiritualidade, humor e sofisticação – são os elementos constituintes da ironia. A doutrina cartesiana baseada no preceito “Conhece-te a ti mesmo” tem que ser lida como uma crença contemporânea. Já não há mais verdades estabelecidas. Hoje, apenas o subjetivo é válido. Não existe mais aquela coisa chamada história, apenas historiadores. Deus, o Diabo, Freud, Ciência e – claro – até mesmo nossas mães: todos frá-

geis instrumentos para se compreender a condição humana. Temos que seguir em frente, mas devemos estar plenamente conscientes – pois temos tal consciência – de todas estas possibilidades. O dualismo da filosofia aristotélica deve ser substituído. Já não há mais isto ou aquilo, agora existe isto e aquilo. E a ironia é exatamente o oposto da postura fundamentalista – que tenho certeza devemos todos nos empenhar para combater e erradicar. Copérnico, Galileu e Darwin jogaram toda a nossa vaidade para o alto – vivemos em um planeta muito, muito congestionado. Borges sugeriu que a história do mundo deve ser uma história de todos os que dele fazem parte, vivos ou mortos. A ironia é uma maneira de se começar a lidar com estes monstros enganosos.

ALGUMAS VISÕES ESTREITAS (OU “PURITANAS”) CONSIDERAM SEUS FILMES ESCANDALOSOS NO QUE DIZ RESPEITO A SEXO. AO MESMO TEMPO, VOCÊ ADOTA UMA ABORDAGEM RADICAL NO QUE DIZ RESPEITO À FORMA (ESTILO, ESTRUTURAL). O QUE VOCÊ DIRIA SOBRE A TRANSGRESSÃO QUE VOCÊ CULTIVA TANTO NA “FORMA” QUANTO NO “CONTEÚDO”? E O QUE VOCÊ PODERIA DIZER SOBRE O PAPEL DO EROTISMO NOS SEUS TEMAS (TEMAS DOS FILMES) E O PAPEL DO APELO ERÓTICO NAS FORMAS SENSUAIS COM AS QUAIS VOCÊ LIDA EM SEU TRABALHO?

A procriação predomina – assim como todos os mitos, as filosofias, as desculpas e justificativas, os excessos voluntários ou involuntários, as hesitações religiosas,

as anulações, as exortações, os encantamentos, as moralidades e as dubiedades que a acompanham. Você consegue pensar em uma força maior que esta para a existência? Vivemos para procriar – não apenas nós, mas as pulgas e os hipopótamos também. Todos os nossos sistemas de governo, de coesão e de exortação são construídos ao redor deste obstáculo e desta energia admirável. Nossa sociedade está constantemente se dilacerando entre suas necessidades incontroláveis – *Playboy*, ninfetas de Berlusconi na TV, a sexualidade na *Second Life*, Oscar Wilde, as musas de Ticiano, a Vênus de Willendorf, John Knox, João Calvino, Savanorola, o celibato papal, Cristo exibido de maneira sadomasoquista na cruz, os genitais do Menino Jesus sempre à mostra, circuncisão em mulheres e homens, o êxtase de Santa Teresa... a lista é infindável, infindável, infindável. Sem dúvida há apenas dois temas – sexo e morte. Do que mais vamos falar? Balzac sugeriu dinheiro, mas este tema está facilmente implícito em sexo e morte – quando pagamos por um para evitar o outro – Eros e Tânato; começos e finais – os dois fenômenos não-negociáveis em última instância – não se pode derrotá-los, talvez atrasá-los um pouco, cancelá-los, subvertê-los só um pouquinho – a vida contemporânea parece estar constantemente tentando fazer isso, mas, ao final, temos que confrontá-los. O tema ideal para contemplação ilimitada. Os grandes temas-tabus nos séculos 20 e 21 são o



aborto, a homossexualidade e a eutanásia. A Holanda, meu país adotivo, encarou de frente todos eles – e fez as pazes com eles –, mas não creio que o mesmo tenha acontecido na maioria dos países. Estas são as paranóias contemporâneas do sexo e da morte. Minha formação em pintura foi anterior à conversão de todas as escolas de arte a Mao-Duchamp. Desenhávamos os modelos e os nus durante vinte horas por semana. O centro do foco da arte ocidental sempre foi, tradicionalmente, o nu humano – um tema que trata da dificuldade, da virtuosidade e certamente do desejo. Nível de excelência da capacidade provável, do peso, da substância, da visão, da sombra, da cor, da forma, da mobilidade, da sensualidade, da vida em si. O cinema raramente trata destes assuntos, se é que trata em algum momento. Mas deveria. Estou tentando recuperar o tempo perdido. O desejo sexual do homem faz o mundo girar, girar e girar. Será que assistiram ao filme *Oito mulheres e meia* [*Eight and a Half Women*]?

SEU INÍCIO COMO EDITOR DE FILMES EM MEADOS DE 1960 NO COI (AGÊNCIA DE MARKETING E PROPAGANDA DO GOVERNO BRITÂNICO) EXERCEU ALGUMA INFLUÊNCIA EM SEU TRABALHO OU NA SUA ABORDAGEM PARA FILME E VÍDEO? VOCÊ CONSIDERA A "MONTAGEM" UM DOS COMPONENTES BÁSICOS ESSENCIAIS PARA OS FILMES?

Hoje, nos primeiros anos do século 21, o editor é o rei (e muitas vezes, com um pouco de sorte, a rainha):

o consertador por excelência, como na verdade é seu próprio editor em tantas arenas pós-revolução digital. O escrutinador, o transformador, o arranjador, o porteiro. Hoje, tudo é manipulável, não apenas o arranjo, a disposição e o ritmo das cenas, mas as próprias cenas: a cor, o contraste, o alargamento, a distorção seletiva, cada metamorfose na cena. Isso tudo costumava ser tarefa exclusiva (ou quase) do cameraman. Agora, é território do editor. Tomei a decisão consciente no início da década de 1960 de aprender um ofício que fazia parte do processo de fazer filmes, e não havia dúvida alguma que teria que ser edição de filmes. Por inclinação e personalidade, sou um irônico hermético, um misantropo, eternamente desconfiado da narrativa e de todos os seus pequenos comportamentos, suas artimanhas, seus tiques e maneirismos curiosos e insignificantes. Sou colecionador e cotejador, um elaborador de listas e catálogos, fazendo infundáveis arranjos e classificações. Praticamente todos os meus filmes são catálogos de filmes: oito disto, vinte daquilo, 92 daquilo outro, três daquilo mais. Sejam pessoas, eventos, nádegas, cores, ouriços do mar ou períodos geológicos. É assim que escrevo histórias, roteiros, romances, peças, óperas. Sou como um auxiliar de escritório. Os editores são como auxiliares de escritório – ordenam tudo, acertam a seqüência dos cartões de acordo com a necessidade. Adoro museus e dicionários, listas de endereços e enciclopedistas, e centrais de achados e

perdidos. Meus heróis são Diderot – quando não estava com Catarina, a Grande; D’Alembert, quando não estava investido de pompa; Samuel Johnson, quando estava bêbado e irado; Lineu, na pedreira sueca; Dante, em seu exílio melancólico achando que sua *Comédia* era uma tentativa de “unir os anjos dos céus às pedras do caminho” e, por fim, tudo seria uma desculpa para voltar para Florença, sua casa. E para Beatrice. O COI, com seu título de *politburo* kafkiano, era uma organização de propaganda para ensinar o estilo de vida britânico nas colônias do ex-império britânico que acabavam de inaugurar suas estações de televisão – foi-me ensinado que filme era uma espécie de propaganda de pornografia *light*: o encanto e o desengano das estatísticas, a voz autoritária, os dados demográficos, a arte da citação bem-colocada, a manipulação sofisticada, “a economia da verdade é não mentir” (Margaret Thatcher). Um jogador natural da cabala, naturalmente articulado na solução de palavras cruzadas, simbolista e emblemático por natureza, alegorista, metafórico – edição tinha que ser meu *métier* – a verdade, afinal, nos chega à velocidade de 24 quadros por segundo. E o COI era, por *default*, juntamente com suas calúnias (quase) inocentes, um grande professor. Certa vez fiz dois filmes ao mesmo tempo. Um filme de trinta minutos chamado *Act of God*, para a Thames Television, sobre pessoas atingidas por raio e que sobreviveram, que, dentro do meu possível, era absolutamente verdadei-

ro, embora incrivelmente bizarro, e *The Falls*, um filme de ficção de três horas para o British Film Institute, que era um acúmulo de puras mentiras, e também bastante bizarro. Um público considerável no mundo todo acreditou no segundo e se recusou a acreditar no primeiro. Viram só? Este era o treinamento instituído pelo COI.

QUAIS FILMES OU CINEASTAS VOCÊ CONSIDERA CHAVES NO PROCESSO DE FAZER CINEMA COMO ARTE DE VERDADE? ALGUM FILME OU CINEASTA RECENTE CHAMA SUA ATENÇÃO?

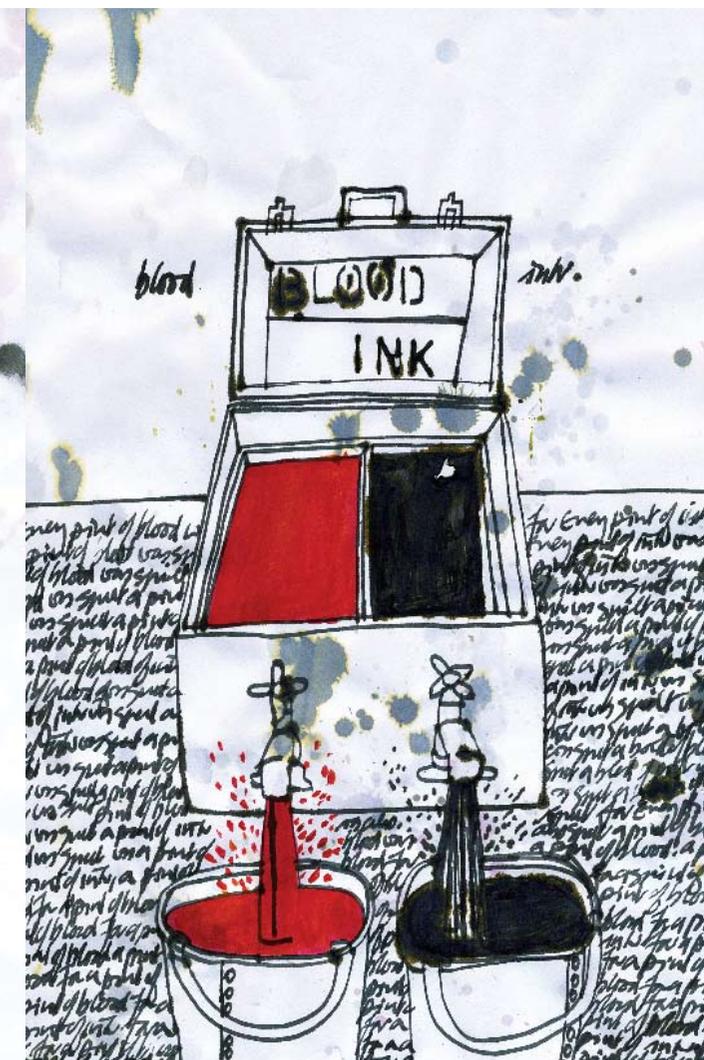
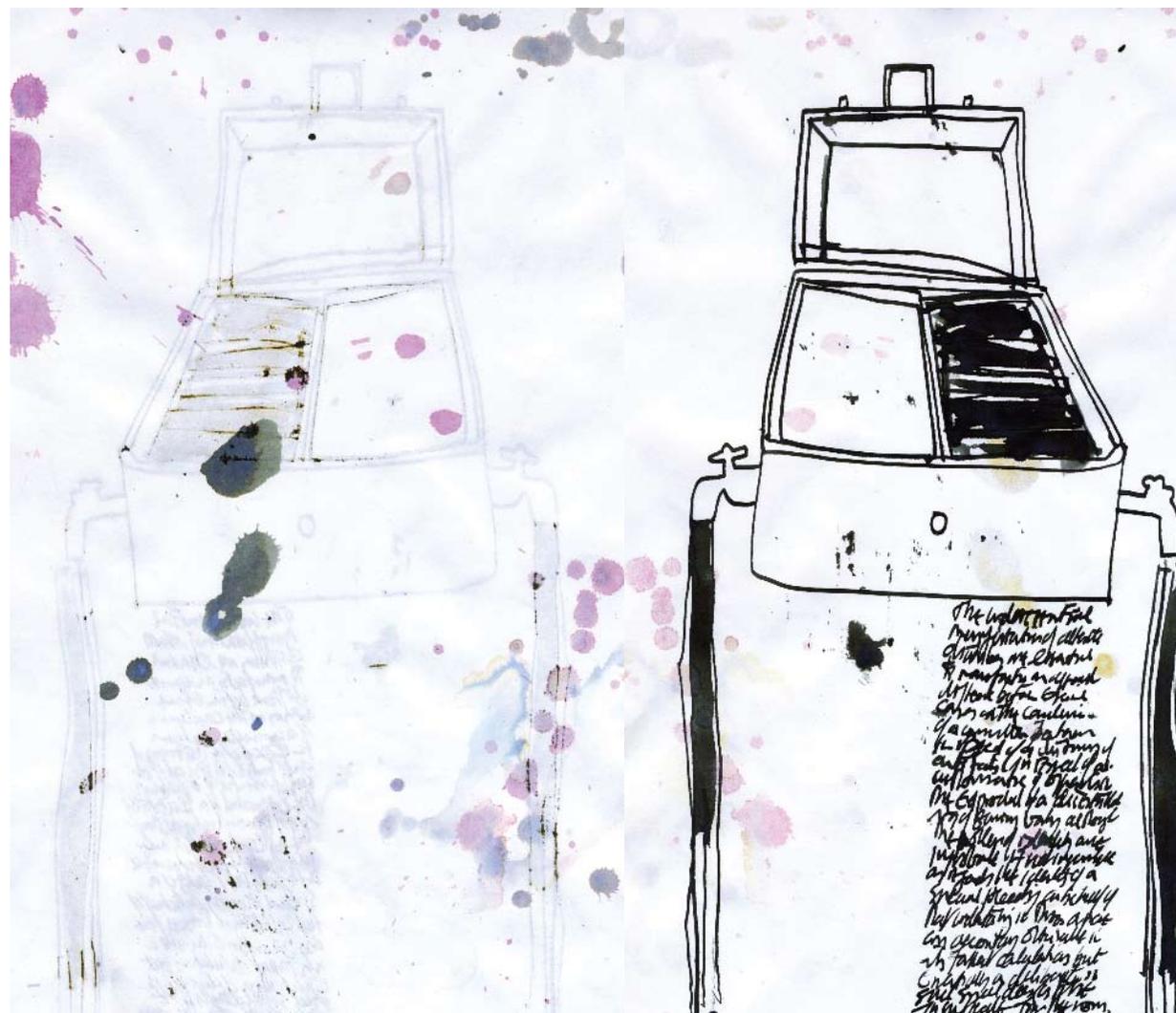
Se pensarmos no início do cinema com os irmãos Lumière, em 1895 (alguns podem considerar esse início na Grécia antiga), então, temos 112 anos deste meio de comunicação. Seria tempo suficiente para criar um acervo crítico substancial? Afinal, foi só a partir da década de 1860 na Europa que a pintura finalmente se separou da ilustração do texto (história e mitologia greco-romana e judaico-cristã) que persistiu durante mais de 2 mil anos – para se tornar autônoma e independente. O cinema que utilizava celulóide foi um veículo lento, conservador, e suas condições básicas não mudaram muito – com equipamentos mais especializados e mais confiáveis e uma máquina de publicidade muito maior – porém, a insistência narrativa, a representação psicológica de personagens de causa e efeito (tanto Freud quanto o cinema publicaram seus primeiros trabalhos na década de 1890), a ética cristã (negativismo à redenção, necessidade de

isolamento e o desejo geral de um final feliz, ou pelo menos, da satisfação resolvida) ainda estão em meio a nós. Separou-se dos gêneros literários emprestados. Scorsese e Griffith fazem o mesmo tipo de filme, com a infeliz introdução narrativa que se apóia fortemente na história do cinema, e, portanto, o transforma em uma relação baseada no texto e escravizada pela livreria – certamente uma vítima do texto. A única tentativa verdadeira de encontrar uma linguagem diferente e desvinculada dos livros pode ser vista no trabalho de Eisenstein, o gigante do cinema: sua visão e sua prática da teoria de montagem são sua invenção particular, decididamente visual, raramente literária, descompromissada em seu ataque direto. E Eisenstein, o inovador da gramática e da sintaxe na linguagem cinematográfica, é sem dúvida o único cineasta que pode ser comparado a Shakespeare e Beethoven pela ousadia da “poderosa” inovação/consolidação sem constrangimento. Certamente não há termos de comparação no quesito inovação/consolidação. A solidez e a profundidade da sua linha de raciocínio, da visão intelectual ampla, da abrangência da cultura do mundo, da compreensão do meio do cinema novo – seu legado é admirável. Chego a pensar que talvez Méliès possa ser outro candidato. Foi dele a manipulação do aparato visual, muito embora não tenha feito isso conscientemente, pois ele é, em grande parte, um gênio por acaso, e pode-se pensar que qualquer um poderia

ter logo descoberto e desenvolvido o que ele descobriu. Nos primeiros filmes, todos os outros cineastas em geral copiavam o teatro, e o cenário foi piorando muito até que todos sucumbiram e passaram a contar histórias de ninar para adultos – roubadas da literatura: ilustradores, e não criadores de primeira linha, maestros, e não compositores. A busca de inovação no cinema gerou, de quando em quando, uma excitação pontilhada por encontros e desencontros, dias de sol e tempestades, e *frisson* – tudo, em geral, de caráter social e político (novas respostas a mais uma inovação técnica), o enquadramento do close-up, a câmera em movimento, o som, a cor, as câmeras menores, as câmeras de qualidade inferior etc. (o exotismo agregado à dissidência), sejam a heterodoxia russa, chinesa ou norte-americana, ou as várias revoltas contra os *robber barons* [“barões ladrões”, os megacapitalistas americanos da segunda metade do século 19, começo do século 20], a audácia frente ao *status quo* (*épater les bourgeois*), a luta pelo status da boemia ou da *avant-garde* (que John Lennon sugeriu ser a palavra francesa para merda) e legitimamente apenas um centímetro à frente da corrida selvagem da estética: os curingas legitimados no palácio dos reis, contanto que sua subversão seja levemente graciosa e controlável (por exemplo, se ele realmente nos aborrecer, simplesmente não lhe damos mais dinheiro para nos aborrecer de novo, nunca mais). Com o passar dos

anos, e alguns destes anos já se vão há muito, me entusiasmava com meus pares, em geral europeus, e em sua maioria franceses e italianos – mas com exceção, talvez, do filme que mais se aproximou do filme verdadeiro, *O ano passado em Marienbad* [*L'Année dernière à Marienbad*], de Resnais (tenho minha própria cópia de 35 mm em oito rolos), não gostaria de necessariamente assistir a nenhum desses filmes novamente. No entanto, o desejo de ver um grande número de quadros me leva, regularmente e repetidas vezes, com muito entusiasmo, às melhores galerias da Europa. Continuo otimista. Acho que os últimos 112 anos não foram tão bem registrados pelas telas. Agora, com ferramentas mais eficientes, com maior conscientização e com melhor compreensão do filme como linguagem, vamos começar a viagem para os próximos 112 anos, que sem dúvida terão que ser muito melhores.

PETER GREENAWAY (1942), que inicialmente estudou pintura, é um dos cineastas europeus mais proeminentes da atualidade, atuando na confluência de cinema, artes plásticas e artes eletrônicas. Sua carreira teve início em 1966 e hoje acumula 58 títulos, incluindo filmes de curta e longa metragem, especiais para a televisão e documentários. Uma de suas obras mais ambiciosas é o projeto *Tulse Luper*, que reúne uma série de três longas, instalações, objetos e uma VJ performance, apresentada no 16° Videobrasil. Ele acaba de concluir a produção de seu mais recente filme, *Nightwatching*, sobre a vida do pintor holandês Rembrandt. Greenaway vive e trabalha em Amsterdã.



PETER GREENAWAY

CARLOS ADRIANO YOUR CAREER HAS FOLLOWED A CERTAIN SEQUENCE: AFTER PAINTING, FROM 1966 ONWARDS, THE EXPERIMENTAL SHORT FILMS; FROM 1980 ONWARDS, THE FULL FEATURE FILMS AND TELEVISION; FROM 1990 ONWARDS, THE VIDEO INSTALLATIONS. ALTHOUGH HISTORY (AND MOREOVER AUDIOVISUAL HISTORY) IS NOT A LINEAR MATTER, DO YOU SEE ANY DEVELOPMENT OR "COHERENT" PATHWAY IN YOUR BREAKTHROUGH TRAJECTORY, IN THE WAY THOSE "PHASES" LINK OR MERGE WITH EACH OTHER?

PETER GREENAWAY The wish to participate in all questions and aspects of visual literacy has shaped my interests. I still wholeheartedly believe that the sophistications of the painting aesthetic in the last two thousand years have organised the way we constantly see and interpret the world and it is still operating today in the same way. And the large excitements of the ways painters have seen the world in the 20th century have profoundly affected all other aspects of our existence and comprehension. I have always wished that cinema would take on those responsibilities, but alas, it has rarely done so because cinema is essentially a text-based and not an image-based medium—it need not necessarily have been so, but the demand to tell stories, replicate the activities of the bookshop, and appeal to the lowest common denominator of

BY CARLOS ADRIANO

human interests have always, with few exceptions, kept it there. I began my career deeply fascinated by visual time structures, sequencing, and listing, all a response to the current activities being practised in painting in the 1950s, the 1960s, and 1970s. It was an optimistic start, fully championing the excellence of painting pursuits and hoping to see their equivalence in cinema. I saw that such ambitions were far too ambitious, the audiences interested in such things would be excessively small and limited and local. To widen the potential about communication of such things and hope to spread my excitements of visual language I endeavoured to display the same ideas in more publicly familiar arenas—predominately of course in narrative cinema—albeit the more sophisticated, perceptive, and radical narrative cinema of the auteur in Europe. For example, my first success, *The Draughtsman's Contract*, was really a film that posited the notion that "does an artist need to draw what he sees or what he knows?", a familiar enough argument that compares with all the art arguments down the ages since the Florentine renaissance—but most audience members who applauded that film and critics who gave it prizes did so because they saw it as an English country-house drama in the genre of English detective fiction—albeit being more Patricia Highsmith than Agatha

Christie. There followed a string of films that pursued this trajectory creating a balancing act between deep visual pursuits and accessibility. It was a deceit in a way—sugaring the pill of extreme visual radicalism with much of which cinema audiences expected from cinema—hence the gradually evolving stance of irony. I wanted to always say that I was not really telling the truth, or at least not the truth that I wanted to tell. Perhaps all of us get along with the world by telling lies—we are seldom allowed to tell the truth—it is far too uncomfortable for all of us to bear—and we would probably not succeed. If we did tell the truth we would exist in such isolation and solitude as to be a burden for ourselves, which would be unbearable, especially if, like myself, you wanted to be gregarious, optimistic, and wholeheartedly enjoy human communication. The gradual fading away and then the demise of radical European cinema and the dominance of television needed to be addressed, and the two arenas of interactivity and multimedia which cinema cannot contain—must be embraced—hence continuing disenchantment with cinema and a diminution of its significance ensued. I believe cinema language per se to be extraordinary, especially when seen through the eyes of television language which is far more inventive, daring, experimental, and encompassing. With the advent of the digital tools, we have really left behind, or ought to have left behind, the pools and lakes of placid water and finally emerged into the oceans. Cinema is wasted on cinema—we really must put it to better use.

The experiments and the searching continue. Perhaps it is a missionary stance which in our age is not so popular—but I want people to enjoy seeing, to become philosophically great viewers, and to use the possibility of visual literacy to reach great things.

YOU USUALLY QUOTE VERMEER, BRUEGEL, VELÁZQUEZ, REMBRANDT. WILL PAINTING, THIS ANCIENT AND ARTISANAL MODE OF PRODUCTION, ALWAYS REMAIN A CENTRAL OR KEY FRAMEWORK FOR YOUR WORK?

Much of a response to this question must lie in my first answer. I have a large fascination for the representation of the world in painting. The painting contribution—knowingly and more often unknowingly—shapes the way we see the world. Ideas of form, beauty, immortality, landscape, culture are their creation. Consider the 20th century where painting and painters created the issues of surrealism, cubism, structuralism, minimalism, postmodernism. All such thought processes started with painters and have toppled over into general philosophical, and then common, usage. We can easily acknowledge the effect of literature on our thinking—in the 20th century—Proust (memory meditation and recall), Kafka (bureaucracies of the soul), Joyce (infinite narrative and language structures), Borges (metaphysical scholasticism), Márquez (magic realism)—but we seldom acknowledge the effect that painters have had, Picasso (continual metamorphism, nonfiguration), Corbusier (dissolution of classical

form), Duchamp (legitimisation of conceptualism), Johns (new values for the sign), Rauschenberg (the values of intermedia), Warhol (collapse of art categories), etc. Giacometti once said that your grandmother probably knows little or nothing about Picasso but be certain that Picasso knows all about your grandmother. The trickle-down cultural effect of painting is certain to be affecting the way you dress, eat, think, believe, look, see, speak, and perform. My fascinations as a young man were certainly enthusiastically to do with my contemporaries as painters, but gradually the profound history of all painting began to entrance, and my enthusiasm for the baroque, especially the great painters of artificial light and movement—Caravaggio, Velázquez, Rembrandt—and the baroque concerns for excess, and the wider, non-Christian, non-European world, gradually took precedence. Painting has essentially a low and inexpensive technology characteristic, coloured chalk on a wall, graphite, and watercolour on paper, and can be pursued by nonelitist society, is primed to admit failure, demands experimentation—all these qualities and characteristics are just not present in cinema, and since painting is so cheap, so “untechnical”, so prepared to be capable of failing, then when painting is successful, it is especially significant and profound.

WHAT DO YOU THINK OF BEING CALLED A RENAISSANCE MAN IN THE SENSE OF A MULTIMEDIA ARTIST? IS IT POSSIBLE (OR REASONABLE) TO “UPDATE” THE CONCEPT OF OPERA

(IN THE WAGNER SCOPE) FOR THE DIGITAL DOMAIN OF MOVING IMAGE AND SOUND MAKING?

All good and worthwhile artists have proven to be multimedia practitioners. We must never think of the term “multimedia” as a contemporary one. Michelangelo made wedding cakes. Bernini encompassed every activity. To specialise surely is almost an aberration in the history of creativity—and is more a characteristic of society than the artist, and now we have reached the information age with extraordinary digital tools, the possibilities triplicate in all directions far and wide. We must surely seize those tools and opportunities. And please remember Wagner was, as ever, a hypocrite—over fame, women, politics, immortality, Germany, money—he never wished for a *Gesamtkunstwerk* in its best and finest sense; all he wanted was for all the arts to serve the opera-house. For him, the composer had to be king, all the other arts were merely his subjects.

RADICAL FILM ARTISTS, AS YOURSELF, PRAISE THE BANNER “CINEMA IS DEAD, LONG LIVE THE CINEMA” (TITLE OF ONE OF YOUR ARTICLES). COULD YOU NAME A NEW DEFINITION OF CINEMA (ELECTRONIC CINEMA, POSTMEDIA CINEMA)? WHAT WOULD BE A NEW PARADIGM OF CINEMA (AS YOU WROTE ONCE THAT “WE NEED TO REINVENT CINEMA”)? DO YOU THINK THAT SO-CALLED “DIGITAL CINEMA” WOULD REALISE, OR MAKE TRUE, AN IDEAL OF A “PURE”, “COMPLETE”, “TRUE” CINEMA?

Names are surely seldom found for a new phenomenon with any great percipience. So many of the names for arts



movements are terms of abuse coined by unhappy critics—baroque, mannerism, rococo, fauvism, impressionism, pop art...? We will surely find a name for the new postcinema, though I suspect it will creep up on us and not be announced formally until we have used it enough to make it familiar. However it arrives it must surely describe an entity that must be interactive and multimedia (both clumsy and unsatisfactory terms) and will probably need to have a very special reverence for the visual—it is a curiosity that the inventions of the late 19th and early 20th centuries are all Latin or Greek—coined by English-speaking scientists and inventors still educated in the humanities—television, cinematography—quickly shortened to tele and cinema, even the humble bus from omnibus—and of course, a great many of them have refused to stick. Velocipede, praxinoscope? I surely believe that the new digital tools can free us from the tyrannies of the text, the frame, the actor, and the cameras—all of which cinema has borrowed from other arts and situations making it a complicated mongrel, hybrid, bastard chimera which never really knew itself for what it was. To use a Darwinian analogy from natural history—cinema has been so easily able and capable of intercouring with every other art, it never achieved the self-regulating and self-reproducing status of speciesism, that essential phenomenon in natural history which defines a new species, that separates a zebra from a donkey and that demands that, however hard and long and repeatedly they try, they will never produce a satisfactory

offspring. All cinema can so easily be deconstructed down into its component parts, it never achieves autonomy and now I suspect it is too late—the small animals in the undergrowth have toppled the dinosaur whose arrogant extravagances have made it moribund. It is said, contrary to popular belief, that the greatest thing that could have happened to painting was photography—for photography allowed painting to get on with what it should be really doing—not mimicry, not documentation, not pursuing the mirage of reality, but developing the greatest device of the universe—the human imagination—in the pursuit of a comprehension of the human condition. Can we not have reasons to suppose that each ring stripped from the complicated onion of cinema’s beginnings will get us closer to ideas of a true unmongrelised cinema? Picasso said “I do not paint what I see, but what I think”. Perhaps we have to—curiously—give up the eyes—and go straight to the brain. Picasso’s dictum contains good advice.

BESIDES FILM THEATRES OR CINEMATHEQUES, VIDEO GALLERIES OR MUSEUMS, A NEW SET OF VENUES ARE AVAILABLE, LIKE MOBILE CELLPHONES, INTERNET, IPODS... HOW DO YOU EVALUATE THESE NEW “SITE-SPECIFIC” SITUATIONS AND NEW AUDIENCES? WOULD THESE NEW SPACES FOR SCREENING MOVING IMAGES ALTER OUR PERCEPTION AND EXPLODE THE CONVENTIONAL FRAMES FOR A NEW SPECTATORSHIP?

We should surely pursue these new avenues of interest—the cinema might be dead, but the concept of the

screen continues. We are entering indeed the age of the screen—it is ubiquitous. Cinema will recede and become a memory for academics. Who, anymore, looks at silent cinema—that enormous industry that quickly captivated the world? By 1910, fifteen years after its invention, everyone in the world knew what cinema was supposed to be and had experienced it. Nothing travelled quicker ever before—only the World Wide Web has travelled further faster since. Sound cinema will go the same way, and looking at what in recent memory has happened to the vinyl record, the hi-fi phenomenon, and videotape, sound cinema will go swiftly, so swiftly we will have to whip around quickly to catch sight of its disappearing dust. We will see perhaps its history repeated on the wrist watch, the mobile-phone, the voice-energised laptop—but they of course will be passed over soon too—and if we can come out of the coming water-wars sane and uncrippled, there is no telling that all these things will become interiorised and manufactured according to the inner eye. It is still quite some way from your wrist screen to your brain cells—but the gap is narrowing.

HOW WOULD YOU DEFINE *TULSE LUPER* AND HOW DO YOU CONNECT THE PROJECT TO BRAZIL?

Tulse Luper was my reaction to the limitations of contemporary cinema—tyrannised by the text of the bookshop, the frame of postrenaissance visual presentation, the 19th-century use of the actor, and the limitations of the

mechanical celluloid camera. I wanted to demonstrate a new multimedia interactive ideal. Cinema has outgrown its social entertainment characteristic, lost its particular sole position as only vehicle for public moral and intellectual education—the last flowering was the twenty years of auteur European cinema that probably created its greatest exponents and I was a pupil of those years. Now I wanted to create a piece of cinematic language that was not to be limited to wearing its old clothes. *The Tulse Luper Suitcases* is deliberately multifaceted, though has cinematic vocabulary at its heart. It is cinema, Web site, DVDs, television, videogames, theatre, opera, exhibition, VJ-ing, and a great deal of reading and talking. In São Paulo we hope to introduce just three of those components—the cinema with a seven-hour film, exhibition with a presentation of the ninety-two suitcases of the film, a VJ-fifty-minute session to demonstrate a possible future for the Idea of the Emancipated Screen, and much much much talking.

AS YOU REMEMBERED IN AN INTERVIEW, JOHN CAGE SUGGESTED IF YOU INTRODUCE MORE THAN 20 PERCENT OF NOVELTY INTO ANY ARTWORK, YOU'RE GOING TO LOSE 80 PERCENT OF YOUR AUDIENCE. AT THAT SAME OCCASION, YOU MENTIONED YOUR WISH "TO GO ON MAKING MOVIES, WITHOUT ANY SENSE OF CONDESCENSION OR PATRONAGE", BUT MAKING "MAINSTREAM MOVIES", FAR AWAY FROM AN IVORY TOWER, BUT NOT BEING "AN UNDERGROUND FILMMAKER". YOU SAID YOU "WANT TO MAKE MOVIES FOR

THE LARGEST POSSIBLE AUDIENCE, BUT ON MY TERMS". HOW TO BALANCE THESE AMBITIONS? DO YOU THINK THAT GALLERIES AND MUSEUMS WOULD CONCERN AN ELITE PUBLIC WHILE THE INTERNET WOULD STAND FOR A "POP" OR MASS WAY OF COMMUNICATION?

The balancing of the equation posited by a demand to make public cinema on my own terms of course is fraught. But the fact I am answering your questions and am a participant at the Videobrasil Festival is some indication that we have not done so badly. We occupy a new information age—we can progress away from that little stale puddle of small and limited presentations notions and content limitations that is forever shrinking and becoming more odiferous every day—always in cinema the same ideas, situations, plots, formulations, trading in knowns, reworking givens, repeating the genres—pissing on one another's shoes. Let's embrace a wider field—let us make worlds with different centres, different syntaxes. An enthusiasm for architecture and a consequent vocabulary of plans, façades, and elevations, makes *The Belly of an Architect*. An excitement about calligraphy and text *versus* image creates *The Pillow-Book*. *Prospero's Books* prioritises dance and choreography. Ritual and procession dominates *The Baby of Macon*. Familiar cinematic preoccupations are not absent—emotional identities, narrative continuities—all the hooks to a familiar world that will not alienate attention and shrivel interest by speaking in an entirely foreign language are acknowledged, but the boundaries are

surely to be pushed. These films are really about architecture as responsibility, calligraphy as a means to join up again the image and the word, choreography to find ourselves again in a sense of space and ritual as an essential positioning in the hierarchy of things—these films are not about anecdotal characters easily manipulated by an author of dialogue in a cinema demanding therapeutic and cathartic emotionalism. Is cinema really an excuse for the shrink couch, the doctor's chair, the priest's confessional, the armchair strip club? Reality cinema has severe limitations, the pursuit of reality too often a mere exercise in virtuoso mimicry, and the over-savvy smart-arsed pursuit of "being a film director", "making cinema", "retreading Hollywood practice" is seen too often to be an applaudable end in itself. It is a curiosity that galleries are becoming theatres and theatres are becoming galleries—concepts of high and low cultures are colliding, Steve Reich talks to Sting... and there are so many people in the world that minorities for everything are growing very large indeed. Those minorities can support massive unorthodoxies—we can continue to prosper.

COULD YOU TALK ABOUT YOUR USE OF IRONY (AS A STRUCTURAL STRATEGY) IN YOUR WORK? HOW DOES YOUR IRONY DIFFER FROM A POSTMODERN STRATEGY ABOUT IRONY?

I am sure we can all agree on the tolerance, understanding, acceptance of the opposing view, with wit, humour, and sophistication that constitutes the ironic stance. Car



tesian “Know thyself” has to be a contemporary credo. There are no definitive verities any more. All is acknowledged now as subjective. There is no such thing as history, there can only be historians. God, Satan, Freud, Science, and even yes, our mothers—are all frail tools with which to understand the human condition. We must continue, but we must continue fully cognisant as we can be, of all possibilities. The dualism of Aristotelian philosophy must be superseded. There is no longer this or that, there is this and that. Irony is the very opposite of the fundamentalist stance, that I am certain we must all endeavour to fight and eradicate. Copernicus, Galileo, and Darwin have knocked all our vanity aside—we live on a very very crowded planet. Borges suggested a history of the world must be a history of all its members, living and dead. Irony is a way to begin to deal with such mocking enormities.

CERTAIN NARROW (OR “PURITANIAN”) VIEWS TAKE YOUR FILMS AS SCANDALOUS AS FAR AS SEXUAL SUBJECT IS CONCERNED. AT THE SAME TIME, YOU DRIVE A RADICAL APPROACH AS FAR AS FORM (STYLE, STRUCTURE) IS CONCERNED. WHAT COULD YOU SAY ABOUT THE TRANSGRESSION YOU CULTIVATE BOTH IN “FORM” AND “CONTENT”? AND WHAT COULD YOU SAY ABOUT THE PLAY OF EROTICISM IN SUBJECT MATTERS (THEME OF FILMS) AND THE PLAY OF EROTIC APPEAL IN THE SENSUAL FORMS YOU DEAL WITH IN YOUR WORK?

Procreation and all its attendant myths, philosophies, excuses, justifications, involuntarily and voluntary ex-

cesses, religious hesitations, annulments, exhortations, incantations, moralities, and dubieties is dominant. Can you think of a stronger force for existence? We live to procreate, not just us, but fleas and hippopotami as well. All our systems of governance, cohesion, exhortation are built around this formidable obstacle and excitement. Our society is forever breaking out in a sweat about these uncontrollable demands—*Playboy*, Berlusconi TV nymphets, Second Life sexuality, Oscar Wilde, Titian pinups, the Willendorf Venus, John Knox, Johannes Calvin, Savanorola, Papal celibacy, Christ, sadomasochistically exhibited on the cross, the infant Christ’s genitals always on show, circumcision for women and men, the ecstasy of Saint Theresa... the list is endless, endless, endless. There are surely only two subject matters—sex and death—what else is there to talk about? Balzac suggested money, but that is easily subsumed into sex and death—if only to pay for one and avoid the other—Eros and Thanatos—beginnings and ends—the two ultimately non-negotiable phenomena—you cannot beat them—maybe now you can delay them a little, put them off, subvert them just a little—it seems contemporary life is forever trying to do that—but you have to confront them in the end. Ideal subject for unlimited contemplation. The big taboo subjects of the 20th and 21st centuries are abortion, homosexuality, and euthanasia. Holland, my adopted country, has faced them head on—and has made its peace with them—but I don’t think you can say that for

most places in the world. These are the contemporary paranoias of sex and death. I was trained as a painter before all art schools converted to Mao-Duchamp. We drew the naked and the nude for twenty hours every week. The centre of Western art focus has traditionally been the naked human—subject of difficulty, virtuosity, and certainly of desire. Benchmark of provable capability, weight, substance, sight, shadow, colour, form, movability, sensuousity, life itself. Cinema rarely, if ever, deals with these things. It ought to. I am trying to make up for lost time. Male sexual desire makes the world go round and round and round. Maybe you might have seen the film *Eight and a Half Women*?

YOUR BEGINNING AS FILM EDITOR (IN THE MID-1960S AT THE CENTRAL OFFICE OF INFORMATION) HAD ANY INFLUENCE IN YOUR WORK OR APPROACH TOWARDS FILM AND VIDEO? DO YOU CONSIDER “MONTAGE” ONE OF THE BARE ESSENTIALS OF MOVING PICTURES?

The editor now, in the first years of the 21st century, is the king (sometimes, if you are lucky, the queen). He/she is the ultimate fixer, as indeed his editor equivalent is in so many other postdigital revolution arenas. The sifter, the mover, the arranger, the gatekeeper. Everything now is manipulatable, not just the arrangement and placing and pace of shots, but the very shots themselves: colour, contrast, aspect ratio, selective distortion, every metamorphosis within a shot. This used to be normally the

preserve alone (or almost alone) of the cameraman. It is now the editor’s domain. I made a conscious decision in the early 1960s to learn a trade within the filmmaking process and there was no question whatsoever it had to be a film editor. I am by inclination and personality, a hermetic ironist, misanthrope, forever dubious of narrative and all its little puny anecdotal behaviourisms, tricks, tics, and mannerisms. I am a collector and collator, a list and catalogue maker, forever arranging and classifying. Practically all my movies are catalogue movies: eight of this, twenty of that, ninety-two of these, three of those. Whether they be people, events, buttocks, colours, sea urchins, or geological periods. That’s the way I write stories, scripts, novels, screenplays, operas. I am a clerk. Editors are clerks—getting the order right, the cards shuffled correctly according to a given set of conditions. I love museums and dictionaries, directories and encyclopaedists, and lost-property offices. My heroes are Diderot when he wasn’t with Catherine the Great, and D’Alembert when he wasn’t being pompous, Samuel Johnson when he was drunk and angry, Linnaeus in a Swedish stone quarry, Dante in melancholic exile thinking that his *Comedy* was an attempt “to connect the angels in their heavens with the stones on the road”, and it would all only in the end be an excuse to go home to Florence. And Beatrice. The COI (Central Office of Information), with its Kafka politburo title, was a propaganda organisation arranging for the British way of life to be preached to the ex-British

empire colonies who had all just started their own television stations—I learnt film as soft-porn propaganda—the delight and deceit of statistics, the authoritative voice, demographics, the art of the well-placed quotation, sophisticated spin doctoring, “economy of the truth is not lying” (Mrs. Thatcher). Naturally a player of the cabbala, naturally a crossword puzzle solver, naturally a symbolist and emblemist, an allegorist, a metaphoricalist—editing had to be my métier—the truth, after all, comes at you at twenty-four frames a second. And the COI was by default, and its innocent (almost) calumnies, a great teacher. I once made two films at the same time. A thirty-minute film called *Act of God* for Thames Television, about people being struck by lightning and surviving, which, as near as I could make it, was absolutely honest, if incredibly bizarre, and *The Falls*, a fiction lasting three hours for the British Film Institute which was a total pack of lies, and also very bizarre. A considerable audience around the world believed the second and refused to believe the first. There you are—COI training.

WHICH FILMS OR WHICH FILMMAKER DO YOU CONSIDER KEY ON THE PROCESS OF MAKING CINEMA AS A TRUE ART? DOES ANY RECENT FILM OR FILMMAKER ATTRACT YOUR ATTENTION?

If you initiate cinema with the Lumière Brothers in 1895 (there are some who might take it back to the ancient Greeks), then we have had 112 years of the medium. Is

that sufficient time to create a body of critical substance? After all it was not until the 1860s in Europe that painting finally separated itself out from the illustration of text (Greco-Roman and Judo-Christian history and mythology) that had persisted for more than two thousand years, to become autonomous and free standing. Celluloid Cinema has been a slow-moving, conservative vehicle, and its basic conditions have not changed very much—more expert and reliable machineries and a much greater publicity machine—but the narrative insistence, the psychological portrayal of cause and effect characters (both Freud and cinema published their initial works in the 1890s), the Christian ethic (negativity to redemption, the need for closure, and a largely desire for a positive happy ending, at least a resolution of satisfaction) are with us still. It has separated itself out into the borrowed genres of literature. Scorsese makes the same films as Griffith whose curse of the introduction of narrative lies heavy on the history of cinema making it a text-based affair and a slave to the bookshop, certainly a victim of text. The only real attempt to find a different nonbookshop-narrative language must lie with the cinema giant Eisenstein, montage theory as he devises and practises it is a unique invention, decidedly visual, scarcely ever literary, uncompromising in its direct attack. And Eisenstein, the innovator of cinema language grammar and syntax surely is the only filmmaker you can put up there with Shakespeare and Beethoven in the “mighty” innovation/consolida-

tion stakes without embarrassment. There are surely no others of comparable innovation/consolidation status. His thinking, breadth of intellectual vision, compassing of world culture, understanding of the new cinema medium was very solid and profound—his legacy is impressive. I sometimes think maybe Méliès could be another candidate. The manipulation of the visual apparatus was his, though his own attitude to it was not self-conscious and he is largely an accidental genius; and one suspects another would soon have found and developed what he found. All the other early film practitioners are largely theatre copyists, and then it gets worse and worse as all succumb to telling bedtime stories for adults stolen from literature—illustrators not prime creationists, conductors not composers. The search for film innovation has created bumps and beeps, flurries and showers and frissons of excitement every now and again, but they are largely of a social and political order (new responses to another technical innovation), the framing of the close-up, the moving camera, sound, colour, small cameras, cheap cameras, etc. (exoticism attached to dissidence), be it Russian or Chinese or American heterodoxy, various revolts against the robber barons, cheekiness in the face of the status quo (*épater les bourgeois*), striving for the status of the bohemian or the avant-garde (which John Lennon suggested was French for shit) and is only a one centimetre legitimised pace ahead of the aesthetic rat race—the jokers legitimised in the king’s palace as long as they are only

mildly and controllably subversive (for example, if he really disturbs us, we simply don’t give him any more money to disturb us anymore again ever). Over the years, most of them now a considerable time ago, I was excited with the usual stable of directors, usually European, predominantly French and Italian—but with perhaps the exception of the truest a film ever got to being a film with Resnais’s *Last Year in Marienbad* (I have my own 35mm copy in eight reels), I would not wish to necessarily see any of these films again. Whereas the desire to see a great many paintings sends me regularly and with excitement, to all the major painting galleries of Europe over and over again. I do remain optimistic. I feel the screen record for the last 112 years has not been so very great. Now, with better tools, with greater awareness, and with greater understanding of film as language, let’s get on with the next 112 years which surely has to be much better.

PETER GREENAWAY (1942), who initially studied painting, is one of the most eminent European filmmakers in activity, producing a confluence of work in the fields of cinema and the visual and electronic arts. Since beginning his career in 1966 he has amassed some fifty-eight titles to his name, including short and feature-length films, TV specials, and documentaries. One of his most ambitious undertakings is the *Tulse Luper* project, encompassing three feature-length films, installations, objects, and a VJ performance, presented at the 16th Videobrasil Festival. He has just finished production on his most recent film, *Nightwatching*, on the life of the Dutch painter Rembrandt. Greenaway lives and works in Amsterdam.

TULSE LUPER C'EST MOI

Como parte do projeto multimídia *Tulse Luper Suitcases*, este 16º Videobrasil exhibe *Tulse Luper VJ Performance*, uma apresentação ao ar livre comandada ao vivo por Peter Greenaway, convidado especial desta edição. As imagens, projetadas na grande fachada lateral do SESC Avenida Paulista, são mixadas em tempo real e mostram cenas da fantástica vida de Tulse Luper, incluindo elementos da trilogia *Tulse Luper Suitcases*, os longas-metragens que integram sua retrospectiva no Festival – além de uma instalação com as 92 maletas do personagem, também no prédio do SESC Avenida Paulista, uma mesa-redonda e uma aula magna com o cineasta galês.

Greenaway comanda a ópera por meio de um monitor de plasma sensível ao toque, interface criada especialmente para o projeto. *Tulse Luper VJ Performance* se configura como mais uma ação de Greenaway no sentido de questionar as limitações do cinema tradicional, confrontar o poder da narrativa e propor novos modelos e situações para o público em sua relação com a imagem e o som, no contexto de um espaço público e de uma experiência coletiva.

Tulse Luper Suitcases é um ambicioso *work in progress* que vem sendo produzido há cerca de cinco anos, período em que se manifestou por meio de diversas

mídias, evitando estabelecer hierarquias entre o antigo e o atual, o tradicional e o experimental, o comum e o nobre no sistema da arte. Cinema de alta definição, DVD, exposições em galerias e museus, romance, livro de contos, roteiro, peça de teatro, site, jogo on-line, avatar no Second Life. Luper é ação viral, à disposição do homem do século 21, contaminante e contaminada, não interrompe por nada sua marcha, avançando pelo mundo – real e virtual, em matéria e em imaginação.

Quem vivenciar *Tulse Luper Suitcases* em sua complexa totalidade (VJ performance, instalação, filmes, textos, game etc.) estará diante não de uma mera antologia de mídias e técnicas, mas de uma idéia em constante mutação – e que neste processo incontrolável e irreversível pode incorporar, fagocitar ou mesmo destruir as próprias plataformas onde se apóia. Trata-se, enfim, de um conceito tão abstrato e avesso a categorizações como pode ser um artista que enfrenta a contemporaneidade. Ou simplesmente, como afirmou Peter Greenaway: “Tulse Luper sou eu”.

As part of the multimedia project *Tulse Luper Suitcases*, the 16th Videobrasil Festival exhibits *Tulse Luper VJ Performance*, an open-air presentation commanded live by Peter Greenaway, this year's special guest. The images projected onto the side of the SESC Avenida Paulista



building will be mixed in real time and show scenes from the fantastic life of Tulse Luper, including elements from the trilogy *Tulse Luper Suitcases*, the feature-length films comprising the Festival's Greenaway retrospective—as well as an installation made of ninety-two of the character's suitcases, also at SESC Avenida Paulista, a round table, and a master class by the Welsh filmmaker himself. Greenaway commands the opera by means of a touch-sensitive plasma monitor, an interface created especially for the project. *Tulse Luper VJ Performance* is another angle Greenaway has found from which to question the limits of traditional cinema, wrestle the power of narrative, and propose new models and situations for the public in its relationship with image and sound within the context of public space and collective experience.

Tulse Luper Suitcases is an ambitious work in progress that has been under way for some five years, a period in which the artist has taken various media as his vehicle while avoiding establishing hierarchies between old and new, traditional and experimental, common and noble within the art system. High-definition cinema, DVD, exhibitions in galleries and museums, a novel, a collection of short stories, a script, a play, a Web site, an on-line game, a Second Life avatar; Luper is viral action, a device of 21st-century man, contaminating and being contaminated, who does

not halt his march for anything, but advances through the world—real or virtual, material or imaginary.

Whoever experiences *Tulse Luper Suitcases* in its complex totality (VJ performance, installation, films, texts, game, etc.) stands before much more than just an anthology of mediums and techniques, but an idea in constant mutation—which, in this uncontrollable and irreversible process, can incorporate, phagocytise, or even destroy the platforms upon which it rests. It is, in short, a concept so abstract and alien to categorisations as any artist could produce in the face of this contemporary world. Or, as Peter Greenaway simply states: “I am Tulse Luper”.

VJ Peter Greenaway

DJ Serge Dodwell a.k.a. DJ Radar

PRODUTOR | PRODUCER Robert Koumans

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO | PRODUCTION ASSISTANT Marita Ruyter

TECNOLOGIA DE VJ | VJ SYSTEMS TECHNOLOGY www.beamsystems.nl



TULSE LUPER SUITCASES

Tulse Luper Suitcases reconstrói a vida de Tulse Luper, um escritor e projetista profissional, embrenhado numa vida de prisões. Ele nasceu em 1911, em Newport, e, presumivelmente, só se tem notícia dele até 1989. Sua vida é reconstruída a partir de provas de 92 malas encontradas ao redor do mundo (92 sendo o número atômico do elemento Urânio). Este *work in progress* multimídia inclui uma instalação com as malas, três longas-metragens e uma VJ performance (todos estes desdobramentos fazem parte da programação do 16º Videobrasil), além de um jogo interativo para web (www.tulseluperjourney.com).

The *Tulse Luper Suitcases* reconstructs the life of Tulse Luper, a professional writer and project-maker, caught up in a life of prisons. He was born in 1911 in Newport, and presumably last heard of in 1989. His life is reconstructed from the evidence of ninety-two suitcases found around the world (ninety-two being the atomic number of the element Uranium). This multimedia work in progress includes an installation displaying the suitcases, three feature films, and a VJ performance (all these offshoots are part of the 16th Videobrasil programme), in addition to an interactive on-line game (www.tulseluperjourney.com).

TULSE LUPER SUITCASES 1 - THE MOAB STORY

127' | PETER GREENAWAY | HOLANDA (THE NETHERLANDS) | 2003 | 35 MM



Na primeira de três partes, acompanhamos Tulse Luper em três episódios distintos: como criança na Primeira Guerra Mundial, como explorador na Utah dos mórmons e como escritor na Bélgica durante a ascensão do fascismo. Pleno de floreios estilísticos, trata-se de um estudo denso e cômico da história do século 20, contada a partir do conteúdo das malas de um homem.

The first of three parts, we follow Tulse Luper in three distinct episodes: as a child during World War I, as an explorer in Mormon Utah, and as a writer in Belgium during the rise of fascism. Packed with stylistic flourishes, it's a dense, comic study of 20th-century history, revolving around the contents of one man's suitcases.

TULSE LUPER SUITCASES 2 - VAUX TO THE SEA

108' | PETER GREENAWAY | HOLANDA (THE NETHERLANDS) | 2004 | 35 MM



Aqui, na segunda parte de três, encontramos Tulse Luper trabalhando em um cinema, o que lhe dá grandes oportunidades de cruzar caminhos com praticamente todos os aparatos artísticos e dramáticos conhecidos pelo Homem.

Here in the second of a three-part story, we find Tulse Luper working in a cinema, which gives him ample opportunity to cross paths with virtually every artistic device and dramatic character known to Man.

TULSE LUPER SUITCASES 3 - FROM SARK TO FINISH

120' | PETER GREENAWAY | HOLANDA (THE NETHERLANDS) | 2003 | VÍDEO



A trilogia chega ao fim com a prisão autoimposta de Tulse na ilha de Sark, onde ele é entregue aos alemães por um trio de irmãs ciumentas. Acompanhamos suas viagens européias através de Barcelona, Turim e Veneza. Embora as 92 malas tenham sido desfeitas e seu conteúdo usado como prova de sua vida e de seu tempo, a jornada de Tulse continua tanto no mundo real quanto no virtual.

The trilogy concludes with Luper's self-imposed imprisonment on the channel island of Sark where he is betrayed to the Germans by a jealous trio of sisters. We follow his European travels through Barcelona, Turin, and Venice. Although the ninety-two suitcases have been unpacked and their contents used as evidence of his life and times, Luper's journey continues in both the virtual and real worlds.

INTERVALS
7' | PETER GREENAWAY | REINO UNIDO (UNITED KINGDOM) | 1969 | 16 MM

Filmado em Veneza, apresenta uma montagem intelectual-mente provocante de imagens de açougues e barbearias venezianas apinhadas de gente, alternadas com retratos enigmáticos de pessoas que aparentemente ignoram estarem sendo observadas.

Shot in Venice, presents an intellectually instigating montage of images of the city's crowded butcher's and barber's shops alternated with enigmatic portraits of people who are apparently oblivious to being watched.



'H' IS FOR HOUSE
10' | PETER GREENAWAY | REINO UNIDO (UNITED KINGDOM) | 1973 | 16 MM

Greenaway recita, junto com sua filha, uma espécie de alfabeto cheio de trocadilhos e rimas: "H is for bean, haricot bean, and has-been" [literalmente, H de feijão, de feijão branco e de foi]. Três histórias um tanto quanto ridículas são intercaladas a estes jogos de palavras.

Greenaway and his daughter recite an alphabet ditty full of puns and rhymes: "H is for bean, haricot bean, and has-been". Three wittily absurd stories are intercalated with this word play.



WATER WRACKETS
12' | PETER GREENAWAY | REINO UNIDO (UNITED KINGDOM) | 1975 | 16 MM

Imagens de rios, riachos e paisagens rurais. Contrastado à rara beleza do close-up de galhos, ninfeias e águas revoltas, ouvimos a história de uma dinastia antiga. Acabamos por ver muito mais na tela do que realmente está lá.

Images of rivers, streams, and countryside landscapes. Against the exquisite beauty of close-ups of branches, water lilies, and swirling water, we hear a story of an ancient dynasty. We ultimately 'see' so much more on the screen than is really there.



WINDOWS
4' | PETER GREENAWAY | REINO UNIDO (UNITED KINGDOM) | 1975 | 16 MM

Obra típica de Greenaway, articula estatísticas narradas em off (relativas a profissão, estado psíquico e motivações de 37 pessoas que se jogaram ou caíram de janelas) com cenas das janelas de uma casa de campo britânica. Ao fundo, música para cravo.

A typical Greenaway film, which links statistics narrated in off (about the professions, state-of-mind, and motivations of thirty-seven people who have jumped or fallen from windows) with scenes of the windows of an English country house. In the background, harpsichord music.



DEAR PHONE
17' | PETER GREENAWAY | REINO UNIDO (UNITED KINGDOM) | 1977 | 16 MM

Algumas histórias altamente inverossímeis sobre personagens cujos nomes começam com as iniciais H.C. e o uso peculiar que fazem do telefone são narradas tendo como pano de fundo imagens dos próprios manuscritos originais do filme, cheios de revisões, alterações e erros.

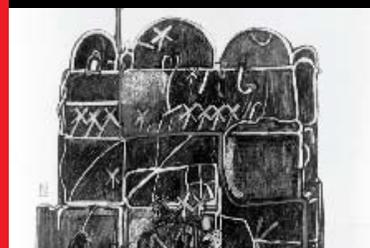
A series of outlandish stories about people whose names all begin with the initials H.C. and their peculiar uses of the telephone are narrated over a background of pages of the film's original script, full of revisions, changes, and errors.



A WALK THROUGH 'H': REINCARNATION OF AN ORNITHOLOGIST
41' | PETER GREENAWAY | REINO UNIDO (UNITED KINGDOM) | 1978 | 16 MM

O narrador percorre um conjunto de 92 mapas vistos inicialmente em uma galeria. A câmera faz uma tomada panorâmica dos detalhes abstratos dos mapas, cada qual surgido em circunstâncias bizarras. A lógica interna depende das imagens recorrentes e das respectivas ilusões do comentário.

The narrator explores ninety-two maps originally seen in a gallery. The camera takes a panoramic sweep of the abstract details of the maps, each of which was come by under bizarre circumstances. The internal logic depends on the recurring images and the respective illusions of the commentary.



VERTICAL FEATURES REMAKE
45' | PETER GREENAWAY | REINO UNIDO (UNITED KINGDOM) | 1978 | 16 MM

Fantasia absurda, em parte autobiográfica, é a história de um projeto realizado pelo fictício Instituto de Recuperação e Restauração. Tendo descoberto alguns registros remanescentes de um filme, o IRR inicia a reconstrução de quatro versões do mesmo.

An absurd, partly autobiographical, partly historical fantasy about a project undertaken by the fictional Institute of Reclamation and Restoration. Having found some sections from a film, the IRR sets about reconstructing four different versions of it.



FOUR AMERICAN COMPOSERS
240' | PETER GREENAWAY | REINO UNIDO (UNITED KINGDOM) | 1983 | VÍDEO

Documentários que versam sobre a obra de Philip Glass, John Cage, Robert Ashley e Meredith Monk, explorando a originalidade de cada um.

Documentaries on the work of Philip Glass, John Cage, Robert Ashley, and Meredith Monk, exploring the originality of each.



DEATH IN THE SEINE

40' | PETER GREENAWAY | FRANÇA (FRANCE) | 1988 | VÍDEO

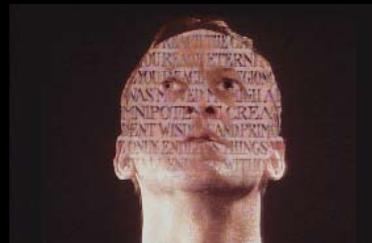


Na Paris da era republicana, após a Revolução Francesa, os cidadãos Bouille e Daude são os responsáveis pelo recolhimento dos cadáveres que flutuam no Sena. Os dois tentam, a partir de um minucioso exame, reconstruir suas biografias, o improvável rastro de suas vidas. A narração reconstrói a identidade e a história de cada um dos cadáveres, enquanto a câmera os percorre desde os pés até o rosto para retratar os corpos nus.

In republican Paris, post-French Revolution, the citizens Bouille and Daude are responsible for recovering the corpses floating in the Seine. Through painstaking examination, the two attempt to reconstruct the stories of the dead, the unlikely traces of their lives. The narration pieces together the identity and story of each of the corpses as the camera scans them from foot to head portraying their naked bodies.

A TV DANTE - CANTOS 1 - 8

88' | PETER GREENAWAY | HOLANDA (THE NETHERLANDS) | 1989 | VÍDEO



O *Inferno* de Dante, a primeira parte d'*A Divina Comédia*, conta a história da descida de Dante ao inferno e das almas perdidas que ele lá encontra, arrolando, numa variada lista, os vícios e crimes de sua época, que não diferem muito dos atuais. Greenaway se vale da tradução de Tom Phillips, que ilustra sua edição d'*O Inferno* com 139 de seus próprios desenhos, para dar origem a uma colagem em vídeo na qual transparecem a riqueza, as emoções e relevância da obra para a contemporaneidade.

Dante's Inferno, the first part of the Divine Comedy, tells the story of Dante's descent into Hell and the lost souls he encounters there, listing off the inventory of vices and crimes of his day, which are not unlike those of our own. Greenaway drew upon Tom Phillips's translation of The Inferno and the author's 139 accompanying illustrations to produce a video collage which contemporises the work's richness, emotion, and relevance.

M IS FOR MAN, MUSIC, AND MOZART

29' | PETER GREENAWAY | REINO UNIDO (UNITED KINGDOM) | 1991 | VÍDEO



Usando técnicas avançadas de pós-produção em vídeo, este filme-musical é encenado em um gabinete anatômico do século 16. Com referências visuais a Hogarth, Vesalius e Archimboldo, explora os mistérios da letra central do alfabeto, M, e a criação do Homem [*Man*, em inglês], da Música e de Mozart.

Using advanced video postproduction techniques, this musical film is set on a 16th-century anatomy theatre. With visual references to Hogarth, Vesalius, and Archimboldo, it explores the mysteries of the alphabet's central letter, M, and the creation of Man, Music, and Mozart.



PANORAMAS
DO SUL

CINEMA+
VIDEO+
ARTE

KENNETH ANGER

ZONA DE
REFLEXÃO

KENNETH ANGER

RODRIGO NOVAES NESTE ANO SE COMEMORA O 60º ANIVERSÁRIO DA PRODUÇÃO DE *FIREWORKS*. EM SUA OPINIÃO, QUAL A IMPORTÂNCIA DESSE FILME NA SUA CARREIRA?

KENNETH ANGER *Fireworks* é importante porque iluminou meu caminho. Não defino como carreira o trabalho que desenvolvi durante toda a minha vida fazendo filmes de arte porque sou um outsider, estou fora do cinema comercial.

COMO A SUA EXPERIÊNCIA NA EUROPA NO PÓS-GUERRA INFLUENCIOU E/OU AJUDOU O SEU TRABALHO?

Paris – por intermédio de Henri Langlois e Mary Meerson, da Cinémathèque Française – me abrigou durante doze anos, a partir da primavera de 1950. Eles foram extremamente importantes para a execução de *Rabbit's Moon*. Langlois me convidou para montar as seqüências inacabadas de *Que Viva Mexico*, de Eisenstein, para o Antibes Film Festival.

ALEISTER CROWLEY TEM UM PAPEL MUITO IMPORTANTE NO SEU TRABALHO. QUE INFLUÊNCIA TIVERAM AS IDÉIAS DELE SOBRE AS SUAS?

Aleister Crowley entrou na minha vida na minha adolescência, quando seus seguidores me emprestaram seus livros. Desde então, Crowley tem sido meu guru.

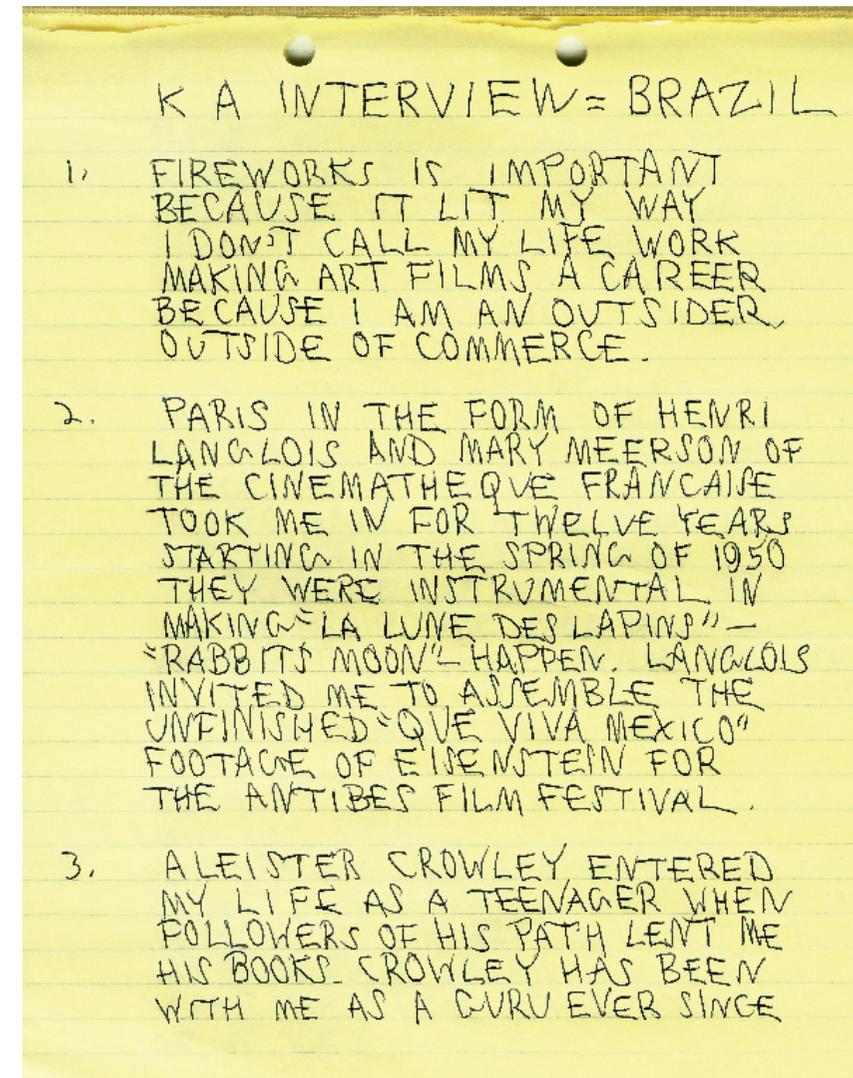
POR RODRIGO NOVAES

A ESTRUTURA DOS SEUS FILMES MOSTRA UMA PREOCUPAÇÃO DIFERENTE, SE COMPARADA AOS FILMES TRADICIONAIS DO CINEMA DOMINANTE. NO LUGAR DE SE CONCENTRAR EM UM ENREDO E SEGUIR UMA LINHA NARRATIVA, OS PERSONAGENS DE SEUS FILMES TRANSCENDEM ESSA DIMENSÃO E PENETRAM O TERRENO DOS SONHOS, MITOS E RITUAIS. QUE PAPEL DESEMPENHAM OS SONHOS, OS MITOS E OS RITUAIS NA SUA VIDA, E, NA VERDADE, NAS IDÉIAS POR TRÁS DO SEU TRABALHO?

Desde a infância, os sonhos têm sido meu norte na trajetória da minha vida. Tomo nota dos meus sonhos, e me lembro deles. Meus filmes registram alguns dos meus sonhos. Os mitos e os rituais reforçam minha arte.

POR QUE VOCÊ SEMPRE PREFERIU TRABALHAR SOZINHO NA PRODUÇÃO, NA FILMAGEM E NA EDIÇÃO DOS SEUS FILMES?

Tenho orgulho de ser solitário. Trabalho sozinho por opção. Que fique claro que Hollywood nunca veio bater à minha porta; por isso, tive que me virar com o que tinha em mãos, liberdade e independência, guiado pelo meu espírito e pelo meu cérebro. A idéia de ter uma equipe trabalhando em conjunto para criar um produto comercial pode ser criativamente divertida, mas nunca me foi oferecida.



OS SÍMBOLOS QUE SEUS FILMES CONTÊM, A MANEIRA COMO VOCÊ CONSTRÓI AS IMAGENS, SUA ESTRUTURA, AS CORES, SUAS TÉCNICAS DE EDIÇÃO – TODOS ESTES ELEMENTOS TIVERAM INFLUÊNCIA DURADOURA NA CULTURA VISUAL DO CINEMA DOMINANTE E, AINDA ASSIM, VOCÊ SÓ FEZ CURTAS.

Vamos cair na real. Nunca tive apoio financeiro para fazer longas-metragens. A necessidade gerou a virtude. A indústria cinematográfica foi em geral exultante ao elogiar meu trabalho. Nunca me ofereceram um emprego.

VOCÊ TAMBÉM ESCREVEU A SÉRIE DE LIVROS *HOLLYWOOD BABYLON*, MOSTRANDO UM BOCADO DA ROUPA SUJA DE HOLLYWOOD. OS LIVROS EXPRESSAM UM DESEJO PESSOAL DE TRAZER A “CIDADE ARTIFICIAL” PARA O MUNDO REAL, DESCREVENDO CADA DETALHE POR TRÁS DAS FACHADAS DO SHOW BUSINESS. QUAL SUA RELAÇÃO PESSOAL COM HOLLYWOOD?

Cresci em Hollywood. Nasci em Santa Monica e terminei o colegial em Beverly Hills. Sou afilhado de Edmund Goulding, diretor de *O beco das ilusões perdidas* [*Nightmare Alley*]. Desde minha adolescência, fui amigo de Robert Florey e James Whale, diretores de natureza *maverick* [independentes]. Mais tarde, fui amigo de Nicolas Ray. Eu sabia muitas histórias de Hollywood – diretamente da fonte, a começar pela minha avó – sobre a época que hoje é qualificada como “de ouro”. A única razão de ter escrito os livros *Hollywood Babylon* foi para

ganhar dinheiro e poder continuar na Europa. Para mim, Hollywood sempre foi uma relação de amor e ódio – em partes iguais de ambos.

VOCÊ TERIA FEITO ALGUMA COISA DIFERENTEMENTE DO QUE FEZ?

Poderia ter tido atitudes um pouco mais diplomáticas. É divertido brigar com as pessoas, mas em geral a briga acaba. E, aí, lamento que aquelas pessoas tenham sido riscadas da minha vida. Mas sigo em frente.

COMO VOCÊ VÊ A CULTURA VISUAL HOJE? O QUE VOCÊ ACHA DESSA CULTURA?

Caos visual é a expressão que uso para o excesso de imagens e de ruído que leva ao colapso mental. Eu me isolo disso tudo. Para início de conversa, não tenho televisão nem assisto à televisão.

VOCÊ GOSTARIA DE DAR ALGUM CONSELHO AOS QUE ESTÃO COMEÇANDO NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS HOJE?

Não façam isso, a menos que sejam ricos ou malucos.

VOCÊ TERIA DITO CERTA VEZ: “LÚCIFER É O PADROEIRO DAS ARTES VISUAIS. COR, FORMA – TUDO ISSO É OBRA DE LÚCIFER”. VOCÊ PODERIA FALAR UM POUCO SOBRE LÚCIFER E AS ARTES?

Lúcifer é meu padroeiro. O rebelde original. Todo artista deve encontrar seu próprio Lúcifer.

4. SINCE CHILDHOOD DREAMS HAVE ACTED AS SHOWPOTS OF MY JOURNEY THROUGH LIFE. I WRITE THEM DOWN AND REMEMBER. MY FILMS RECORD SOME OF MY DREAMS. MYTHS AND RITUALS REINFORCE MY ART.

5. I AM A PROUD LOVER. THROUGH CHOICE I WORK ALONE. MAY I POINT OUT HOLLYWOOD HAS NEVER COME KNOCKING AT MY DOOR, SO I HAVE HAD TO MAKE DO WITH WHAT I'VE GOT WHICH IS FREEDOM AND INDEPENDENCE. GUIDED BY MY SPIRIT AND MY BRAIN. THE WORK OF A TEAM WORKING TOGETHER TO CREATE SOMETHING CAN BE CREATIVE FUN, BUT IT HAS NEVER BEEN OFFERED TO ME.

6. LET'S BE REAL. I HAVE NEVER HAD THE FINANCIAL BACKING AVAILABLE TO MAKE LONG OR FEATURE FILMS. I HAVE MADE A VIRTUE OUT OF NECESSITY. THE MEDIA INDUSTRY HAS OFTEN LISTED MY WORK. THEY HAVE NEVER OFFERED ME A JOB.

7. I GREW UP IN HOLLYWOOD. BORN IN SANTA MONICA AND GRADUATED FROM BEVERLY HILLS HIGH SCHOOL. MY GODFATHER WAS EDMUND GOULDING, DIRECTOR OF NIGHTMARE ALLEY. FROM MY TEENAGE YEARS I WAS FRIENDS WITH MAVERICK FILM DIRECTORS IN THE INDUSTRY SUCH AS ROBERT FLOREY AND JAMES WHALE. LATER WITH NICOLAS RAY. I KNEW A LOT OF STORIES ABOUT HOLLYWOOD IN WHAT IS NOW CALLED THE GARAGE AGE FROM THE BEST SOURCES FAMILIAR WITH MY GRANDMOTHER. I SOLID MOTIVE FOR WRITING THE HOLLYWOOD BABYLON BOOK WAS TO EARN MONEY TO ALLOW ME TO REMAIN IN EUROPE. HOLLYWOOD HAS ALWAYS BEEN A LOVE/HATE AFFAIR WITH ME. ABOUT EQUAL PARTS OF BOTH.

8. I COULD HAVE PLAYED THE GAME A LITTLE MORE DIPLOMATICALLY. IT'S FUN TO HAVE RIGHTS WITH PEOPLE. BUT THEN ITS OFFER OVER THEN I'VE REGRETTED. THOSE PEOPLE CRUISED OUT OF MY LIFE. BUT THEN I MOVED ON.

9. VISUAL CHAOS I CALL IT. AN OVERLOAD OF IMAGES AND VOICE TO CAUSE MENTAL BREAKDOWNS. I ISOLATE MYSELF FROM IT. FOR STARTERS I DON'T OWN A TELEVISION SET OR WATCH TELEVISION.

10. DON'T DO IT UNLESS YOU ARE RICH OR CRAZY.

11. LUCIFER IS MY PATRON SAINT. THE ORIGINAL REBEL. EACH ARTIST HAS TO FIND HIS OWN LUCIFER.

KENNETH ANGER (1927) é um diretor e ator norte-americano. Ainda muito jovem, aos dezessete anos, dirigiu seu primeiro filme: *Escape Episode* (1944). Aos vinte anos, realizou uma de suas obras mais emblemáticas: *Fireworks* (1947), em torno dos papéis e simbologias sexuais. Em 1959 lançou o célebre e polêmico livro *Hollywood Babylon*, sobre os bastidores da indústria cinematográfica. Seus mais recentes filmes são *Anger Sees Red* e *Mouse Heaven*, ambos de 2004. Kenneth Anger é um dos convidados do 16º Videobrasil, onde apresenta antologia com nove de suas mais importantes obras, com curadoria de Rodrigo Novaes.

RODRIGO NOVAES coordena a antologia de Kenneth Anger em exibição no 16º Videobrasil. Esta seleção integra a curadoria *Um punhado de prazeres sublimes*, também de sua autoria (pág. 134).

INTERVIEW

KENNETH ANGER

RODRIGO NOVAES_THIS YEAR MARKS THE 60TH ANNIVERSARY OF THE PRODUCTION OF *FIREWORKS*, HOW IMPORTANT DO YOU CONSIDER THIS FILM TO BE IN YOUR CAREER?
KENNETH ANGER_*Fireworks* is important because it lit my way. I don't call my life work making art films a career because I am an outsider. Outside of commerce.

HOW DID YOUR EXPERIENCES IN EUROPE AFTER THE WAR INFLUENCE AND/OR HELP YOUR WORK?

Paris in the form of Henri Langlois and Mary Meerson of the Cinémathèque Française took me in for twelve years starting in the spring of 1950. They were instrumental in making *Rabbit's Moon* happen. Langlois invited me to assemble the unfinished *Que Viva Mexico* footage of Eisenstein for the Antibes Film Festival.

ALEISTER CROWLEY PLAYS A BIG PART IN YOUR WORK. WHAT INFLUENCE DID HIS THINKING HAVE ON YOURS?

Aleister Crowley entered my life as a teenager, when followers of his Path lent me his books. Crowley has been with me as a guru ever since.

THE STRUCTURE OF YOUR FILMS HAS A DIFFERENT PREOCCUPATION THAN THAT OF TRADITIONAL MAINSTREAM FILMS.

BY RODRIGO NOVAES

INSTEAD OF FOCUSING ON A PLOT WITHIN A LINEAR NARRATIVE, THE CHARACTERS TRANSCEND THIS DIMENSION INTO THE REALM OF DREAMS, MYTHS, AND RITUALS. WHAT ROLE DO DREAMS, MYTHS, AND RITUALS PLAY IN YOUR OWN LIFE AND IN EFFECT, IN THE THINKING BEHIND YOUR WORK?
Since childhood dreams have acted as signposts on my journey through life. I write them down and remember. My films record some of my dreams. Myths and rituals reinforce my art.

WHY HAVE YOU ALWAYS CHOSEN TO WORK ALONE, PRODUCING, FILMING, AND EDITING YOUR FILMS?

I am a proud loner. Through choice I work alone. May I point out Hollywood has never come knocking at my door, so I have had to make do with what I've got, which is freedom and independence, guided by my spirit and my brain. The idea of a team working together to create commerce can be creative fun but it has never been offered to me.

THE SYMBOLS CONTAINED WITHIN YOUR FILMS, THE WAY IN WHICH YOU BUILT THE IMAGES, THEIR STRUCTURE, THE COLOURS, YOUR EDITING TECHNIQUES HAVE ALL HAD A LASTING INFLUENCE ON MAINSTREAM VISUAL CULTURE AND YET YOU ONLY WORKED WITH THE MEDIUM OF SHORT FILMS.

Let's be real. I have never had the financial backing available to make long or feature films. I have made a virtue out of necessity. The film industry has gleefully often lifted my works. They have never offered me a job.

YOU ALSO WROTE THE *HOLLYWOOD BABYLON* SERIES OF BOOKS, WHICH EXPOSE A LOT OF HOLLYWOOD'S DIRTY LAUNDRY. THE BOOKS SHOW A PERSONAL DESIRE TO BRING THE REALITY OF TINSLETOWN TO LIGHT, TO SHOW THE NITTY-GRITTY BEHIND ALL OF THE SHOW BUSINESS FAÇADES. WHAT IS YOUR PERSONAL RELATION WITH HOLLYWOOD?

I grew up in Hollywood. Born in Santa Monica and graduated from Beverly Hills High School. My godfather was Edmund Goulding, director of *Nightmare Alley*. From my teenage years I was friends with maverick film directors in the industry, such as Robert Florey and James Whale. Later with Nicolas Ray, I knew a lot of stories about Hollywood in what is now called the golden age from the best sources starting with my grandmother. My sole motive for writing the *Hollywood Babylon* books was to earn money, to allow me to remain in Europe. Hollywood has always been a love/hate affair with me. About equal parts of both.

WOULD YOU HAVE DONE ANYTHING DIFFERENTLY?

I could have played the game a little more diplomatically. It's fun to have fights with people but then it's often over. Then I've regretted those people crossed out of my life. But then I move on.

HOW DO YOU SEE THE VISUAL CULTURE OF TODAY? WHAT DO YOU THINK OF IT?

Visual chaos I call it. An overload of images and noise to cause mental breakdown. I isolate myself from it. For starters, I don't own a television set or watch television.

WOULD YOU LIKE TO SAY ANYTHING TO THOSE STARTING IN THE FIELD OF VISUAL ARTS TODAY?

Don't do it, unless you are rich or crazy.

YOU HAVE BEEN QUOTED AS HAVING SAID: "LUCIFER IS THE PATRON SAINT OF THE VISUAL ARTS. COLOUR, FORM—ALL THESE ARE THE WORK OF LUCIFER". COULD YOU TELL US MORE ABOUT LUCIFER AND THE ARTS?

Lucifer is my patron saint. The original rebel. Each artist has to find his own Lucifer.

KENNETH ANGER (1927) is a North American director and actor. He directed his first film at the tender age of seventeen: *Escape Episode* (1944). At the age of twenty, he produced one of his most emblematic films, *Fireworks* (1947), which deals with sexual roles and symbologies. In 1959 he released the celebrated and controversial book *Hollywood Babylon*, a behind-the-scenes look at the movie industry. His most recent films include *Anger Sees Red* and *Mouse Heaven*, both from 2004. Kenneth Anger is one of the guests at the 16th Videobrasil Festival, where he will present an anthology of nine of his most important works, curated by Rodrigo Novaes.

RODRIGO NOVAES is coordinator of the Kenneth Anger anthology on show at the 16th Videobrasil Festival. This selection is part of the curatorship *Um punhado de prazeres sublimes* [A handful of pleasant delights], also of his authorship (p. 134).

FIREWORKS

15' | KENNETH ANGER | EUA (USA) | 1947 | 35 MM



"Em *Fireworks* eu liberei todas as pirotecnias de um sonho. Desejos inflamáveis apagados durante o dia sob a água fria da consciência são acesos naquela noite pelos fósforos libertários do sono e explodem em chuvas de incandescência vibrante."

"In *Fireworks* I released all the explosive pyrotechnics of a dream. Inflammable desires dampened by day under the cold water of consciousness are ignited that night by the libertarian matches of sleep and burst forth in showers of shimmering incandescence."

PUCE MOMENT

6' | KENNETH ANGER | EUA (USA) | 1949 | 16 MM



Puce Moment é um fragmento de um projeto de filme abandonado chamado *Puce Woman*. O filme reflete as preocupações de Anger com os mitos e com o declínio de Hollywood, bem como com o ritual de vestir, com o movimento do interior ao exterior e com a sincronização de cor e som.

Puce Moment is a fragment from an abandoned film project entitled *Puce Woman*. The film reflects Anger's concerns with the myths and decline of Hollywood, as well as with the ritual of dressing, with the movement from the interior to the exterior, and with colour and sound synchronisation.

RABBIT'S MOON

16' | KENNETH ANGER | FRANÇA (FRANCE) | 1950 | 35 MM



Segundo Bill Landis, o autor de *Anger: The Unauthorized Biography of Kenneth Anger* [*Anger: uma biografia não-autorizada de Kenneth Anger*], neste filme ele usa "uma rica textura mítica pancultural para explicar sua própria condição psicológica. O coelho na lua é tirado de um mito japonês, onde a lua representa, nos termos de Aleister Crowley, a fêmea principal. O cenário propriamente lembra a floresta art déco de árvores prateadas de *Sonhos de uma noite de verão*".

According to Bill Landis, the author of *Anger: The Unauthorized Biography of Kenneth Anger*, in this film he used "a rich pancultural texture of myth to explain his own psychological condition. The rabbit in the moon is lifted out of Japanese myth, with the moon in Aleister Crowleyan terms representing the female principal. The set itself resembles the art deco forest of silver trees in *A Midsummer Night's Dream*".

INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME

38' | KENNETH ANGER | EUA (USA) | 1954 | 16 MM



O filme é baseado em um dos famosos rituais dramáticos do ocultista britânico Aleister Crowley, onde os participantes do culto assumem a identidade de um deus ou deusa. Em outras palavras, trata-se do equivalente de um baile de máscaras. O evento é planejado ao longo de todo um ano e, na Noite de Todos os Sabás, eles se tornam os deuses e deusas com os quais se identificaram, e a coisa toda assume a forma de um *happening* improvisado.

The film is derived from one of the famous British occultist Aleister Crowley's dramatic rituals where people in the cult assume the identity of a god or a goddess. In other words, it's the equivalent of a masquerade party—they plan this for a whole year and on All Sabbath's Eve they come as gods and goddesses that they have identified with and the whole thing is like an improvised happening.

EAUX D'ARTIFICE

12' | KENNETH ANGER | ITÁLIA (ITALY) | 1953 | 16 MM



Estrelando um anão de circo que Anger conheceu na Itália, esse filme deve seu figurino à avó do cineasta, cuja roupa ele adorava vestir quando garoto. "De todos os seus trabalhos, este seja talvez o mais abstrato: as águas que correm, fluem e escorrem assumem formas e ritmos interessantes", escreveu a crítica Marilyn Singer sobre *Eaux D'Artifice*.

Featuring a circus dwarf Anger met in Italy, this film owes its costume design to Anger's grandmother in whose costumes he as a boy loved dressing up. "Of all his works, this is perhaps the most abstract; the rushing, flowing, trickling waters become interesting as shapes and rhythms", wrote the critic Marilyn Singer about *Eaux D'Artifice*.

SCORPIO RISING

30' | KENNETH ANGER | EUA (USA) | 1964 | 35 MM



Uma visão “erudita” do Mito do Motociclista Americano. A máquina como totem, do brinquedo ao terror. Thanatos em cromo e couro negro. Segundo o cineasta independente Stan Brakhage, *Scorpio Rising* é uma obra-prima no sentido específico de que é composto pelas claridades do fogo e da água, trabalhados por Anger em seus filmes anteriores, porém aqui dispostos em um ritual de ordem, profundidade e complexidade.

A “high” view of the Myth of the American Motorcyclist. The machine as totem, from toy to terror. Thanatos in chrome and black leather. According to the independent filmmaker Stan Brakhage, Scorpio Rising is a masterpiece in the specific sense that it is composed of clarities of the fire and water workings of Anger’s earlier films into a ritual of order, depth, and complexity.

KUSTOM KAR KOMMANDOS

3' | KENNETH ANGER | EUA (USA) | 1965 | 35 MM



Planejado originariamente para ser um filme de trinta minutos, em oito partes, Anger descreve este filme como “uma visão onírica do fenômeno adolescente americano (e especificamente californiano) do mundo dos carros envenenados”. Anger realizou o episódio exibido como *Kustom Kar Kommandos* para angariar fundos para terminar o filme, mas não conseguiu e o projeto foi abandonado.

This film was originally to be an eight-part, thirty-minute film which Anger describes as “an oneiric vision of a contemporary American (and specifically Californian) teenage phenomenon, the world of hot-rod and customized cars”. Anger made the episode presently shown as Kustom Kar Kommandos to raise funds to finish the film, but was unable to do so, and the project was abandoned.

INVOCATION OF MY DEMON BROTHER

12' | KENNETH ANGER | EUA (USA) | 1969 | 16 MM



A invocação da Sombra do Senhor Lúcifer, quando os Poderes se reúnem para a missa da meia-noite. Segundo Richard Whitehall, crítico de cinema americano da LA Free Press, trata-se do “mais puro êxito visual de Anger, uma comunhão de forças pagãs que emerge da tela numa onda de poder místico e espiritual. O filme traz imagens estranhamente atraentes, ao som de trilha sonora de Mick Jagger num sintetizador Moog, que tem o poder insistentemente alucinatório do vodu”.

The Shadowing Forth of Lord Lucifer, as the Powers gather at a midnight mass. According to Richard Whitehall, American movie critic from LA Free Press, it’s “Anger’s purest visual achievement, a conjuration of pagan forces that comes off the screen in a surge of spiritual and mystical power. It has weirdly compelling imagery, with a soundtrack by Mick Jagger on a Moog Synthesizer that has the insistent hallucinatory power of voodoo”.

LUCIFER RISING

29' | KENNETH ANGER | EUA (USA) | 1972 | 16 MM



Lucifer Rising talvez seja o projeto mais ambicioso de Anger. Seu tema – Lúcifer, o anjo caído – se apossou do artista e o inspirou por uma década. A teologia cristã vê Lúcifer como a personificação do mal; a tarefa de Anger foi retratá-lo como o portador da luz, o lindo, mas rebelde, favorito de Deus. O filme traz repetidas performances memoráveis de Marianne Faithfull, do próprio Anger (como o Mago), e de importantes nomes da cena cultural londrina.

Lucifer Rising is perhaps Anger’s most ambitious work to date; its subject—Lucifer, the fallen angel—has possessed and inspired Anger for a decade. Christian theology views Lucifer as the personification of evil; Anger’s task was to depict him as a bringer of light, God’s beautiful but rebellious favourite. The film has consistently displayed memorable performances by Marianne Faithfull, Anger himself (as the Magus), and prominent members of London’s cultural scene.



PANORAMAS
DO SUL

CINEMA+
VIDEO+
ARTE

MARCEL ODENBACH

ZONA DE
REFLEXÃO

MARCEL ODENBACH

SOLANGE FARKAS ALGUMAS DE SUAS IMAGENS PARECEM SER IMAGENS DO TEMPO, ACELERADAS E LIGADAS A OUTRAS VELOCIDADES. COMO VOCÊ ARTICULA A NOÇÃO DE TEMPO NA CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS E INSTALAÇÕES, E COMO O TEMPO SE RELACIONA COM SEU TRABALHO?

MARCEL ODENBACH Quando se trabalha com um meio de movimento, o tempo e a relação com o tempo naturalmente desempenham um papel muito importante. Quando comecei a me interessar pelo vídeo como uma forma de expressão artística, por volta de 1974, não havia muitos exemplos desse jovem meio. A maior parte dos vídeos daquela época trabalhava com a linguagem do corpo e com performances, os artistas eram oriundos da escultura e da instalação. Eu me interessava desde o começo por estruturas narrativas, queria contar histórias, queria cortar diferentes materiais e conectá-los uns aos outros. Portanto, só com o filme eu poderia aprender como se constrói, como se monta, e como o som se comporta em relação à imagem. Era a época do maravilhoso cinema europeu, de diretores como Godard, Rivette, Pasolini, de Bergman e Antonioni, e, acima de tudo, era também a época dos filmes experimentais norte-americanos. O que todos esses exemplos tinham em comum era

POR SOLANGE FARKAS

uma relação muito particular com o tempo. Em muitos dos filmes das décadas de 1960 e 70, o tempo desempenha um papel diferenciado e assume uma valoração diferente da maneira como acontece nos filmes hoje. Às vezes parece-me que toda a geração de então simplesmente tinha mais tempo, em comparação com a sociedade de hoje. Sim, as pessoas eram meio hippies, fumavam maconha, e descobriram outras culturas e sistemas de valores. Antes de mais nada, tudo o que existia era questionado, e isso envolve tempo também. Quando assistimos a esses filmes hoje, neles a relação com o tempo parece lenta. Por esse motivo, muitos diretores são desprezados como entediados, e tenho alunos que mal suportam esses filmes. No entanto, o que aprendi com esses filmes é até que ponto a velocidade pode influenciar a estética, e através disso, também o conteúdo. Isso é, na verdade, uma descoberta da lentidão. Lembro-me da cena no filme *Era uma vez no oeste*, na qual a família irlandesa é morta a tiros. A câmera lenta imprime a essa cena brutal algo poético, quase belo. Por outro lado, a tragédia multiplica-se, e também o ódio pelo assassino. Também foi uma bela preparação para que me apaixonasse então por Claudia Cardinale. Assim, o tempo

naturalmente desempenha um papel em toda a estrutura narrativa. Para mim, o ritmo de um trabalho sempre foi muito importante. Portanto, o som naturalmente tem muita importância. Também, nas minhas obras, sempre edito os planos, as estruturas encerradas [*boxed structures*], que são muito gráficas, quase matemáticas, sou definitivamente um grande fã de Bach.

O QUE LEVOU VOCÊ A TRABALHAR COM VÍDEO NA DÉCADA DE 1970, E O QUE FAZ VOCÊ OPTAR POR CONTINUAR A TRABALHAR COM ESSE MEIO HOJE? A SOCIEDADE MUDOU MUITO, COMO VOCÊ SENTE O RETORNO DO PÚBLICO HOJE EM COMPARAÇÃO COM QUANDO VOCÊ COMEÇOU?

A opção pelo vídeo como um meio me pareceu imediatamente lógica. Ali eu poderia conectar a imagem, o movimento, o texto e o som como um todo. Além disso, a escolha pelo vídeo também foi uma decisão cultural, política e social. As outras maneiras de recepção e distribuição eram importantes para mim. Muitas idéias obviamente mudaram com o tempo, através de fatos técnicos, sociais e culturais, outras eu mesmo rejeitei naturalmente. Talvez elas fossem um tanto preconceituosas, por demais idealistas, talvez muito adolescentes. No entanto, foi uma decisão totalmente consciente ter escolhido o vídeo como um meio artístico em meados da década de 1970. Entre o cinema e outros meios artísticos. Eu considerava o meio livre, imparcial, não exaurido e democrático. Meu

próprio princípio de trabalho tem permanecido similar, agora eu somente me dou ao luxo de reproduzir com frequência, copiar coisas que gostaria de usar, e não simplesmente me apropriar delas. Naturalmente o público também mudou; artisticamente tudo é aceito, a arte se tornou pop, a arte contemporânea é consumida em todo o mundo. Na verdade, isso é, dentre outras coisas, o que eu gostaria de alcançar através de meu vídeo. Por outro lado, a grande aceitação me deixa inseguro. Traz muitos mal-entendidos.

COMO VOCÊ LIDA COM A NOÇÃO DE REPRESENTAÇÃO NA SUA OBRA?

Isso é totalmente diferente, seguramente sempre muito pessoal e subjetivo. Às vezes pode ser um livro, uma expressão idiomática, às vezes apenas uma imagem, uma observação que me interessa e me inspira. Sempre começa com uma lembrança e uma referência a mim mesmo. Pode significar diferentes bases de movimento no começo, se comparado ao final de uma obra, se o elemento quase já encontrou sua função na fila. Raramente há material, seja som, documentação, imagem ou texto, que me pareça importante e que se perca com o tempo. Antes de editar uma obra, sempre tenho muito mais material do que possa precisar, a separação das coisas acontece meio emocionalmente, e é realmente assustador, pois isso me causa muita dor. São decisões puramente artísticas que eu

mesmo não posso explicar, na maior parte das vezes. De novo, as coisas boas estão no vídeo, o material não desempenha qualquer papel, não gostaria de me acomodar de antemão. Às vezes guardo coisas em minha memória por anos a fio, elas estão sempre prontas a ser chamadas, é um arquivo grande. Em algum momento, a hora para cada material chega, ele amadureceu, por assim dizer. Quase como uma longa gravidez. Para citar um exemplo concreto: por mais de vinte anos, não consegui esquecer o filme *Yol*, de Yılmaz Güney. Todos os dias testemunho uma nova geração de turcos-alemães em meu bairro, e regularmente observo seus problemas sociais. Quando recebi o convite para realizar novo trabalho para a Bienal de Istambul em 2003, imediatamente conectei as duas coisas. Daí nasceu uma simbiose entre conteúdos paralelos, estruturas narrativas e, claro, decisões estéticas. De um lado, tenho uma citação do *Yol*: “Aqui o curdo é vítima de suas próprias convenções e vagueia pela tempestade de neve”; do outro lado, tenho o jovem turco na Alemanha, que tem seu rosto vulnerável barbeado com espuma branca. A neve se torna espuma, a espuma se torna neve e, naturalmente, o homem se torna um menino, o menino se torna um homem etc. Mas tudo isso vai muito além do simbolismo e da Turquia. Quando estava editando, montando essa seqüência, eu pensava constantemente no filme *Fargo*, dos irmãos Coen, e,

mais uma vez, me encontro num patamar de decisão totalmente diferente. Naturalmente, sempre me interessei por rituais e códigos específicos de cada gênero. E sempre que se lida com papéis e clichês, não apenas de um ponto de vista histórico, social e sexual, percebe-se rapidamente que, até agora, a História oficial, quero dizer a política, a igreja, o poder etc., sempre foi representada por homens. Por isso me interessa, reflito e uso mais homens no meu trabalho. E também eles estão mais presentes em materiais sobre guerra, violência e opressão. Obviamente, na produção final, eu posso de fato me identificar mais com eles. Cada homem em meu trabalho é talvez um pouco de um auto-retrato.

SUA OBRA LIDA COM MUITAS QUESTÕES QUE, SE EDITADAS DE MANEIRA DIFERENTE, PODERIAM SER MOSTRADAS NO NOTICIÁRIO DA TV OU EM DOCUMENTÁRIOS. SEU ESPECIALISTA TERMINA CIENTE DO FATO DE QUE QUALQUER IMAGEM MOSTRADA É PREVIAMENTE MANIPULADA E QUE, PORTANTO, ELE PODE QUESTIONAR O QUE É RECEBIDO COMO “INFORMAÇÃO”. VOCÊ ACREDITA QUE A ARTE EM VÍDEO DESEMPEHA ESSE PAPEL DE ALERTAR O PÚBLICO?

Não vejo qualquer diferença entre a arte em vídeo e outros meios artísticos. Naturalmente, a arte pode sensibilizar as pessoas, mas a arte não deve ser didática, porque esse tipo de arte tem vida curta, na maioria das vezes é arte de má qualidade. Nunca

uso material que possa ser interpretável em termos específicos de tempo. Podem ser assim, mas deveria ir muito além. Talvez isso seja mais fácil para mim, como alemão, pois nossa história é fácil de ler. Está disponível para todos, e tem sido interpretada de maneira pensada e cuidadosa, apenas. Se mostro Hitler como uma pessoa, então isso pode naturalmente ser um aviso, mas mesmo apenas o rosto traz toda uma avalanche, preciso ser mais claro sobre isso... Em meu trabalho sobre o genocídio em Ruanda, por exemplo, não mostrei qualquer assassino ou vítima direta. Poderia me envergonhar disso, e isso eu não quero, isso teria sido fácil demais para mim. Talvez seja também apenas auto-proteção. Todo mundo esperava que eu fizesse entrevistas no lugar. Aliás, nunca fiz uma entrevista eu mesmo, não consigo, o que eu teria perguntado e o que teria feito com as respostas? Como alemão de minha geração, conheço muito bem o resultado dessas entrevistas. Opostamente à televisão, sou conscientemente subjetivo e, portanto, também talvez mais honesto. Não gostaria de explicar nada, não deixo ninguém chegar diretamente às palavras. Posso deixar as imagens falarem por si.

MARCEL ODENBACH é um dos pioneiros da arte em vídeo. Ele desenvolve seus trabalhos desde meados dos anos 1970 e utiliza, como principal matéria-prima, a memória individual e coletiva. De lá para cá, abordou, em grande parte, questões políticas e sociais,

trabalhando com excertos de filmes clássicos, newsreels, imagens pessoais e trilha sonora para explorar o papel formador das imagens do passado na percepção do presente. Ao utilizar sobreposições, Odenbach busca evidenciar que as imagens não são apenas representações, mas construtos manipulados, alertando, assim, para o poder das imagens e daqueles que as apresentam. Nasceu em 1953, em Colônia, onde vive e trabalha.

MARCEL ODENBACH

SOLANGE FARKAS SOME OF YOUR PIECES SEEM TO BE IMAGES OF TIME, ACCELERATED AND LINKED TO OTHER SPEEDS. HOW DO YOU ARTICULATE THE NOTION OF TIME IN THE CONSTRUCTION OF THE IMAGES AND INSTALLATIONS AND HOW IS TIME RELATED TO YOUR WORK?

MARCEL ODENBACH When one works with a moving medium, time and the relation with time naturally play a major role. When I first started to take interest in video as an artistic form of expression in circa 1974, there weren't many examples in this young medium. Most video works at that time dealt with body language and performances, the artists came from sculpture and installation. I was interested in a narrative structure since the very beginning, I wanted to tell stories, I wanted to cut and connect different materials to one another. Therefore I could only learn from film how one constructs, assembles, and how sound behaves in relation to image. It was the time of the wonderful European cinema with directors such as Godard, Rivette, Pasolini, with Bergman and Antonioni, and above all it was also the time of American experimental films. What all these examples had in common was a very particular relation with time. In many films of the 1960s and 1970s, time plays a differentiated role and takes on a different valuation from how it happens in films today.

BY SOLANGE FARKAS

Sometimes it seems to me that the whole generation back then simply had more time, in comparison with society today. Yes, people were a bit hippie, they smoked grass, and they discovered other cultures and value systems. First of all, every existing thing was questioned, and that involves time as well. When you watch these films today, the relation with time in these films usually feels slow. That's why many directors are disregarded as boring, and I have students that can hardly stand these films. However, what I learned from these films is to what extent the choice of the picture speed can influence the aesthetics and, through that, also the contents. It's actually a discovery of slowness. I remember the scene in the movie *Once Upon a Time in the West*, where the Irish family is shot. The slow motion gives this brutal scene something poetic, almost beautiful. On the other hand the tragic multiplies, and also the hatred for the murderer. Also, it was a neat preparation for me to secretly fall in love with Claudia Cardinale back then. Thus, time naturally plays a role for the whole narrative structure. To me, the rhythm of a work was always very important. Therefore, sound naturally receives a great deal of significance. Also, in my works there are always edit plans, boxed structures, that are quite graphic, almost mathematic, I am definitely a great fan of Bach.

WHAT MOVED YOU TO WORK WITH VIDEO IN THE 1970S, AND WHAT MAKES YOU CHOOSE TO CONTINUE WORKING WITH THE MEDIUM TODAY? SOCIETY HAS CHANGED A LOT, HOW DO YOU FEEL ABOUT THE FEEDBACK FROM THE PUBLIC TODAY IN COMPARISON WITH WHEN YOU STARTED?

The option for video as a medium immediately seemed logic to me. There I could connect image, movement, text, and sound in a whole. Furthermore, the choice for video was also a cultural, political, and social decision. The other ways of the reception and distribution were important to me. Many ideas have obviously changed with time, through technical, cultural, and social facts, others I have naturally rejected myself. Maybe they were a little too one-sided, too idealistic, perhaps too pubescent. Nonetheless, it was a totally conscious decision to have chosen video as an art medium in the mid-1970s. Among film and among other artistic media. I found the medium free, unbiased, not exhausted, and democratic. My own work principle has remained similar, now I only allow myself the luxury to often reproduce, copy things that I would like to use, and not simply to appropriate them. Naturally the public has changed as well; artistically everything is accepted, art has become pop, contemporary art is consumed worldwide. Actually that is, among other things, what I would like to accomplish through and with video. On the other hand, the large acceptance makes me insecure. It conveys many misunderstandings.

HOW DO YOU DEAL WITH THE NOTION OF REPRESENTATION IN YOUR WORK?

That is mostly different, surely always very personal and subjective. Sometimes it can be a book, an idiomatic phrase, sometimes only an image, an observation that has interested and inspired me. It always begins with a memory and a reference to myself. That may mean different movement grounds in the beginning, if compared to the end of a work, if the element has almost found its function in the row. There is seldom material, either sound, documentation, image, or text, that seems important to me and then gets lost over time. Before I edit a work, I always have much more material than I can possibly need, the separation from things happens rather emotionally, and it's really scary, it causes me a great deal of pain. They are purely artistic decisions that I myself often cannot explain. Then again, the good stuff is in video, material doesn't play any role, I would not like to settle myself beforehand. Sometimes I keep things for years in my memory, they are always ready to be called, it's a large archive. At some moment, the moment for each material has arrived, it has ripened, so to speak. Almost like a long pregnancy. To once cite a concrete example: For more than twenty years I have not been able to forget the film *Yol* by Yilmaz Güney. Every day, I witness a new generation of German-Turks in my neighbourhood, and have regularly observed their social problems. When I received the invitation to carry out a new work for the

Istanbul Biennial 2003, I immediately connected both things. A symbiosis between content parallels, narrative structures, and naturally also aesthetic decisions has been born. On one side, I have the film quotation from *Yo!*: "Here the Kurd man is the victim of his own conventions and wanders through the snowstorm"; on the other side, I have the young Turk in Germany, who has his vulnerable face shaved with white foam. The snow becomes foam, the foam becomes snow, and naturally the man becomes a boy, the boy becomes a man, etc. But all this goes much beyond the symbolism and Turkey. When I was editing, assembling this sequence I had to constantly think about the movie *Fargo*, by the Coen brothers, then I am once again on a wholly different decision level. Naturally, I have always been interested in gender-specific codes and rituals. And when one deals with roles and clichés, not only from a historical, social, and sexual point of view, one notices very fast that, so far, the official History, meaning politics, church, power, etc. was always represented by men. That's why I take interest, reflect, or use more men in my works. Also, they are just more present in materials about war, violence, and oppression. Obviously, in the final output I can indeed identify more with men. Each man in my work is maybe a little of a self-portrait.

YOUR OEUVRE DEALS WITH MANY QUESTIONS THAT IF EDITED IN A DIFFERENT MANNER COULD BE SHOWN IN TELE-

VISION NEWS OR DOCUMENTARIES. YOUR VIEWER ENDS UP AWARE OF THE FACT THAT ANY IMAGE SHOWN IS PREVIOUSLY MANIPULATED AND THAT THEREFORE, HE/SHE CAN QUESTION WHAT IS RECEIVED AS "INFORMATION". DO YOU BELIEVE THAT VIDEO ART HAS THIS POLITICAL ROLE OF WARNING THE PUBLIC?

I don't see any difference between video art and other artistic media. Naturally, art can make people sensitive, but art should not be didactic, because that kind of art is short lived, mostly it is bad art. I never use materials that can be seen as time-specifically interpretable. They can be so, but it should go much further beyond that. Maybe that is easier for me, as a German, our history is easy to read. It is available to anyone, and it has been interpreted only in thoughtful ways. If I show Hitler as a person, then this can naturally be a warning, but even the face alone brings down a whole avalanche, I must make myself clearer about that... I have, for instance, in my work about the genocide in Rwanda, not actually shown any murderers or hardly any direct victims. I might have been ashamed of that, that I do not want, that would have been too easy for me. Maybe it's also only self-protection. Everyone expected that I would make interviews at the place. By the way, I have never made an interview myself, I cannot do that, what would I have asked and what would I have done with the answers? I know well enough the result of such interviews as a German from my generation. In opposition to the TV, I

am consciously subjective and therefore perhaps also more honest. I wouldn't like to explain anything, I don't let anyone come directly to words. I can let the images speak for themselves.

MARCEL ODENBACH is one of the pioneers in the field of art on video. He has been developing his work ever since the mid-1970s, and uses individual and collective memory as his main source of raw material. From then to now, he approached a wide array of political and social issues, working with excerpts from classic movies, newsreels, personal images, and soundtracks in order to explore the formative role of past images in the perception of the present. Through superimposition, Odenbach sets out to prove that images are not simple representations, but rather manipulated constructs, thus alerting viewers to the power of images and of the people who present them. Odenbach was born in 1953, in Cologne, where he lives and works.

DIALOGUE BETWEEN EAST AND WEST

3'30" | MARCEL ODENBACH | FRANÇA (FRANCE) | 1978 | VÍDEO



Esse vídeo é um comentário irônico em preto-e-branco sobre o diálogo intercultural do período da Guerra Fria, que também demonstra as limitações técnicas do vídeo na década de 1970.

This video is an ironic black-and-white take on the intercultural dialogue of the Cold War period, which also demonstrates the technical limitations of the video medium in the 1970s.

TO STAY IN A GOOD MOOD OR THE SPOILSPORT

13' | MARCEL ODENBACH | ALEMANHA (GERMANY) | 1977 | VÍDEO



Esse trabalho mais antigo de Marcel Odenbach traz analogias entre os jogos da infância e os jogos da política, da mídia e da cultura modernas.

In this early work, Marcel Odenbach shows analogies between childhood games and the games of modern politics, media, and culture.

THE DISTANCE BETWEEN MYSELF AND MY LOSSES

11' | MARCEL ODENBACH | ALEMANHA (GERMANY) | 1983 | VÍDEO



Nessa obra, Odenbach situa a construção do Eu e da identidade no reino da visão, criando um enigmático teatro de memória da representação histórica e popular. O vídeo frequentemente se refere a elementos que não podem ser vistos ou escutados. Odenbach nos oferece vistas parciais de uma seleção histórica de seu arquivo pessoal, incluindo desde pinturas medievais e pilhas de livros até seqüências de filmes.

In this work, Odenbach locates the construction of Self and identity in the realm of vision, creating an enigmatic memory theatre of popular and historical representation. We find that we are constantly referred to elements in the video that are not seen or heard. We catch glimpses from a historical selection of Odenbach's visual archive, ranging from medieval paintings, stacks of books, to clips from films.

PREJUDICE OR NECESSITY IS THE MOTHER OF INVENTION

8' | MARCEL ODENBACH | ALEMANHA/BRASIL (GERMANY/BRAZIL) | 1984 | VÍDEO



Paisagens alemãs românticas, objetos totêmicos, filmes documentais da indústria e do trabalho, a cena do carrossel do filme *Pacto sinistro* [Strangers on a Train], de Hitchcock, todos são justapostos e remontados nesse filme. Odenbach constrói um diálogo relacional entre artefatos e rituais frequentemente cripticos e dispare, sugerindo significados literais ou metafóricos de "revolução". Odenbach investiga hierarquias, fetiches e relacionamentos históricos e culturais.

Romantic German landscapes, totemic objects, archival film footage of industry and labour, the carousel scene from Hitchcock's Strangers on a Train are juxtaposed and conjoined. Odenbach constructs a relational dialogue between disparate, often cryptic artefacts and rituals that suggest literal or metaphorical meanings of "revolution". Odenbach investigates cultural and historical hierarchies, fetishes, and relationships.

AS IF MEMORIES COULD DECEIVE ME

17'30" | MARCEL ODENBACH | EUA (USA) | 1986 | VÍDEO



Odenbach produz uma visão única de sua atitude pessoal acerca da história da Alemanha. Da ornamentada arquitetura oitocentista a uma loja contemporânea de roupas masculinas, o artista traça uma trajetória histórica de excesso cultural.

Odenbach produces a unique view of his personal attitude towards the history of Germany. From ornate, 19th-century baroque architecture to a contemporary menswear emporium, the artist traces a historical trajectory of cultural excess.

STANDING IS NOT FALLING DOWN

5' | MARCEL ODENBACH | ESPANHA (SPAIN) | 1989 | VÍDEO



Um auto-retrato entre a determinação própria e aquela de um estranho. Uma reflexão ereta onde me deixo cair. Produzido para a televisão espanhola.

A self-portrait between a stranger's determination and one's own. A standing reflection where I bring myself to fall. Produced for Spanish television.

IN THE PERIPHERAL VISION OF THE WITNESS

13' | MARCEL ODENBACH | FRANÇA (FRANCE) | 1986 | INSTALAÇÃO



Filmado em locações em Versalhes e Paris, trata-se de um intrigante estudo sobre o aparato psicológico e cultural da visão – ver e ser visto, voyeurismo e narcisismo, o olhar e o Eu. A tela é dividida em três painéis verticais, criando uma composição formal de imagens simultâneas. Quebrando a barreira entre visão pública e privada, Odenbach apresenta um drama de costumes no palácio de Versalhes, visões da vida cotidiana parisiense, um diálogo filosófico entre um jovem e um velho, arquitetura urbana e cenas de filmes de Hollywood. Dentro do tríptico, o próprio autor é visto correndo entre pistas de tráfego.

Shot on location in Versailles and Paris, this is an intriguing study on vision's psychological and cultural apparatus—to see and to be seen, voyeurism and narcissism, the gaze and the Self. The screen is divided into three vertical panels, creating a formal composition of simultaneous images. Breaking the boundary between public and private vision, Odenbach presents a costume drama at the Versailles palace, visions of Paris daily life, a philosophical dialogue between a youngster and an old man, urban architecture, and Hollywood film scenes. Inside the triptych, the author himself is seen running in between traffic lanes.

CONSTANTLY ON THE MOVE

5'40" | MARCEL ODENBACH | ALEMANHA (GERMANY) | 1995 | VÍDEO



O vídeo compõe uma sutil montagem de imagens que são sempre heterogêneas, que cancelam o tempo cronológico em favor da apresentação sincrônica de eventos. O artista utilizou material realizado por ele mesmo, cenas representadas e seqüências do arquivo das Nações Unidas, novas e antigas, em cores e em preto-e-branco. As imagens que se sucedem se referem à história e memória individual e coletiva.

The video forms a subtle montage of images that are always heterogeneous, which cancel chronological time in favour of a synchronised presentation of events. The artist used material of his own making, staged scenes, and old and new archive footage in colour or black-and-white, from the archive of the UN. The images which run into each other draw on individual as well as collective history and memories.

IT TURNED MY HEAD

5' | MARCEL ODENBACH | ALEMANHA (GERMANY) | 1996 | INSTALAÇÃO



Projeção dupla, com telas posicionadas em um canto. A imagem da direita mostra crianças sul-africanas brincando em um carrossel. Do lado esquerdo, depois de uma imagem breve de dervixes sufis girando, aparecem os olhos do próprio Odenbach observando o espectador. A seqüência final do lado direito é a cena cataclísmica do carrossel de *Pacto sinistro*, de Hitchcock. O artista chama a atenção do espectador para os processos e escolhas que existem por trás do cinema e da fotografia, desnudando o poder que advém do controle da câmera.

*A double projection, with the screens placed on a corner. The right-hand side screen features South African children playing on a carousel. On the left, after a brief sequence of twirling dervish Sufis, Odenbach's own eyes feature on screen, observing the spectator. The final sequence on the right is the cataclysmic carousel scene on Hitchcock's *Strangers on a Train*. The artist brings the spectator's attention to the processes and choices that exist behind cinema and photography, unveiling the power yielded by the control of the camera.*

NOT ALL ROADS LEAD TO ROME

33' | MARCEL ODENBACH | CAMARÕES (CAMEROON) | 1999 | VÍDEO



Um diário de viagem pela República de Camarões. Uma tentativa de descrever os costumes culturais dinâmicos e cambiantes e conectá-los a esses mundos aparentemente distantes um do outro. É um filme sobre a busca de outra identidade, que ao mesmo tempo também é minha.

A subjective travel log through Cameroon. The attempt to describe the dynamic and changing cultural usages and to connect these apparently different worlds to each other. It is about the pursuit of another identity, which at the same time is also mine.

STEP BY STEP

8' | MARCEL ODENBACH | EUA (USA) | 1997 | VÍDEO



A caminhada diária de seu apartamento na Rua 125 até a estação de metrô. Fique calmo e não olhe para cima.

A daily walk from his flat on 125th Street to the subway station. You keep cool and you don't look up.

THE BIG WINDOW

12' | MARCEL ODENBACH | ALEMANHA
(GERMANY) | 2001 | INSTALAÇÃO



Pode-se dizer que este é um filme sobre Hitler: uma grande janela que se abre e fecha para o passado e para uma análise do poder de controle da mídia que os nazistas exerceram durante a Segunda Guerra Mundial. Com cenas dos filmes *Olympia* e *Triunfo da vontade* [*Triumph des Willens*], da cineasta alemã Leni Riefenstahl.

One can say this is a film about Hitler: a big window that opens and closes into the past and into an analysis of the media's power control, which the Nazis exerted during World War II. Features sequences from Olympia and The Triumph of the Will, by German filmmaker Leni Riefenstahl.

IN STILL WATERS CROCODILES LURK

31' | MARCEL ODENBACH | ALEMANHA/RUANDA
(GERMANY/RUWANDA) | 1995-2004 | INSTALAÇÃO



Projeção em seis capítulos, com duas telas, conta a história recente, conturbada e complexa de Ruanda. Partindo de imagens e sons de projetores de vídeo – uma referência a *Persona*, de Bergman –, Odenbach alerta a platéia para o poder daqueles que fazem e controlam as imagens. Em meio a uma enorme quantidade de imagens, às cenas, à trilha sonora e ao conhecimento que os indivíduos têm da história de Ruanda, qualquer senso de entendimento complacente é colocado em dúvida.

Projection in six chapters, on two screens, telling Rwanda's recent, convoluted, and complex story. Beginning with images and sounds of video projectors—a reference to Bergman's Persona—, Odenbach warns the audience about the power of those who make and control images. Amidst a great amount of images, the scene, the soundtrack, and the knowledge individuals have on Rwanda's story, any sense of complacent understanding is put into doubt.

MAN'S STUFF 2

9'41" | MARCEL ODENBACH | SUÉCIA (SWEDEN)
| 2005 | VÍDEO



Sobre esse filme, Odenbach declarou: “É uma série de trabalhos em vídeo, onde investigo os clichês e vaidades do homem. É sobre estar aprisionado em seus próprios hábitos culturais, sobre o desmascaramento do falso orgulho, sobre a ritualização de hábitos individuais e daqueles da tradição social. Além do mais, é também um ato de tornar a repressão visível.”

About Man's Stuff 2, Odenbach has said: "It's a series of video works where I investigate men's clichés and vanities. It is about being imprisoned in one's own cultural habits, about the disclosure of fake pride, about the ritualisation of the individual habits and those of the social tradition. Furthermore, it is also an act of making repression visible."

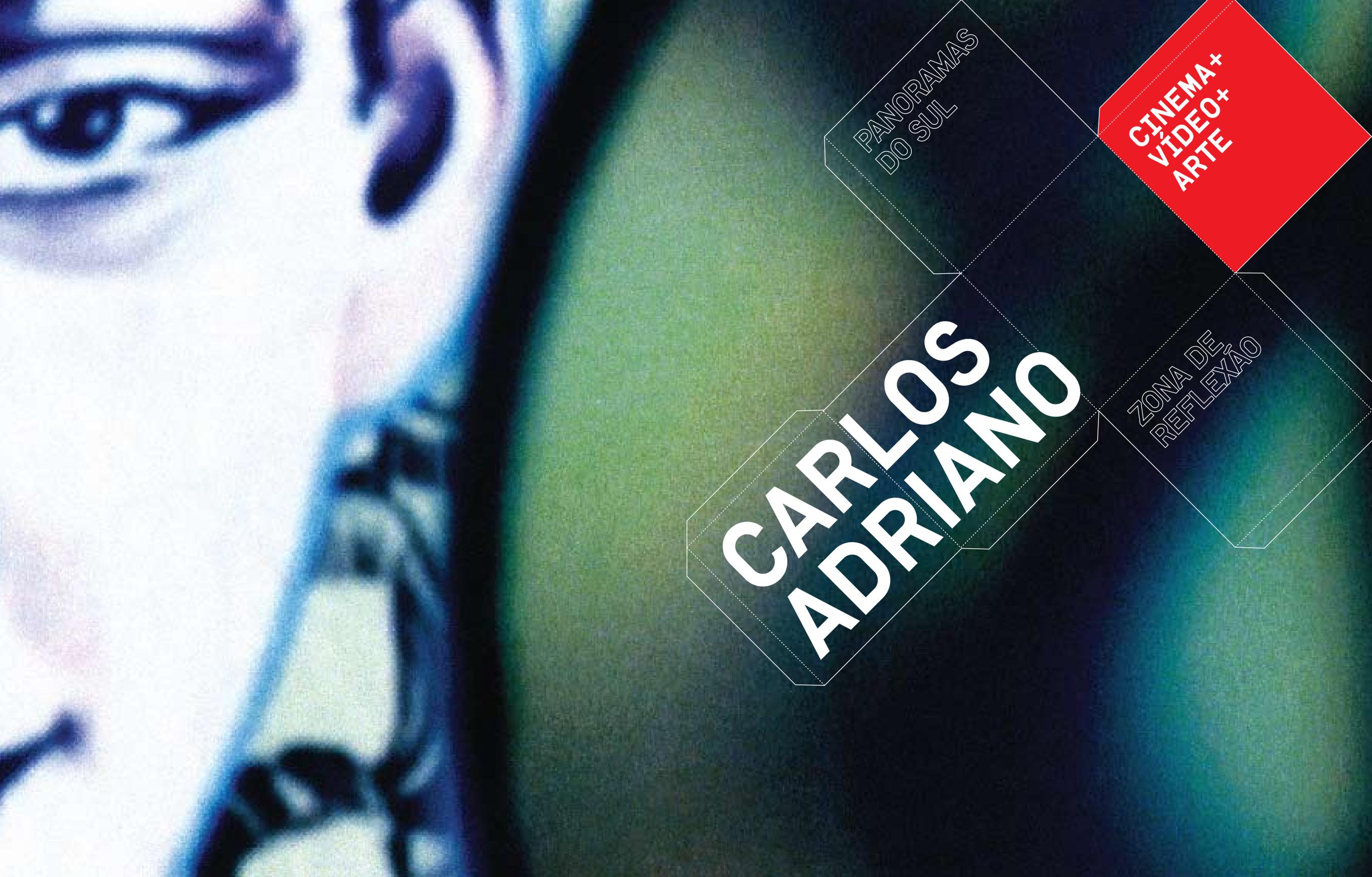
DISTURBED PLACES – FIVE VARIATIONS ON INDIA

33' | MARCEL ODENBACH | ALEMANHA/ÍNDIA
(GERMANY/INDIA) | 2007 | INSTALAÇÃO



Obra inédita, criada com apoio do Instituto Goethe e do 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil. “A viagem dos Beatles à Índia em 1967 e o filme *Sem destino* [*Easy Rider*], um ano depois, desempenharam um papel importante na realização desse trabalho. Ambos de alguma forma simbolizam e refletem o movimento hippie. Durante aquele período, a Índia, mais do que qualquer outro país, simbolizava a paz e o amor, além de se apresentar como um desafio à cultura e à sociedade ocidentais. A Índia se tornou um destino para todo um movimento jovem. Como resultado, minha juventude no final da década de 1960 deixou subseqüentemente em mim uma imagem-clichê da Índia”, explica Odenbach.

A previously unseen work created with support from the Goethe Institut and the 16th International Electronic Art Festival SESC_Videobrasil. "The trip of the Beatles to India in 1967 and the film Easy Rider a year later have played an important role in my realisation of this work. Both in some way symbolise and reflect the hippie movement. During that period, India, like hardly any other country, stood for love and peace, and posed a challenge to Western culture and society. India became the destination of an entire youth movement. As a result of that, my youth in the late 1960s left me with a clichéd image of India", says Odenbach.



PANORAMAS
DO SUL

CINEMA+
VIDEO+
ARTE

CARLOS
ADRIANO

ZONA DE
REFLEXÃO

CARLOS ADRIANO

**EDUARDO DE JESUS_ COMO VOCÊ DESCOBRIU E SE INTE-
RESSOU POR CINEMA EXPERIMENTAL? FOI ATRAVÉS DO
CONTATO COM A POESIA CONCRETA?**

CARLOS ADRIANO_ Meu primeiro interesse artístico foi pela poesia. E “não qualquer poesia” e sim “poesia fora do lugar” (como Augusto de Campos disse num poema). A descoberta do cinema experimental não se deu com a poesia concreta, que citava autores como Eisenstein e Godard, mas não o que hoje é tido como experimental mais estrito. O contato com a poesia, as traduções e os ensaios de Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari foi crucial em minha formação, ensinando um repertório de rigor e radicalidade, aguçando um gosto pela experimentação que eu já cultivava. Talvez o que me levou ao filme experimental foi algo mais geral: o conselho de Ezra Pound aos jovens: “curiosidade”. Se você se interessa por uma coisa e a ela se dedica, conexões e referências vão aparecer. O fato mais remoto de que me lembro, crucial para um engajamento com o cinema, foi a projeção de *Le Mépris* de Godard. Era 1981. Esse filme extraordinário me impressionou muito, pelo tema e o tratamento. Mas, vendo hoje em retrospecto prospectivo, acho que, tão ou mais marcante que o filme, foi sua con-

POR EDUARDO DE JESUS

dição de exibição. Num cineclube, sobre a mesa que servia de bilheteria, ao lado do talão de ingressos e da caixa de troco, havia pedaços do filme. O espectador era advertido de que a sessão seria ruim por causa da cópia, literalmente em frangalhos, e que talvez nem chegasse ao fim. Na memória ficou a idéia de que o filme se deintegrara durante a projeção. O que pode ter algo a ver com meus filmes sobre artefatos raros da memória cultural brasileira.

**SUA PRODUÇÃO TEÓRICA SE DESTACA PELA PESQUISA
RIGOROSA EM TORNO DO CINEMA EXPERIMENTAL, PRO-
MOVENDO UMA AMPLIAÇÃO DO DEBATE COM A CIRCULA-
ÇÃO DE NOVAS INFORMAÇÕES. CURADORIAS COMO *CINE-
MA RUSSO EXPERIMENTAL* (2003) E *PETER KUBELKA* (2002)
FUNCIONAM COMO EXERCÍCIOS DE REFLEXÃO? QUAL O
MOVIMENTO INICIAL E EM QUE MEDIDA ESSA ATIVIDADE
DIALOGA COM SUA PRODUÇÃO ARTÍSTICA E TEÓRICA?**

Todos os projetos de curadoria só são feitos com Bernardo Vorobow, produtor de meus filmes. Notável curador de programação, Bernardo foi diretor da Sociedade Amigos da Cinemateca em sua fase mais heróica. Criou e dirigiu o lendário setor de cinema do Museu da Imagem e do Som (SP). Foi convidado para

organizar o departamento de difusão e divulgação da Cinemateca Brasileira. Além da generosidade de socializar o prazer e o conhecimento, as curadorias permitem desenvolver o estudo e o método. Com o projeto Kubelka, fomos a Viena, para nos aproximar do artista. Conversas, entrevistas e a visão repetida de seus filmes acabaram “exigindo” a fixação da experiência em livro. Gosto de assistir a filmes. E é inevitável que isso faça parte da formação de qualquer artista, embora não detecte influências particulares em minha criação. Para a crítica, as curadorias podem fornecer matéria de reflexão. Creio que a produção teórica tenha mais a ver com a produção artística, no sentido de buscar investigar o processo de criação.

**AUGUSTO DE CAMPOS DEFINE SEU CINEMA COMO “CINEPO-
EMA”, COMO UM NÃO À “CINEMESMICE”. COMO VOCÊ DEFINE
SUA PRODUÇÃO E EM QUE MEDIDA SEUS FILMES DIALOGAM
COM A POESIA, A LITERATURA E A MEMÓRIA BRASILEIRAS?**

Cogitei de estudar arquitetura e história na universidade, antes de decidir-me por cinema. Somadas à formação mais ampla da poesia concreta e à ideologia da curiosidade, o diálogo interdisciplinar é quase um dado natural. Por temperamento, não fico à vontade em teorizar sobre a própria obra, embora possa fazê-lo, graças à pesquisa acadêmica. Há constrangimento quando escrevo sobre cinema experimental (como no *Caderno Videobrasil*) e hesito em automencionar-me.

Falando em diálogo, prefiro pensar sobre as idéias dos interlocutores. Neste catálogo, estão enfeixados nas sinopses depoimentos que tive a honra de merecer. No contexto interdisciplinar que você aponta, é curioso pensar no que Caetano diz, por exemplo: “Seu filmes são feitos para o espectador-artista, isto é, fazem do espectador que de fato os vê um artista. E fazem uma diferença na perspectiva crítica de todo o nosso cinema”. Acho que as investigações são irredutíveis à linguagem do cinema. Mesmo quando dialoga com outras disciplinas e vive esta transição com o impacto digital. Sob o risco da simplificação, poderia dizer que me interessa trabalhar sobre vestígios materiais ignotos da cultura brasileira segundo a estrutura do dispositivo audiovisual e uma estética do espanto, ou do encanto.

CARLOS ADRIANO (1966) é cineasta. O conjunto de sua obra foi exibido no Festival de Cinema de Locarno (2003, eixo Filmmakers of the Present), no Festival de Cinema do Rio (2002, com textos de Augusto de Campos, Caetano Veloso e Carlos Diegues) e no MoMA (Nova York). Recebeu apoio para produção de filmes das seguintes instituições: Ministério da Cultura, Itaú Cultural, Secretaria da Cultura da Cidade de São Paulo, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, Petrobras Cultural e Fundação Vita. Em parceria com Bernardo Vorobow (seu produtor), editou os livros *Peter Kubelka: A essência do cinema* e *Julio Bressane: CinePoética*.

CARLOS ADRIANO

EDUARDO DE JESUS HOW DID YOU DISCOVER AND BECOME INTERESTED IN EXPERIMENTAL CINEMA? WAS IT THROUGH YOUR CONTACT WITH CONCRETE POETRY?

CARLOS ADRIANO My first artistic interest was in poetry. And “not just any poetry”, but “out-of-place poetry” (as Augusto de Campos said in a poem). But the discovery of experimental cinema did not come from concrete poetry, which cited people like Eisenstein and Godard, but not what we would call experimental film in the strict sense today. Contact with the poetry, translations, and essays of Augusto and Haroldo de Campos, and Décio Pignatari was crucial to my formation, teaching me the repertoire of rigour and radicalness and sharpening my taste for experimentation, which I was already cultivating. Perhaps what truly led me to experimental film was something more general: Ezra Pound’s advice to the youth: “curiosity”. If you develop an interest in something and dedicate yourself to it, then connections and references will appear. The remotest fact I can remember, crucial to my engagement with cinema, was a showing of Godard’s *Le Mépris*. It was 1981. This extraordinary film impressed me greatly, for both its theme and treatment. However, looking back prospectively today, I think that what impressed me as much, or perhaps even more, than the

BY EDUARDO DE JESUS

film itself was the conditions of the screening. It was a film club, and there on the table they used as a box office, beside the book of tickets and the money box, there were pieces of film. The viewer was warned in advance that the showing would be lousy because of the copy, which was literally in shreds, and that the film might not even run through to the end. The idea lodged in memory that the film was going to disintegrate during the projection. This might have something to do with my films on the rare artefacts of Brazilian cultural memory.

YOUR THEORETICAL PRODUCTION STANDS OUT FOR ITS RIGOROUS RESEARCH INTO EXPERIMENTAL CINEMA, PROMOTING A WIDER-RANGING DEBATE THROUGH THE CIRCULATION OF NEW INFORMATION. DID YOUR CURATORSHIP OF EXPERIMENTAL RUSSIAN CINEMA (2003) AND PETER KUBELKA (2002) SERVE AS EXERCISES IN REFLECTION? IN WHAT INITIAL MOVEMENT AND TO WHAT DEGREE DOES THIS ACTIVITY DIALOGUE WITH YOUR OWN ARTISTIC AND THEORETICAL OUTPUT?

All of my curatorial projects are only done with Bernardo Vorobow, the producer of my films. A notable programme curator, Vorobow was the director of the Friends of the Cinematheque Society during its more heroic phase.

He created and directed the legendary cinema sector of the Museum of Image and Sound in São Paulo. He was invited to organise the Brazilian Cinematheque’s department of dissemination and promotion. In addition to the generosity of socialising pleasure and knowledge, curatorship allows for the development of both method and study. With the Kubelka project, we went to Vienna to get to know the artist better. Conversations, interviews, and repeated viewings of his films ended up “demanding” that we set the experience down in book form. I like watching films. And naturally this is part of the formation of any artist, though I cannot detect any particular influences on my own production. Curatorship can provide the critic with material for reflection. I believe that theoretical work has more to do with artistic production, in the sense of trying to investigate the creative process.

AUGUSTO DE CAMPOS DEFINES YOUR CINEMA AS “CINE-POEM” AS OPPOSED TO “CINESAMENESS”. HOW WOULD YOU DEFINE YOUR PRODUCTION AND TO WHAT DEGREE DO YOUR FILMS DIALOGUE WITH BRAZILIAN POETRY, LITERATURE, AND MEMORY?

I thought about studying architecture and history at university before opting for cinema. Added to the broader formation afforded by concrete poetry and ideological curiosity, interdisciplinary dialogue is almost a natural given. As a matter of temperament I don’t feel comfortable theorising about my own work, though I can, thanks to my academic

research. I feel a certain awkwardness when I write about experimental cinema (like in the *Caderno Videobrasil*) and I hesitate to mention myself. In terms of dialogue, I prefer to think about the ideas my interlocutors have of my work. Tied-in with the synopses in this catalogue, I’ve had the honour of receiving certain depositions. In the interdisciplinary context you mention, I found Caetano Veloso’s statement very interesting, for example, when he says: “His films are made for the viewer-artist, that is, they make the viewer truly see an artist. And they make a difference to the critical perspective on our cinema as a whole”. I think that investigations are irreducible to the language of cinema, even when it dialogues with other disciplines and lives this transition caused by the digital impact. At the risk of simplification, I could say that I’m interested in working upon obscure material vestiges of Brazilian culture according to the structure of the audiovisual device and the aesthetic of shock or enchantment.

CARLOS ADRIANO (1966) is a filmmaker. His works were shown at the Locarno Film Festival (2003, Filmmakers of the Present section), Rio Film Festival (2002, along with texts by Augusto de Campos, Caetano Veloso, and Carlos Diegues), and The Museum of Modern Art (New York). He was the recipient of production grants from the Brazilian Ministry of Culture, Itaú Cultural, both São Paulo State and City Secretaries of Culture, Petrobras Cultural, and Vitae Foundation. With Bernardo Vorobow (producer of his films), he published the books *Peter Kubelka: A essência do cinema* and *Julio Bressane: CinePoética*.

SUSPENS

13' | CARLOS ADRIANO | BRASIL-SP |
1988-1989 | VÍDEO



Mitos e clichês sobre como formular imagens e narrar histórias, num filme cuja estrutura é seu próprio *leitmotiv*. "não/ seu cine/ se nega à/ cinemesmice/ cinepoema/ signema/ sim/ quando eu o conheci ainda garoto/ seu interessa era/ poesia/ não qualquer poesia/ poesia fora do lugar/ concreta/ ele caminhou/ da pele da palavra ao cerne da película/ anemic cinema/ enigma imagen/ (...)/ cinestesia/ grãos e somruídos/ redesmuntados em minutos-luz". (Augusto de Campos)

Myths and clichés about how to formulate images and narrate stories in a film the structure of which is its own leitmotiv. "no/ your cine/ denies/ cinesameness/ cinepoem/ signoem/ yes/ when I met him in his youth/ his interest was/ poetry/ not just any poetry/ out of place poetry/ concrete/ he walked/ from the skin of the word to the core of the film/ anemic cinema/ enigmatic image/ (...)/ cinesthesia/ grainy and scratchysound/ redissassembled in light-minutes". (Augusto de Campos)

A LUZ DAS PALAVRAS

8' | CARLOS ADRIANO | BRASIL-SP |
1991-1992 | VÍDEO



Os luminosos de néon compõem música e letra para o céu imaginário. "A luz das palavras esculpe poesia a partir da selva de letras nos arranha-céus paulistanos. O cinema de Carlos Adriano é um outro cinema, construído pela manipulação de seus materiais essenciais (luz e tempo). São filmes que oscilam entre a admiração pelo tema proposto e o fascínio pelo próprio aparato cinematográfico. Documenta-se, a um só tempo, tanto o mundo quanto os artefatos necessários para seu registro." (Amir Labaki)

The neon signs compose music and lyrics for an imaginary sky. "A luz das palavras sculpts poetry out of the wilderness of letters in the skyscrapers of São Paulo. The cinema of Carlos Adriano is of another order, one built from manipulating its essential raw materials (light and time). They are films that oscillate between admiration for the proposed theme and fascination with the cinematographic apparatus itself, at once documenting the world and the artifacts required to record it." (Amir Labaki)

REMANESCÊNCIAS

18' | CARLOS ADRIANO | BRASIL-SP |
1994-1997 | VÍDEO



Onze fotogramas da suposta primeira filmagem no Brasil (1897, Cunha Salles). "Este filme é o núcleo de sua arte. O conjunto do trabalho revela um cineasta mais profundamente envolvido com a linguagem que elegeu do que qualquer outro em atividade hoje de que eu tenha conhecimento. Seus filmes fazem do espectador que de fato os vê um artista. E fazem uma diferença na perspectiva crítica de todo o nosso cinema: tudo ganha nova feição se visto do lugar onde Carlos Adriano nos põe." (Caetano Veloso)

Eleven frames supposedly from the first film ever made in Brazil (1897, Cunha Salles). "This film is the nucleus of his art. His body of work reveals a filmmaker more deeply involved with his chosen language than any other that I know of in activity today. His films make the viewer truly see an artist. And they make a difference to the critical perspective on our cinema as a whole: everything acquires a new aspect when seen from where Carlos Adriano takes us." (Caetano Veloso)

**A VOZ E O VAZIO:
A VEZ DE VASSOURINHA**
16' | CARLOS ADRIANO | BRASIL-SP |
1997-1998 | VÍDEO



O original e obscuro sambista paulistano (1923-1942) que gravou seis discos 78 rpm. "O filme narra a obra-vida do cantor como escólios de bandagens inscritas numa múmia, em montagens de gases reticuladamente translúcidas. A escritura icônico-hieroglífica do cineasta é a decifração da decifração de uma rica tumbinha tutancamônica da MPB. Em Carlos Adriano (he's reel!), há um isomorfismo entre o *medium* e as operações dos sentimentos pensamentais e dos pensamentos emulcionalizados." (Décio Pignatari)

Vassourinha, the original and obscure São Paulo samba singer (1923-1942) whose entire oeuvre consists of only six recordings in 78 rpm. "The film narrates the singer's life and work like a series of scholia explaining a mummy in bandages, in mesh-like translucent gauze montages. The filmmaker's iconic-hieroglyphic script is the deciphering of a deciphering of the rich Tutankhamounic sarcophagus of Brazilian popular music. In Carlos Adriano (he's reel!), there's an isomorphism between the medium and the operations of thoughtful feelings and emulsified thoughts." (Décio Pignatari)

O PAPA DA PULP: R. F. LUCCHETTI

15' | CARLOS ADRIANO | BRASIL-SP |
1999-2002 | VÍDEO



Com mais de 1.500 heterônimos, R. F. Lucchetti (1930) escreveu contos de horror e mistério, roteiros de cinema e rádio. "Um dos melhores filmes que vi na minha vida foi o extraordinário (o superlativo é avarento) *O papa da pulp*. Este curta avança na originalidade dos artistas de exceção. Alquimista absoluto da invenção, Adriano radicaliza o tributo com engenho e autonomia poética. Tenho a impressão de que ele vai pagar (mais uma vez) o preço da exuberância de seu talento." (Carlos Reichenbach)

With over fifteen hundred pen names, R. F. Lucchetti (1930) wrote horror and mystery stories and scripts for film and radio. "One of the best films I have seen in my whole life was the extraordinary (and the superlative is miserly) O papa da pulp. This short film exceeds the originality of exceptional artists. An utter alchemist of invention, Adriano radicalizes the tribute with ingenuity and poetic autonomy. I get the feeling that he will (once more) have to pay the price for the exuberance of his talent." (Carlos Reichenbach)

MILITÂNCIA

10' | CARLOS ADRIANO | BRASIL-SP |
2001-2002 | VÍDEO



Entre 1874 e 1887, Militão (1837-1905) recriou a lanterna mágica. "*Militância* surpreende por sua declaração de amor erótico ao cinema – um deslocamento incrível da libido em imagens bivalentes – distantes, porém presentes como um traço – e o coisificar, a dispersão química de sal halóide de prata levemente galvanizado, maquinário. É de uma perversidade ainda mais aguda que o meu Tom, Tom, *The Piper's Son*. Seu fervor romântico é tocante. Vejo Carlos Adriano como uma sentinela valente do cine-arte." (Ken Jacobs)

Between 1847 and 1887, Militão (1837-1905) recreated the magic lantern. "Militância is over the top in its statement of erotic cinema love, this mad displacement of libido into images that straddle life-gone but present as a trace-and thingness, chemical dispersion of light-galvanized silver halides, machinery. It is an even more strident perversity than my own Tom, Tom, The Piper's Son. It touches me in its romantic fervor. I think of Carlos Adriano as a brave outpost of cine-art." (Ken Jacobs)

UM CAFFÉ COM O MIÉCIO

15' | CARLOS ADRIANO | BRASIL-SP |
2002-2003 | VÍDEO



O caricaturista Miécio Caffé (1920-2003) retratou música, esportes e política, e reuniu a maior coleção de discos da música brasileira. "O Caffé me encantou. Desde o *Di/Glauber* não vejo uma edição sonora tão original, rica e estimulante. Não se trata daquela coisa clichê de 'feche os olhos que mesmo assim você vê o filme', mas de uma unidade superestrutural que acrescenta ao que é visto o que lá não está (nem podia estar), tornando-se, portanto, imprescindível à imagem." (Carlos Diegues)

The caricaturist Miécio Caffé (1920-2003) portrayed music, sports, and politics, and amassed the largest ever record collection of Brazilian music. "Caffé enchanted me. I have not seen such original, rich, and stimulating sound editing since Di/Glauber. It's not about the old cliché of 'close your eyes and you'll still see the film', but rather a superstructural unity that aggregates the absent (and unpresenceable) to the seen, where it becomes indispensable to the image." (Carlos Diegues)

PORVIROSCÓPIO

31'42" | CARLOS ADRIANO | BRASIL-SP |
2004-2006 | VÍDEO

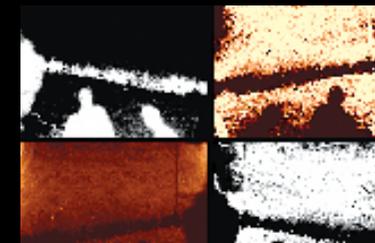


O único filme de Monteiro Lobato (1882-1948), com cenas domésticas e animação sobre a película (1932-1938). "É a coisa mais maravilhosa do mundo. Acabei de elegê-lo, dentro de mim, o teu trabalho de que mais gosto. Tantas coisas: o jogo com as dimensões, que cria uma terceira; o pretovermelhobranco como cores primárias, que criam uma coloração virtual na cabeça do espectador, o ritmo (no tempo e no espaço), a recorrência em relação ao próprio trabalho e aos teus outros; e o humor, sempre." (Carlos Nader)

The only film footage of Monteiro Lobato (1882-1948) featuring domestic scenes and animations drawn on film (covering the period 1932-1938). "It's the most marvellous thing in the world. Personally, I've just elected it my favourite of all your works. There are so many things: the play with dimensions creating a third; the blackredwhite as primary colours, which create a virtual colouration inside the viewer's head, the rhythm (in time and space), the reverberations of the work itself and your other works; and the unfailing humour." (Carlos Nader)

DAS RUÍNAS A REXISTÊNCIA

13' | CARLOS ADRIANO | BRASIL-SP |
2004-2007 | 35MM



Montagem poética sobre os desconhecidos filmes (1961-1962) de Décio Pignatari (1920). "Os filmes de Carlos Adriano transmitem uma compreensão fundamental das complexidades que compõem a reescrita no início do século 21; não se trata da história do modernismo europeu ou norte-americano, mas da visão perspicaz e própria do Brasil sobre uma história de modernismo no império-colônia. Sob vários aspectos, seu trabalho repete uma pergunta recorrente ao engajamento de Straub com a história cinematográfica cultural em *Too Soon Too Late*." (Valentina Vitali)

*A poetic montage on the little-known films (1961-1962) of Décio Pignatari (1920). "Carlos Adriano's films articulate a critical understanding of the complexities that may be involved in rewriting, in the early 21st century, not European or American modernist history, but Brazil's own critical take on a history of imperial-colonial modernism. In many ways, his work reasks a question reminiscent of Straub's engagement with cultural cinematic history in *Too Soon Too Late*." (Valentina Vitali)*



PANORAMAS
DO SUL

CINEMA+
VIDEO+
ARTE

ARTHUR OMAR

ZONA DE
REFLEXÃO

ARTHUR OMAR

IVANA BENTES A FUSÃO, A MONTAGEM, A PULSAÇÃO LUMINOSA, O FLUXO TORRENCIAL, A CÂMERA LENTÍSSIMA E O HIPERACELERADO, A INTENSIFICAÇÃO MUSICAL SÃO ALGUMAS DAS FIGURAS DE LINGUAGEM NOS SEUS FILMES E VÍDEOS. SÃO ESSAS AS BASES DE UM PENSAMENTO AUDIOVISUAL E SENSORIAL QUE VOCÊ BUSCA?

ARTHUR OMAR Eu vejo três diferentes níveis de elaboração no meu trabalho. As figuras de linguagem organizam a imagem, formalizam, forjam a matéria, seja do filme, vídeo, fotografia. São a forma de atingir o cérebro diretamente através dos órgãos do sentido. Sou fascinado por interferências e remixagens sonoras, ultraedição, fusão, tudo o que ultrapasse o imediatismo da imagem e o verbal. Palavra, depoimento, fala, para mim tudo é matéria para ser modulada. Não me interessa a transmissão de nada preexistente às imagens, mas a produção de uma experiência com a imagem, na imagem, como uma reação química cerebral, que só ocorre ali. Se na instalação *Dervix* filme a cerimônia sufi num estilo absolutamente pessoal, não se trata de desejo de interferir na linguagem. Ali estou dialogando com a experiência direta do próprio sufismo, com o êxtase, e fazendo com que o vídeo introduza uma contribuição para sua percepção. Deixando para trás o cinema, com o meio vídeo descobri

POR IVANA BENTES

outro elemento, o tempo real, o *continuum*, a deriva da imagem. Meus vídeos recentes e inéditos são ultrainformais. Num segundo nível, teríamos não mais as figuras de linguagem organizando a imagem, mas um reagrupamento dos trabalhos a partir de orientações conceituais: a antropologia, o êxtase, o ato, o antidocumentário. São plataformas, bases que atravessam diferentes trabalhos. Finalmente, a questão central que sempre me ocupou é a relação sujeito e objeto. É uma reflexão teórica, metodológica mesmo (uma fenomenologia *sui generis*), investigada na prática dos trabalhos. Como produzir experiências perceptivas, posições subjetivas, explodindo os clichês? Esse é o maior desafio. Como me colocar em outro lugar, inventar posicionamentos, fugir dos lugares que reservaram para mim, inclusive pela crítica e pelos historiadores. É o mais vital e difícil.

O QUE DIFERENCIA E QUAL A LINHA DE CONTINUIDADE ENTRE A SUA OBRA DE CURTAS-METRAGENS DOS ANOS 1970, OS VÍDEOS DOS ANOS 1980 E 90, A FOTOGRAFIA, A MÚSICA, O DESENHO E AS INSTALAÇÕES ATUAIS?

Vejo duas linhas, duas séries, nesses trabalhos, que muitas vezes se encontram, outras vezes se bifurcam em direções distintas: a desconstrução e o êxtase. Nos curtas

dos anos 1970, há um impulso desconstrutor, em cada filme buscava uma especificidade, algo singular, caro à percepção cinematográfica. Em *Congo*, por exemplo, invertia as hierarquias e dava à palavra escrita, ao grafismo e ao letreiro mais importância que à imagem, desconstruindo a estrutura demonstrativa do documentário clássico e seu regime de verdades, propondo o antidocumentário. Em *Vocês*, criamos um dispositivo artesanal que simulava a luz estroboscópica e fizemos um *flicker* filme político, sobre a iconografia do guerrilheiro e sua paródia, com uma metralhadora de pau e cuja pulsação luminosa (guerra e cinema, luz que fere a retina) interfere na própria sala de cinema, na arquitetura mesmo, fazendo a sala escura pulsar. É um videoclipe *avant la lettre*, estruturado inteiro sobre uma versão de Bob de Carlo, de uma música cantada por Michel Polnareff. Em *Tesouro da juventude*, trabalho o *found footage*, filmes encontrados no lixo de uma emissora de TV, e pela primeira vez penso em uma antropologia visual, lírica, com o uso desses pedaços de filmes antropológicos dos anos 1920. Para mim, cada filme deve conter uma plataforma de percepção. Como o *Triste trópico*. Não é Cinema Novo, não é cinema marginal. É uma proposta de hipertexto, de intertexto radical, ainda em 1974. Nos vídeos dos anos 1980, a desconstrução mais radical cede ao fluxo, ao fluido, passagem do cinema ao vídeo, a ideia de êxtase, a captura da experiência aparecem como uma reconstrução (do ceticismo à crença na imagem).

COMO VOCÊ SITUARIA HOJE TRÊS TEXTOS/MANIFESTOS. O ANTIDOCUMENTÁRIO PROVISORIAMENTE (1972), KODAK-GNOSE (1988), E FOTO, CINE, VÍDEO: A QUESTÃO DO ARTISTA (1992), SOBRE A PASSAGEM ENTRE OS MEIOS?

Os textos são resultado de um corpo-a-corpo com filmes, vídeo, fotografia, música. No *Antidocumentário*, desconstruo o documentário sociológico, mostrando como documentar é demonstrar e ficcionalizar, usando as regras da ficção clássica. Em *Kodak-gnose*, investigo o êxtase na fotografia, a relação de exibição, exposição e sincronia entre fotógrafo e fotografado. Em *A questão do artista*, penso o artista digital tornado amador, não-especialista, trabalhando com o tempo real e o *continuum* espacial. Chego ao informal. Se parasse de filmar hoje, poderia ficar dez anos produzindo vídeos, fotografias, imagens. Edito diariamente. Pensar, editar, filmar, fotografar, samplear, desenhar virou um só fluxo.

ARTHUR OMAR (1948) é um artista com destaque em várias áreas da produção artística contemporânea. Trabalha com cinema, vídeo, fotografia, instalações, música, poesia e desenho, além de ensaios e reflexões teóricas sobre o processo de criação e a natureza da imagem. Em 1999, teve retrospectiva completa de sua obra em filme e vídeo no Museum of Modern Art de Nova York e, em 2001, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio e de São Paulo. Participou das Bienais de São Paulo de 1999 e 2002 e de bienais e exposições nacionais e internacionais.

ARTHUR OMAR

IVANA BENTES FUSION, EDITING, LUMINOUS PULSATION, TORRENTIAL FLOWS, CRAWLING CAMERAWORK, AND HYPERACCELERATION, MUSICAL INTENSITY, THESE ARE ALL FEATURES OF THE LANGUAGE OF YOUR FILMS AND VIDEOS. ARE THESE THE BASES OF THE AUDIOVISUAL AND SENSORIAL THOUGHT YOU'RE LOOKING FOR?

ARTHUR OMAR I see three different levels in the creation of my work. The language features organise and formalise the image, forge the material of the film, video, or photograph, they're the means of reaching the brain, directly, through the sensory organs. I'm fascinated by sound interference and remixes, ultraediting, blending, everything that goes beyond the immediateness of the image and the verbal. Words, depositions, speech; for me it's all raw material to be modulated. I'm not interested in anything that preexists the images, but the production of an experience through the image, in the image, like a chemical reaction in the brain, that can only occur there. So if in the installation *Dervix* I film a Sufi ceremony in a totally personal way, it's not a question of wanting to interfere in the language. What I'm doing there is dialoguing directly with Sufism, with the ecstasy, and making the video introduce a contribution to our understanding of it. Leaving cinema behind, having discovered another vocabulary in video,

BY IVANA BENTES

real-time, continuum, image-drift, you could say my most recent and as yet unseen work is very informal. On a second level, what we have is no longer language features organising the image, but a regrouping of the works according to conceptual guidelines: anthropology, ecstasy, the act, the antidocumentary. These are platforms, bases that traverse different works. And, finally, the core question that always concerned me—the subject/object relationship—is a theoretical, indeed methodological reflection (a phenomenology *sui generis*), investigated in the practice of the works. How does one produce perceptive experiences, subjective positions, exploding the clichés? This is the biggest challenge. How do I put myself in another place, invent perspectives, escape from the places reserved for me, even by the critics and the historians? This is what is both most vital and most difficult.

WHAT ARE THE DIVERGENCES AND THE LINES OF CONTINUITY BETWEEN YOUR SHORT FILMS FROM THE 1970S, THE VIDEOS FROM THE 1980S AND '90S, PHOTOGRAPHY, MUSIC, DRAWINGS, AND YOUR PRESENT-DAY INSTALLATIONS?

I see two lines, two series in these works, which often meet, sometimes bifurcate: deconstruction and ecstasy. There's a deconstructive impulse in the short films of the

1970s. With each film I was looking for something specific, something singular, dear to cinematographic perception. In *Congo*, for example, I inverted the hierarchies and gave the written word, the hand-scripted word, and signs precedence over the image, deconstructing the demonstrative structure of the classical documentary and its regime of truth, thus proposing an antidocumentary. In *Vocês*, we created an artisanal device that simulated stroboscopic light and made a political flicker film about the iconography of the guerrilla fighter and his parody, using a wooden machine gun whose pulsing emissions of light (war and cinema, light that wounds the retina) interfere with the film theatre itself, the very architecture of it, making the darkened room throb. It's a music video *avant la lettre*, entirely structured around a Bob de Carlo version of a song performed by Michel Polnareff. In *Tesouro da juventude*, I worked with found footage, films from the trashcan of a TV station, and, for the first time, thought along the lines of a visual, lyrical anthropology, using these snatches of anthropological films from the 1920s. For me, each film should contain a perceptual platform. Like *Triste trópico*. It's not Cinema Novo, it's not fringe cinema, it's a hypertextual proposition, one of radical intertextuality, as far back as 1974. In the videos from the 1980s, this more radical deconstruction gave way to flux, to flow, transition from cinema to video, the idea of ecstasy, the capture of experience, these notions emerge as a reconstruction (from scepticism to belief in the image).

HOW WOULD YOU PLACE THE FOLLOWING THREE TEXTS/MANIFESTOS TODAY: *ANTIDOCUMENTÁRIO PROVISORIAMENTE* (1972), *KODAK-GNOSE* (1988), AND *FOTO, CINE, VÍDEO: A QUESTÃO DO ARTISTA* (1992), ON TRANSIT BETWEEN MEDIUMS?

These texts are the result of close-quarters work with films, video, photography, music. In *Antidocumentário* I deconstruct the sociological documentary, showing how to document is to show and to fictionalise, even as per the rules of classical fiction. In *Kodak-gnose*, I investigate the ecstasy in photography, the relationship between exhibition, exposition, and the synchrony between the photographer and the photographed. In *A questão do artista*, I envisage the digital artist becoming an amateur, a nonspecialist, working with real-time and spatial continuum. I arrive at the informal here. If I were to stop filming today, I could spend the next ten years producing videos, photographs, images. I edit daily; think, edit, shoot, photograph, sample, draw, it has all become a single flux.

ARTHUR OMAR (1948) is an artist with a reputation in various areas of contemporary artistic production. He works with cinema, video, photography, installations, music, poetry, and drawing, as well as producing essays and theoretical reflections on the creative process and the nature of the image. There was a retrospective of his complete oeuvre in film and video at the New York Museum of Modern Art in 1999 and at the Centro Cultural Banco do Brasil in both Rio and São Paulo in 2001. He showed at the São Paulo Biennials of 1999 and 2002, among various other national and international biennials and exhibitions.

VOCÊS

6' | BRASIL-RJ | 1979 | 35 MM

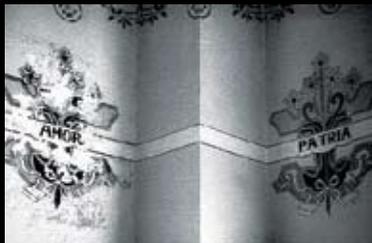


Um filme de guerra com efeitos luminosos. Um homem e uma metralhadora. A luz utilizada como arma. O olho do espectador é o alvo. Ironia radicalmente estroboscópica.

A war film with luminous effects. A man and a machine gun. Light is used as a weapon and the viewer's eye is the target. Radically stroboscopic irony.

CONGO

11' | BRASIL-RJ | 1972 | 35 MM



Quase todo construído com letreiros, que ocupam o lugar das imagens, a obra se propõe como um "filme em branco". Uma crítica ao olhar colonizador da antropologia ao descrever as práticas populares. O efeito final é puramente poético.

Almost entirely constructed with subtitles, which take the place of the images, the work purports to be a "blank film". A criticism of the colonising attitude of anthropology in its descriptions of popular practices. The final effect is purely poetic.

TESOURO DA JUVENTUDE

14' | BRASIL-RJ | 1977 | 35 MM



Homenagem ao cineasta Alberto Cavalcanti e uma comemoração dos cinquenta anos de seu filme *En Rade*. No estilo dos documentários líricos da década de 1920, é uma obra sobre o movimento de todas as coisas. A juventude da imagem e o tesouro do som. A imagem pulsa através dos efeitos especiais de fotografia. Música eletrônica composta por Arthur Omar.

A tribute to the filmmaker Alberto Cavalcanti and a celebration of the 50th anniversary of his film En Rade. Made in the style of the lyrical documentaries of the 1920s, this is a work on the movement of all things. The youth of the image and the treasure of sound. The image pulsates through the special photographic effects. Electronic music composed by Arthur Omar.

RESSURREIÇÃO

6' | BRASIL-RJ | 1989 | 35 MM



Construído com fotografias de arquivos de jornais populares brasileiros especializados em assassinatos violentos e de imagens do Instituto Médico Legal, é menos uma denúncia do que um estudo sobre a ação da lei da gravidade sobre corpos sem vida. As estranhas posturas dos corpos massacrados lembram as figuras dos pintores maneiristas.

Made up of photographs from the archives of popular Brazilian newspapers specialised in violent murders and from the Institute of Legal Medicine, this film is less of a denunciation and more of a study into the effects of gravity upon dead bodies. The strange positions of the strewn mutilated corpses are reminiscent of the works of the mannerist painters.

DERRAPAGEM NO ÉDEN

14' | BRASIL-RJ | 1997 | VÍDEO



Desinstalações de algumas instalações de Cildo Meireles. Releitura que incorpora o sentido do trabalho do artista: a ampliação, constante na percepção do espectador, cruzando e incorporando os sentidos da audição, olfato e tato a uma rede de referências históricas, políticas, sociais e econômicas. Alargamento que envolve uma concepção de espaço como território e situa o indivíduo diante de questões contemporâneas.

The dismantling of some installations by Cildo Meireles. A rereading that incorporates the sense of the artist's work: enlargement, constant in the viewer's perception, crosses and integrates the senses of hearing, smell, and touch with a network of historical, political, social, and economic references. An extension that involves the concept of space as territory and that situates the individual before contemporary questions.

NOTAS DO CÉU E DO INFERNO
25' | BRASIL-RJ | 1998 | VÍDEO



Diário em vídeo realizado para a coletânea *Millennium Blues*, do canal de televisão europeu ZDF/ARTE, sobre a passagem do milênio.

A diary on video produced for the Millennium Blues collection, from the European TV channel ZDF/ARTE, about the turn of the millennium.

ATOS DO DIAMANTE
6' | BRASIL-RJ | 1998 | VÍDEO



Composto por fotografias de crime, tiradas por Eduardo Santoro, explora a relação entre violência social e estética por meio da tecnologia do vídeo digital. É uma releitura do muralismo latino-americano, em que as posturas “maneiristas” dos corpos chacinados funcionam como elementos provocadores de beleza e horror.

Composed of crime photos taken by Eduardo Santoro, this film explores the relationship between social violence and aesthetics through digital video technology. A rereading of Latin American muralism in which the “mannerist” postures of the slain bodies function as provocative elements of beauty and horror.

PÂNICO SUTIL
11' | BRASIL-RJ | 1998 | VÍDEO



Realizado para a marca de roupas Estúdio M. Officer, uma rede de relações audiovisuais é tecida a partir de elementos da performance do artista plástico Cabelo, com mulheres usando barrigas falsas de grávidas, com trilha sonora de Naná Vasconcelos. A câmera cria uma atmosfera de beleza, suspense e êxtase. Moda é aparência, arte é desaparecimento.

Made for the signature clothes brand Estúdio M. Officer, a web of audiovisual relations is spun from elements of a performance by the visual artist Cabelo, featuring women wearing fake pregnant bellies and set to music by Naná Vasconcelos. The camera creates an atmosphere of beauty, suspense, and ecstasy. Fashion is appearance, art is disappearance.

NOITE FELIZ E ABSTRAÇÕES
17' | BRASIL-RJ | 1999 | VÍDEO



Sem credenciais para fotografar o carnaval, o autor e o diretor Luis Felipe Sá se divertem com uma vela, compartilhando segredos eletrônicos. Os efeitos são imprevisíveis e nunca serão revelados. Documentário puro.

Without the press passes needed to photograph the carnival, the author and director Luis Felipe Sá have fun with a candle, sharing electronic secrets. The effects are unpredictable and will never be revealed. Pure documentary.

DERVIX

LOOP | BRASIL-RJ | 2005 | INSTALAÇÃO



Composta por quatro canais de vídeo projetados sobre quatro paredes, representa o interior de uma mesquita, buscando a experiência de imersão numa cerimônia de dervixes. As imagens foram feitas no Afeganistão, em 2002, dois meses após o final da guerra, em uma comunidade de sufis destruída e traumatizada, nos arredores de Cabul, onde nenhum ocidental havia penetrado até então. *Dervix versus Matrix*.

Consisting of four video channels projected onto four walls, the installation represents the inside of a mosque in a bid to capture the experience of immersion in a dervish ceremony. The images were shot in Afghanistan in 2002, two months after the end of the war, in a ruined and traumatised Sufi community near Kabul, where no westerner had ever set foot before. Dervix versus Matrix.

CIÊNCIA COGNITIVA DOS CORPOS GLORIOSOS

LOOP | BRASIL-RJ | 2006 | INSTALAÇÃO



O estado contemplativo e lento da percepção e da imagem. A partir da performance dos atores alemães Gabrielle Osswald e Wolfgang Sautermeister, a imobilidade é explorada em toda sua integridade. Imagens noturnas, densas, fechadas, formam uma matéria granulada na qual se destacam os rostos de um homem e uma mulher. A câmera lenta, a montagem interna, como instrumento de cognição e documentação dos corpos gloriosos.

The slow and contemplative state of image perception. Using a performance by the German actors Gabrielle Osswald and Wolfgang Sautermeister, immobility is explored in all its integrity. Nocturnal, dense, dark images form a grainy mass in which the faces of a man and a woman can be seen. The slow camera, the internal montage, like an instrument of cognition and documentation of glorious bodies.

O INFINITO MALEÁVEL

LOOP | BRASIL-RJ | 2007 | INSTALAÇÃO



A posição das coisas no mundo é parte da sua natureza. A natureza das coisas. Há coisas no alto, há coisas no baixo, há coisas perto, e há coisas longe. Há coisas rápidas e coisas lentas. Algumas ficam sempre na frente, outras, sempre atrás. Por exemplo: Dionísio está sempre de encontro ao vidro, não podemos acessá-lo diretamente. Este vídeo é vidro contra vidro. Lente contra lente. *O infinito maleável* é o método reconstrutivista em seu Manifesto Número Um.

The place of things in the world is part of their nature. The nature of things. Some are up high, others down below; some close, some distant. Some things are quick and others slow. Some are always out front while others remain forever behind. For example, Dionysus is always up against the glass, beyond our direct reach. This video is glass on glass, lens on lens. O infinito maleável is the reconstructivist method in its Manifesto Number One.



PANORAMAS
DO SUL

CINEMA+
VIDEO+
ARTE

EDGARD NAVARRO

ZONA DE
REFLEXÃO

EDGARD NAVARRO

ANTONIO RISÉRIO_VOCÊ COMEÇA A FAZER CINEMA EM SUPER-8, OPÇÃO PARA UMA COISA MAIS FÁCIL, LEVE E BARATA. CONTUDO, NAQUELE MOMENTO, ANOS 1970, HAVIA UM CERTO COMPROMETIMENTO E UM VÍNCULO ENTRE SUPER-8 E CONTRACULTURA.

EDGAR NAVARRO Exatamente. A gente estava querendo filmar algo que fosse mais do que as festas de aniversário, as coisas de casamento, porque o Super-8 foi criado para esse tipo de coisa doméstica, qualquer um podia filmar porque era tudo automático. Mas a gente tinha um recado a dar, e queria mexer com linguagem. E o Super-8 facilitava isso, com poucos recursos, com a câmera que era acessível em termos de grana. Queríamos também subverter o uso que se fazia dele na época.

NOS FILMES, OUTRAS LINGUAGENS ESTÃO PRESENTES, COMO A MÚSICA E A TROPICÁLIA.

É verdade. Eu estava ensopado dessa sopa contracultural e tropicalista, e era uma referência para a gente muito poderosa, potente, era a representação do sonho, do sonho possível, era uma forma de perpetuar essa coisa que a gente tinha de alguma forma, que foi anunciada naquele momento e a gente queria ir fundo nesta viagem. De alguma forma, éramos uns militantes, mas diferentes do militante da esquerda, que

POR ANTONIO RISÉRIO

tinha sua militância ligada a uma coisa mais, digamos, "séria". Embora eu considere que a nossa militância seja bastante séria, ela tinha uma cara anarquista, uma cara de desbunde que era irremissível.

O EXPERIMENTALISMO NO CINEMA TAMBÉM ERA EXPERIMENTALISMO NA VIDA.

Isso, com certeza. A gente tava fazendo rascunho e o rascunho fazia parte do poema junto, a gente sabia que não tinha volta e que provavelmente a gente não ia durar muito. No dobrar a esquina a gente podia ser atropelado, ou então alguma coisa muito terrível podia nos acontecer, até nós mesmos podíamos dar cabo da nossa própria vida, porque o suicídio também tava permeando todas aquelas relações mágicas e fantasiosas.

NUM CERTO SENTIDO, A ESQUERDA ERA A NORMA DO DESVIO E A CONTRACULTURA ERA O DESVIO DA NORMA (RISOS).

Perfeito. Era o desvio da norma. A gente buscou se expressar por meio de um cinema que era factível, que era possível, com o pequeno salário que a gente tinha podia comprar os rolinhos de filme para fazer. E o Super-8 te dava uma liberdade muito grande, que colava com essa liberdade da existência mesmo. De ser. Era a única coisa que interessava.

E A COISA DO MANICÔMIO NO SUPER-8?

O "lugar de maluco é no hospício". Porque a loucura tava ali, tava muito perto, eu vi. A gente flertava com ela. Flertava com a loucura, com a morte. Eu acho que eu escapei por pouco de ser internado, aliás eu pedi ao meu irmão para ser internado. Teve um dia que eu disse, "olha, eu vou perder o controle". Eu botei isso depois, tem uma cena lindíssima inspirada em um trabalho do Bispo do Rosário, um texto que é inspirado nos próprios escritos dele, e ele fala: "me prende, me prende que eu vou virar rei. Se você não me prender eu vou virar rei, eu tô virando rei, me prende, me prende". Ele tinha consciência de que iria passar para um outro lado e precisava ser preso para não fazer mal a si mesmo e às outras pessoas.

A RELAÇÃO COM A CONTRACULTURA SE DAVA EM TODOS OS PLANOS?

É, rapaz, a contracultura era uma coisa que estava anunciada e para nós era um cavalo de batalha, a gente queria estar imerso nela. Com a pouca idade que tínhamos, nós sentíamos que fazíamos parte de alguma coisa que era contra (risos), e queríamos ser contra, queríamos denunciar a nudez do rei, queríamos botar o dedo na ferida.

EDGARD, E A LITERATURA?

Sem método, sem sistematização, eu tive as minhas leituras: Jorge Amado, Eça, Dostoiévski, Allan Poe e, claro, Lewis Carroll. Ali começa, naquela mistura de

conto de fada com conto de safadinha. *Alice* é um conto de safado, né, para adultos, trabalhando com o universo da perda da ingenuidade, da pedofilia mal sugerida, apenas insinuada. Li também aqueles outros poemas, baseados em joguinhos de palavras, e que destituem a razão de qualquer sentido mesmo, tudo é sensitivo, mas ele dinamita com essa estrutura da linguagem e da estrutura do pensamento, da lógica. Toda lógica tem que ser pulverizada. O cinema foi também uma vítima de minha inserção no mundo psicodélico, porque eu precisava desmontar, desarrumar e mostrar o quanto minha cabeça estava desarrumada. As palavras que se fodam. Lógica, foda-se. O homem tá lá no século 19 e já me deu essa dica de super-homem, poderosa, que eu vou trazer até o fim da vida, até aqui agora o meio da vida.

EDGARD NAVARRO (1949), radicado na Bahia, é um dos mais interessantes e originais cineastas brasileiros em atividade. Deu início a sua trajetória com a realização, entre 1976 e 1981, de diversos filmes experimentais na bitola Super-8 mm, a maioria deles premiados em festivais, caso de *Alice no país das mil novilhas* e *O rei do cagaço*. Escreveu e dirigiu filmes de curta e média metragem na bitola de 35 mm, como *Porta de fogo*, *Superoutro* e *Talento demais*, e, recentemente, o longa *Eu me lembro*, que foi o grande vencedor do 38º Festival de Brasília, em 2005, levando sete troféus, incluindo os de melhor filme e roteiro, além do prêmio da crítica. Neste 16º Vídeo-Brasil, Navarro é contemplado com uma antologia de nove filmes.

ANTONIO RISÉRIO é escritor, autor de *Avant-Garde na Bahia* (Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995).

INTERVIEW

EDGARD NAVARRO

ANTONIO RISÉRIO YOU STARTED OUT MAKING CINEMA IN SUPER 8, OPTING FOR SOMETHING EASIER, CHEAPER, AND LIGHTER. HOWEVER, AT THAT TIME, BACK IN THE 1970S, THERE WAS A CERTAIN COMMITMENT AND ASSOCIATION BETWEEN SUPER 8 AND COUNTERCULTURE.

EDGARD NAVARRO Exactly. We wanted to film something that went beyond birthday parties, weddings, the domestic stuff Super 8 was invented for and that anyone could do, because it was fully automatic. But we had a message to send, we wanted to mess with language. Super 8 facilitated this, it had few resources, but it was affordable. We also wanted to subvert the uses it was put to back then.

YOU CAN SEE OTHER LANGUAGES IN THE FILMS, LIKE MUSIC, TROPICÁLIA.

Indeed. I was steeped in this countercultural, Tropicalian stew, it was a very powerful, potent reference for us, it represented the dream, the possible dream, it was a way of perpetuating this thing we had then, that was coming into its own, and we wanted to throw ourselves into the trip. We were militants in a way, but not like the leftist militants, whose militancy was connected

BY ANTONIO RISÉRIO

with something more, shall we say, “serious”. Though I reckon our militancy was serious in its own right, it had an anarchistic feel to it, an incurable zaniness.

SO EXPERIMENTALISM IN CINEMA WAS EXPERIMENTALISM IN LIFE TOO.

Absolutely. We were sketching something out, and the sketch was part of the poem, we knew there was no way back and that we probably wouldn’t last long. We could be run over just around the next corner, or something awfully terrible could happen to us, or we might even do ourselves in, as suicide permeated all those magical and fantastical relations.

IN A SENSE, THE LEFT WAS THE NORM OF DIVERGENCE AND COUNTERCULTURE THE DIVERGENCE FROM THE NORM (LAUGHTER).

Perfect. It was divergence from the norm. We wanted to express ourselves through a cinema that was doable, that was possible; we didn’t have much money, but we had enough to buy some rolls of film. Super 8 gave you that much freedom, which went hand-in-glove with the freedom of existence itself—of being. That was all that mattered to us.

AND THAT MADHOUSE THING ABOUT SUPER 8?

“The lunatic’s place is in the asylum.” Because madness was right there, up-close, I saw it. We flirted with it. We flirted with madness and death. I think I just about escaped being committed; in fact, I even asked my brother to have me committed. One day I said to him, “look, I’m about to lose control”. I used it later, there’s this beautiful scene inspired by a work by Arthur Bispo do Rosário, a text inspired by his own writings, in which he says: “Lock me up, lock me up because I’m about to turn into king. If you don’t lock me up I’m going to turn into king, I’m becoming a king, lock me up, lock me up”. He was aware that he was going over to the other side and he needed to be put away so as not to endanger himself or others.

DID THE RELATIONSHIP WITH COUNTERCULTURE APPLY ACROSS THE BOARD?

Yeah, man, counterculture just had to be, and it was the thing, as far as we were concerned. We wanted to be immersed in it. Young as we were then, we felt we were part of something rebellious (laughter), we wanted to be anti, we wanted to blow the lid on the Emperor’s nakedness, rub salt into the wound.

EDGARD, WHAT ABOUT LITERATURE?

I’ve had my readings, nothing methodical, nothing systematic: Jorge Amado, Eça [de Queiroz], Dostoyevsky, Allan Poe, and, of course, Lewis Carroll. That’s where it

starts, isn’t it? In that mixture of fairy tale and smut. *Alice* is a smut story, for adults anyway, working the realm of loss of innocence, with the thinly veiled paedophilia, the insinuation. I also read those other poems, based on word play, that drain reason of all sense, where it’s all intuitive, totally exploding the structure of language and thought, of logic. All logic has to be pulverised. Cinema was also a victim of my insertion into that psychedelic world. Because I needed to disassemble it, mess it up, and show how messed up my head was. The words can go fuck themselves. Logic can go fuck itself. There’s man back in the 19th century and he’s already given me this powerful, super-human tip-off that I’ll keep with me till the end of my days, that I’ve kept with me to midlife.

EDGARD NAVARRO (1949), based in Bahia, is one of the most interesting and original Brazilian filmmakers in activity. He began his career with a series of experimental films shot in Super 8 mm between 1976 and 1981, many of which, such as *Alice no país das mil novilhas* and *O rei do cagaço*, won him awards at film festivals. He wrote and directed short- and medium-length films in 35 mm, such as *Porta de fogo*, *Superoutro*, and *Talento demais*, and, more recently, the feature film *Eu me lembro*, which swept the boards at the 38th Festival de Brasília (2005), winning in seven categories, including best film and best script, as well as taking the critics’ choice award. At the 16th Videobrasil Festival, Navarro features with an anthology of nine films.

ANTONIO RISÉRIO is a writer and author of *Avant-Garde na Bahia* (Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995).

ALICE NO PAÍS DAS MIL NOVILHAS

18' | BRASIL-BA | 1976 | VÍDEO



A protagonista do clássico infantil de Lewis Carroll se mistura à novela pecuária *Fazenda-modelo*, de Chico Buarque, tornando-se uma garotinha perdida no sertão nordestino. Um universo mágico de lagartas, bois zebus e cogumelos, pleno de devaneios e fantasias, na tentativa de ilustrar a experiência alucinógena que tanto se difundira em meados da década de 1970.

The protagonist of Lewis Carroll's children's classic finds herself mixed up in Chico Buarque's cattle-ranching novella Fazenda-modelo, recast as a young girl lost in the scrubland of the Brazilian Northeast. A magical universe of caterpillars, zebu cattle, and toadstools, rich with reverie and fantasy illustrative of the hallucinogenic experience so pervasive during the mid-1970s.

O REI DO CAGAÇO

9' | BRASIL-BA | 1977 | VÍDEO



Uma voz enérgica narra cenas e planos dotados de sentidos múltiplos. O super close de um ânus em plena atividade é a imagem fundamental deste filme, cujo herói é uma sátira aos preceitos sociais. Vemos escrita a palavra "cu", que logo se completa em "cultura", em seguida uma voz chama: "vamos tentar", expondo a questão do cinema brasileiro.

An excited voice narrates scenes and frames laden with multiple meanings. The super close-up of an anus in mid-action is the core image of this film, whose hero brings us a satire of social precepts. We see the word "cu" [asshole] written on the screen, which is then extended to "cultura" [culture], followed by a voice that calls out: "let's try", thus formulating the question of Brazilian cinema.

EXPOSED

7' | BRASIL-BA | 1978 | VÍDEO



De maneira onírica, embriagada, introduz o tema do poder em suas diversas facetas: bélico, econômico, político, associando-o à potência sexual e a uma terceira perversão. O canhão em riste no meio das praças, tão em voga nos anos 1970, denotaria um exibicionismo patológico, uma profunda insegurança dos militares em relação à própria virilidade. E, por extensão, em relação ao poder que então exerciam.

In a dreamy, drunken fashion, the film introduces the theme of power in its various facets—military, economic, and political—, associating it with sexual prowess and a third perversion. The battle-ready canon so much in vogue in the public squares of the 1970s betrayed a pathological exhibitionism, the military's deep-set insecurity about its own virility and, by extension, the very power it wielded.

LIN E KATAZAN

6' | BRASIL-BA | 1979 | VÍDEO



Baseada na novela pecuária *Fazenda-modelo*, de Chico Buarque, a obra é uma parábola que aborda a difícil relação entre um operário da construção civil, Lin, e o capataz da obra, Katazan. Lin é tranqüilo, crédulo, enquanto Katazan é desconfiado e mesquinho. O convívio cotidiano suscita em Katazan uma tensão crescente, agravada pela atitude pacífica de Lin, até que se trava um trágico desfecho.

Based on Chico Buarque's novella Fazenda-modelo, set on a cattle ranch, this work is a parable based around the difficult relationship between a construction site worker, Lin, and the site foreman, Katazan. Lin is laid-back and credulous while Katazan is distrustful and mean-spirited. Their daily contact rouses a growing tension in Katazan, which is exacerbated by Lin's pacifist attitude, leading to a tragic end.

LIN E KATAZAN

8' | BRASIL-BA | 1985-86 | VÍDEO



Nova versão do filme feito em 1979, em Super 8.

A new version of the 1979 original in Super-8.

PORTA DE FOGO

21' | BRASIL-BA | 1982-84 | VÍDEO



Curta-metragem baseado na trágica morte do capitão-guerrilheiro Carlos Lamarca e de seu companheiro Zequinha no sertão da Bahia, em setembro de 1971. Influenciado pela literatura de cordel, o filme inventa um encontro entre Lamarca e Lampião. Entendido como "contra o regime democrático", o filme foi proibido pela ditadura, sendo exibido pela primeira vez em 1985.

A short film based on the tragic death of the Guerrilla captain Carlos Lamarca and his companion Zequinha in the scrubland of Bahia in September 1971. Influenced by "cordel literature", the film invents a meeting between Lamarca and the outlaw Lampião. Understood as being "against the democratic regime", the film was banned by the dictatorship and received its first screening only in 1985.

NA BAHIA NINGUÉM FICA EM PÉ

20' | BRASIL-BA | 1980 | VÍDEO



Construído com depoimentos de várias pessoas ligadas ao cinema na Bahia, o documentário relata a indigência do cinema baiano naquele momento. Num retrato bem-humorado, revela parte da história do cinema nacional e suas difíceis questões.

Comprised of depositions from various figures connected with cinema in Bahia, this documentary portrays the penury of Bahian cinema at the time. A good-humoured portrait, it reveals part of the history of national cinema and its various setbacks.

SUPEROUTRO

45' | BRASIL-BA | 1987-89 | VÍDEO



Espécie de Dom Quixote contemporâneo, um louco de rua anda pela cidade de Salvador tentando se libertar da miséria por meio de sua imaginação alucinada. Enfrentando sucessivos malogros no confronto com uma realidade hostil e indiferente ao seu esforço, o herói tragicômico não desiste e se mantém fiel à sua índole lúdica e libertária, realizando assim sua última e desesperada fantasia patriótica.

A kind of contemporary Don Quixote, a homeless lunatic roams the streets of Salvador trying to free himself from misery through hallucinatory imagination. Enduring successive frustrations in the face of a hostile reality indifferent to his plight, the tragicomic hero refuses to give in and remains true to his playful, libertine spirit, spinning his final and desperate patriotic fantasy.

TALENTO DEMAIS

50' | BRASIL-BA | 1994-95 | VÍDEO



Documentário que tem como tema a história do cinema baiano. Cheio de ironias locais, brinca com os clichês soteropolitanos, como a lentidão, para falar sobre a crise e o desencanto com a produção cinematográfica. Metalingüístico, costura cenas de filmes realizados por baianos com depoimentos de diversas pessoas ligadas ao cinema.

Documentary on the history of cinema in Bahia. Brimming with in-house irony, his treatment of the crisis and his disenchantment with the local cinema production plays with clichés about Salvador, such as the laziness of the people. Metalinguistic in approach, the documentary intersperses excerpts from the work of filmmakers from Bahia with depositions from various people connected with its cinema.



PANORAMAS
DO SUL

CINEMA+
VIDEO+
ARTE

UM PUNHADO DE PRAZERES
SUBLIMES POR RODRIGO NOVAES

Jack Smith
James Bidgood
Jean Genet

João Pedro Rodrigues
Luther Price

ZONA DE
REFLEXÃO

Andy Warhol
Derek Jarman
Isaac Julien

QUESTÃO QUESTION

Onde, ou como, você situaria a confluência entre arte e cinema hoje?
Where, or how, do you situate the confluence of art and cinema today?

O paradigma do cinema já foi quebrado pelas novas tecnologias digitais, mas não é somente a imagem que se redefine, as narrativas também procuram e estabelecem novos paradigmas. E na procura desses novos horizontes do cinema, ou do que hoje chamamos de cinema, é onde reside a arte. Portanto o significado do termo cinema já não é mais o mesmo, e com isso vem a pergunta: qual será o novo paradigma do cinema? É nessa busca que o cinema vira arte, porque somente a arte tem a liberdade de explorar novas fronteiras por ser livre de exigências industriais de garantia de sucesso.

The cinematic paradigm has already been broken by new digital technologies, but it's not only the image that is redefining itself, narratives are also seeking and establishing new paradigms. And it is in the pursuit of these new horizons of cinema, or what we call cinema, that art lies. Therefore, the meaning of cinema is no longer the same, which raises the question: What will the new cinematic paradigm be? It is in this quest that cinema becomes art, because only art has the freedom to explore new frontiers, being free from the industrial demands of guaranteed success.

CONCEITO

“Se não posso ter o destino mais brilhante, quero o mais miserável, não para uma solidão estéril, mas a fim de obter, de tão rara matéria, uma obra nova.”

Jean Genet, *Diário de um ladrão*

Um dos aspectos que une alguns dos criadores das obras desta mostra é a solidão, ou melhor, a singularidade de suas visões que os distinguem, os separam do resto, dos outros, mas que, nessa separação, tornam-se eles os “outros” e nós, a massa que lhes “assiste” maravilhada na percepção de que outras visões e outros limiares existem, além da nossa vida cotidiana, ordinária, mundana. Da visão desses criadores vêm as mais instigantes e desafiadoras imagens, idéias e conceitos de realidade.

A proposta para esta mostra foi selecionar uma série de filmes especificamente das vanguardas *queer* do século 20, que exploram os limiares do filme como arte. Obras que, na verdade, não são filmes propriamente ditos, de acordo com a definição clássica do termo, mas sim obras de arte em película. E obras de arte porque, em suas formas, elas apresentam novos olhares, novos temas e novas idéias que, em seu tempo, não eram ainda vislumbrados pela indústria cinematográfica e que, por esse motivo, foram marginalizadas. Mas que não por isso perderam sua força e influência, muito

pelo contrário, tornaram-se obras referenciais à indústria da mídia popular. Com isso, essas obras podem ser descritas como visionárias ou, especificamente, visões que partem do mundo interno de seus criadores que, por sua vez, foram em alguns casos forçados ao ostracismo, tendo que aguardar anos antes de ser reconhecidos por suas obras que tanto influenciaram a mídia popular e o cinema comercial atual.

Com este programa, procurei traçar um percurso rizomático com obras de curta e longa metragem que têm como foco, ou subtema, a energia sexual humana e que, com isso, flertam com a marginalidade, nos limites do limite do que seria aceitável mostrar na tela em relação às leis de censura vigentes e sensibilidade pública em suas épocas de apresentação. Obras que se tornaram “malditas” e notórias ao apresentar ao mundo novas idéias e conceitos que questionaram o *status quo* da época e que causaram medo ao desafiar os paradigmas vigentes. Mas que, no final, tiveram sucesso em criar um novo pensar, um novo ver.

RODRIGO NOVAES Formado pela University of Gloucestershire e pós-graduado pela University of the Arts na Inglaterra, Rodrigo Novaes é artista plástico e atua nas áreas de pintura, fotografia e vídeo. Suas obras já integraram exposições no Brasil, Inglaterra, Espanha e Grécia. Em 1997, foi co-vencedor da Short Film Script, competição promovida pela Sony e pelo jornal *The Guardian*. Foi finalista do concurso Portraits da The Photographer's Gallery, em Londres, 2001. Em 2005 foi vencedor do 9º Cultura Inglesa Festival. É atualmente curador assistente da Associação Cultural Videobrasil.

STATEMENT

“If I cannot have the most brilliant destiny, I want the most wretched, not for the purpose of a sterile solitude, but in order to achieve something new with such rare matter.”

Jean Genet, *The Thief's Journal*

One of the aspects that brings together some of the creators of the films in this programme is solitude, or rather, the singularity of vision that distinguishes them, sets them apart from the rest, from the pack, but which in so doing also turns them into “others” and us into the masses that “watch” them, awestruck in the realisation that other visions and thresholds exist beyond those of our everyday, ordinary, mundane lives. From the vision of these creators come the most instigating and challenging images, ideas, and concepts of reality.

The aim of this programme was to select a series of films specifically from the 20th-century queer avant-garde that explore the boundaries of film as art. Works that are not films in the strict sense, at least not in the classic definition of the term, but which are nonetheless works of art on film. And works of art because in their forms they present new perspectives, new themes, and new ideas, which in their time were not yet imagined by the film industry and because of that were ultimately marginalised. However, they did not lose their strength and influence because of that, quite the opposite, they became works

of reference for the popular media industry. As such, they can be described as visionary works or, more specifically, as visions that emerge from the inner worlds of their creators, some of whom were forced into ostracism and made to wait years to be recognised for works that yield such influence over current popular media and commercial cinema.

With this programme I have tried to trace a rhizomic path with feature-length and short films that have as focus or subtheme human sexual energy, and which thus flirt with marginality, teetering on the edges of the boundaries of what would have been acceptable to show on screen, given the laws of censorship and public sensibilities of the time in which they were first shown. Works that were considered “damned” and notorious for presenting to the world new ideas and concepts that questioned the status quo of the day and that instilled fear by challenging the prevailing paradigms. Films that, in the end, succeeded in creating a new mindset, a new perception.

RODRIGO NOVAES A graduate from the University of Gloucestershire and postgraduate from the University of the Arts in England, Rodrigo Novaes is a visual artist who works in the fields of painting, photography, and video. His works have featured in exhibitions in Brazil, England, Spain, and Greece. In 1997 he was co-winner at the Short Film Script competition organised by Sony and the newspaper *The Guardian*. He was a finalist in the competition Portraits at The Photographer's Gallery, London, in 2001. In 2005 he won the 9th Cultura Inglesa Festival. He is currently assistant curator at Associação Cultural Videobrasil.

UN CHANT D'AMOUR

30' | JEAN GENET | FRANÇA (FRANCE) |
1950 | 16 MM



O filme exerce enorme influência sobre os cineastas gays modernos. Foi realizado em 1950 por Jean Genet – seu único filme. Trata-se de uma fantasia muda, sensual e poética que se passa numa prisão francesa. As imagens perturbadoras e eróticas do filme de Genet o envolveram em uma história de polêmica e censura. Segundo o produtor Nico Papatakis, “mesmo se o filme não tivesse cenas eróticas de sexo, seria, de todas as maneiras, um filme de amor gay”.

A huge influence on modern gay filmmakers, Un Chant d'Amour was made in 1950 by Jean Genet—his only film. It's a silent, sensual, and poetic fantasy set in a French prison. Genet's troubling and erotic images steered the film into a history of controversy and censorship. According to the producer Nico Papatakis, “even if the film did not contain erotic sex scenes, it was in every way a gay love story”.

FLAMING CREATURES

45' | JACK SMITH | EUA (USA) | 1963 | 16 MM



Jack Smith agradeceu a anárquica libertação do novo cinema americano com uma força gráfica e rítmica digna do melhor cinema formal. Ele obteve, pela primeira vez no cinema, um alto nível de arte que não tem qualquer decoro ou vergonha; e um tratamento do sexo que nos faz perceber o quão contidos eram todos os cineastas anteriores.

Jack Smith has graced the anarchic liberation of new American cinema with graphic and rhythmic power worthy of the best of formal cinema. He has attained for the first time in motion pictures a high level of art which is absolutely lacking in decorum; and a treatment of sex which makes us aware of the restraint of all previous filmmakers.

LONESOME COWBOYS

109' | ANDY WARHOL | EUA (USA) | 1969 | 16 MM



A polêmica cena de estupro em *Lonesome Cowboys* ocorre quando Viva (no papel de Ramona) despede os rapazes de seu rancho. Eles atacam Viva, que implora “vocês estão me machucando... por favor”. Ela gritava tanto para seus colegas quanto para os turistas que tinham vindo assistir à filmagem, “aai, façam eles parar! Ai, Andy!” Ao final da cena, ela gritou “Seus porcos nojentos! Olhem todas essas crianças em estado de choque”, referindo-se àqueles que assistiam.

The controversial rape scene in Lonesome Cowboys occurred when Viva (as Ramona) ordered the boys off her ranch. The boys attacked Viva as she pleaded “you're hurting me... please”. She screamed out to both her fellow actors and the tourists who had gathered to watch the filming, “ooh, make them stop! Oh, Andy!” At the end of the scene she yelled, “Disgusting pigs! Look at all those children shocked out of their minds”, referring to the onlookers.

PINK NARCISSUS

71' | JAMES BIDGOOD | EUA (USA) |
1971 | 35 MM



Antes dos artistas Pierre et Gilles, do fotógrafo David LaChapelle ou do artista Jeff Koons, e antes do surgimento do movimento neo-pop, havia o diretor James Bidgood e seu filme *Pink Narcissus*. Um clássico *cult*, é assim considerado mais por seu valor de produção altamente artístico do que por sua narrativa. O filme é essencialmente uma obra homoerótica, que conta a história de um jovem impossivelmente belo, obcecado por sua própria beleza e juventude.

Before art duo Pierre et Gilles, photographer David LaChapelle, or artist Jeff Koons, and before the neopop movement broke, there was director James Bidgood and his film Pink Narcissus. A cult classic, it is so considered more for its highly artistic production values than for its narrative. The film is essentially a piece of gay erotica about an impossibly handsome young man obsessed with his own beauty and youth.

SEBASTIANE

90' | DEREK JARMAN | REINO UNIDO (UNITED KINGDOM) | 1976 | 35 MM



Um grande filme histórico e marco do cinema gay. Retrata o soldado romano martirizado do século 4, que posteriormente foi canonizado como São Sebastião e reverenciado como eterno ícone gay. O filme equilibra surpreendentemente o retrato da vida diária dos soldados romanos comuns, no estilo cinema vérité, e é também uma exploração visionária do crescimento desafiador de um homem em sua fé, até mesmo se ela sutilmente questiona a natureza dessa experiência.

A remarkable historical film and a landmark of gay cinema. It depicts the martyred 4th-century Roman soldier, who was later both canonised as Saint Sebastian and revered as an enduring gay icon. The film strikingly balances a cinéma vérité depiction of the everyday life of common soldiers and a visionary exploration of one man's defiant growth in faith, even as it subtly questions the nature of that experience.

LOOKING FOR LANGSTON

45' | ISAAC JULIEN | REINO UNIDO (UNITED KINGDOM) | 1989 | 16 MM



Nesta meditação poética e lírica sobre a vida do celebrado poeta do Renascimento do Harlem, Langston Hughes, Isaac Julien invoca o escritor como um ícone cultural negro gay, contrastado com um cenário climático e impressionista, onde se traça um paralelo entre os bares clandestinos da década de 1920 e um bar da Londres da década de 1980. Trechos da poesia de Hughes são entrelaçados com o trabalho de figuras culturais dos anos 1920 e posteriores, incluindo o fotógrafo Robert Mapplethorpe.

In this lyrical and poetic consideration of the life of revered Harlem Renaissance poet Langston Hughes, Isaac Julien invokes Hughes as a black gay cultural icon, against an impressionistic, atmospheric setting that parallels a Harlem speakeasy of the 1920s with an 1980s London nightclub. Extracts from Hughes' poetry are interwoven with the work of cultural figures from the 1920s and beyond, including photographer Robert Mapplethorpe.

GLITTERBUG

53' | DEREK JARMAN | REINO UNIDO (UNITED KINGDOM) | 1994 | 35 MM



Um filme caseiro de Derek Jarman, uma crônica de sua vida. O filme inclui William Burroughs lendo em voz alta na boate Heaven; e cenas dos bastidores da filmagem de Jubilee e Sebastiane.

Home movie by Derek Jarman chronicling his life. Includes William Burroughs reading aloud at the nightclub Heaven; and behind-the-scenes footage of the filming of Jubilee and Sebastiane.

SODOM

21' | LUTHER PRICE | EUA (USA) | 1989 | 16 MM



Sodom é visceral, gráfico e inquietante por sua miragem hipnótica de fragmentos humanos absorvidos em mutilação. Baseado na história bíblica, o filme recria a destruição através de um estilo de edição que se presta a um tipo de desintegração orgânica da imagem, dando origem a uma original colagem de imagem em movimento.

Sodom is viscerally graphic and disturbing through its hypnotic mirage of human fragments absorbed in mutilation. Based on the biblical story, the film recreates this destruction through an editing style that lends itself to a kind of organic image breakdown, creating an unprecedented collage of moving image.

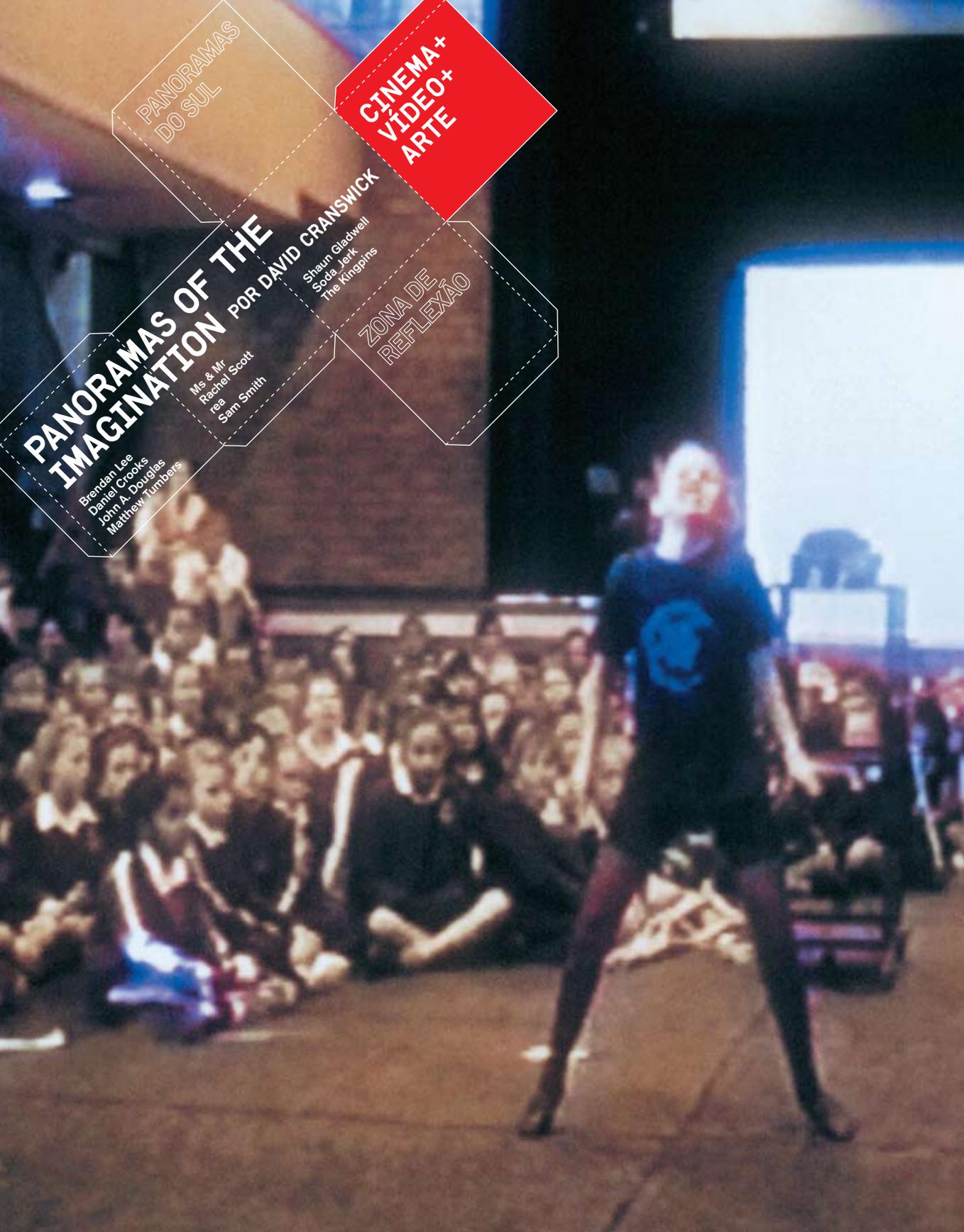
FANTASMA

90' | JOÃO PEDRO RODRIGUES | PORTUGAL | 2000 | 35 MM



Sérgio trabalha na coleta de lixo da cidade de Lisboa. Vive no quarto de uma pensão. A sua rotina afetiva é preenchida por certas aventuras íntimas, uma deriva primária, animalésca, com mulheres, com outros homens e pela amizade recíproca com Lord, um cão de guarda de um depósito de lixo. Uma colega de trabalho, o capitão de uma equipe de futebol e um policial que o espreita são as pessoas com quem mais se relaciona.

Sérgio works in Lisbon's rubbish collection. He lives in a boardinghouse. His affective routine is filled with certain intimate adventures, a primary, animalesque drift with women, with other men, and a reciprocal friendship with Lord, a rubbish dump watchdog. The people he most relates with are a work colleague, a football's team captain, and a cop who watches him.



QUESTÃO
QUESTION

Onde, ou como, você situaria a confluência entre arte e cinema hoje?
Where, or how, do you situate the confluence of art and cinema today?

É impossível pensar sobre a proposição da arte no cinema sem considerar a experiência mais ampla da cultura da tela e da imagem em movimento – ou vice-versa! Isso nos limita a uma discussão sobre a forma. Ou talvez devêssemos falar de economias – social, cultural ou outras – e reconhecer que a produção, distribuição e consumo de imagens mediadas não podem ser nem governadas nem contidas por convenções. Vivemos em uma era da rede, em toda sua extraordinária variedade, ubiqüidade e velocidade. O novo tráfego global de imagens mediadas gera uma linguagem e ambiente de referência próprios. Cruzamos um limiar no tempo onde a imaginação floresce em todas as suas manifestações perversas, banais e miraculosas. A questão é que, seja arte, seja cinema ou seja o que quer que seja, você irá assistir.

It's impossible to think about the proposition of art into cinema without considering the broader contemporary experience of screen culture and the moving image or otherwise! This limits us to a discussion about form. Ought we rather be talking about economies—social, cultural, and otherwise—and recognise that the production, distribution, and consumption of mediated images can neither be governed nor contained by conventions? We live in the age of the network with all its extraordinary variety, pervasiveness, and speed. The new global traffic of the mediated image generates its own language and referential frameworks. We have crossed a threshold in time where the imagination in all its perverse, miraculous, and banal manifestations flourishes. The thing is, whether it is art or cinema or something else, you will be watching.

CONCEITO

O programa *Panoramas of the Imagination* [Panoramas da imaginação] é um encontro com as formas intensas e sofisticadas de subjetividade que incorporam tanto a forma cinematográfica estabelecida quanto a linguagem visual da arte contemporânea. Trata-se de como os artistas olham para o mundo e expressam sua reação a ele. Dentro do tema mais amplo do Festival – arte no cinema – assistimos a uma gama de trabalhos que articula os mundos imaginativos de um grupo de artistas e que ilustra a textura e diversidade da cultura contemporânea da tela produzida atualmente na Austrália.

Eu dei o título de *Panoramas of the Imagination* a esse programa porque me interesse particularmente pela idéia de como os artistas que trabalham com a imagem em movimento condensam e destilam complexos fenômenos estéticos, políticos, emocionais, culturais e imaginários em novas formas experienciais. Também acredito que todos esses trabalhos sugerem uma reação à complexidade e aleatoriedade da vida cotidiana e da cultura de mídia global, insistindo na necessidade da subjetividade pessoal e na valorização da imaginação como ferramenta de negociação de nosso lugar dentro desse ambiente.

Quase todos os trabalhos deste programa foram concebidos como instalações para ambientes de galeria e, nelas apresentados, conseguiram estabelecer, de forma bem-sucedida, novas formas de diálogo e relacionamento entre a tela, o conteúdo do trabalho e o público. Aqui, em um programa de exibição de festival, os trabalhos são içados de seus contextos pretendidos e, na tradução para um ambiente de cinema, perdem algo de suas qualidades específicas espaciais, temporais e materiais da instalação original.

Ainda assim, os trabalhos mantêm sua integridade e comunicam, para mim, uma honestidade real sobre as texturas e o caráter diversificado da experiência australiana contemporânea.

Esses trabalhos conseguem articular, com sucesso, a complexidade do jogo entre a cultura de mídia global, os contextos locais e subjetividades pessoais, mobilizando uma extraordinária gama de imagens, idéias e técnicas na criação de momentos de insight imaginativo, humor e estranha beleza.

STATEMENT

The program *Panoramas of the Imagination* is an encounter with intense and sophisticated forms of subjectivity which incorporate established cinematic form and the visual language of contemporary art. It is very much about how artists look at the world and express their response to it. Within the broader Festival theme of art into cinema, we see a range of works which articulates the imaginative worlds of a group of artists and which illustrates the texture and diversity of contemporary screen culture currently being produced in Australia.

I titled this program *Panoramas of the Imagination* because I am particularly interested in the idea of how artists working with the moving image condense and distil complex aesthetic, political, emotional, cultural, and imaginary phenomena into new experiential forms. I think too that all these works suggest a response to the complexity and randomness of everyday living and global media culture, and insist on the necessity of personal subjectivity and the value of imagination as a tool for negotiating our place within it.

All but a few of the works in this program were conceived for and presented in gallery environments as installations where they successfully established new forms of dialogues and relationships between the screen, the

content of the work, and the audience. Here, in a festival screening program, the works are lifted out of their intended context and in the translation into a cinema environment they lose some of the specific spatial, temporal, and material qualities of the original installation.

Nevertheless the works retain their integrity and communicate to me a real honesty about the textures and diverse character of the contemporary Australian experience.

These works successfully articulate the complexity of the interplay between global media culture, local contexts, and personal subjectivities, mobilising an extraordinary array of images, ideas, and techniques to create moments of imaginative insight, humour, and strange beauty.

**VIDEODROMES FOR THE ALONE:
TELEPLASMIC MASS**

2'35" | MS. / MR. | AUSTRÁLIA |
1987-2007 | VÍDEO

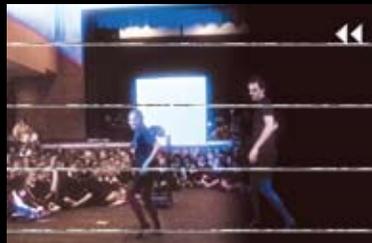


Adaptado dos vídeos caseiros dos artistas quando crianças. Um 'Mr.' de onze anos de idade dorme, sem perceber o olhar da câmera. Uma 'Ms.' adulta confunde a memória do vídeo, inserido-se no passado dele. Ela reconstrói os atos banais, e a restauração transforma em ectoplasma digital a baba sugerida do menino. Através da adaptação, o espaço entre as encarnações passadas e presentes dos artistas torna-se poroso.

Adapted from the artists' home video footage as children. An eleven-year-old Mr. is sleeping oblivious to the camera's gaze. An adult Ms. confounds the video memory, inserting herself into his past. She reconstructs the banal acts and the restoration transforms the implied drool of a young boy into digital ectoplasm. Through the adaptation, the space between the past and present incarnations of the artists is made porous.

**VIDEODROMES FOR THE ALONE:
THE LOVECATS**

3'02" | MS. / MR. | AUSTRÁLIA |
1991-2007 | VÍDEO



Adaptado dos vídeos caseiros dos artistas quando crianças. Essas restaurações do passado transformam momentos solitários e desajeitados capturados em VHS em novas narrativas, que fazem colidir as fantasias rememoradas da infância com o desejo dos artistas de coletivamente reescrever seus passados. A 'Ms.' dubla a canção *Lovecats* do The Cure, em 1991. Nesta adaptação, o 'Mr.' adulto, de 2007, a acompanha na dança, cruzando para dentro do passado dela e restaurando a pluralidade do título da canção original.

*Adapted from the artists' home video footage as children. These restorations of the past transform lonely, awkward moments caught on VHS into new narratives that collide remembered childhood fantasies with the artists' desire to collectively rewrite their pasts. Ms. lip-syncs to the Cure's *The Lovecats* in 1991. In this adaptation, adult Mr., of 2007, accompanies her in the dance, crossing into her past and restoring the plurality of the original song's title.*

VERSUS

5'15" | THE KINGPINS | AUSTRÁLIA |
2002 | VÍDEO



Versus é uma resposta de duas cabeças ao videoclipe de 1985 da canção *Walk this Way*, de Aerosmith/Run DMC, e ao trabalho em vídeo de mesmo nome da artista de performance Leigh Bowery e do coletivo Raw Sewage, de 1993. Foi originalmente exibido como uma instalação, onde os remixes do clipe original de autoria do The Kingpins e do Raw Sewage são colocados frente a frente em lados opostos da galeria. O trabalho é apresentado aqui como um vídeo monocal.

Versus is a double-headed response to the 1985 music video by Aerosmith/Run DMC *Walk this Way*, and the 1993 video work of the same title by performance artist Leigh Bowery and the collective Raw Sewage. Originally shown as an installation where The Kingpins and Raw Sewages' remix's of the original clip face off on opposing walls of the gallery. The work is presented here as a single channel video.

KICKFLIPPER: FRAGMENTS EDIT

5'35" | SHAUN GLADWELL | AUSTRÁLIA |
2003 | VÍDEO



De uma série de obras intitulada *Kickflipping Flâneur*, que junta o termo contemporâneo de um truque de skate com o modelo de experiência urbana de Charles Baudelaire. Ambos os mundos coexistem dentro do trabalho, que descreve uma performance de skate *freestyle* do artista na praia. O flâneur, antes passeando pelas arcadas e bulevares de Paris, é modificado por Gladwell para descrever o skatista – deslizando e girando no palco aberto de Bondi, a praia mais popular da Austrália, em pleno alto verão.

From a series of works entitled Kickflipping Flâneur, which conjoins the term for a contemporary skateboarding trick with Charles Baudelaire's model for urban experience. Both worlds exist within the work, which describes a beachside performance of freestyle skateboarding by the artist. The flâneur, once strolling the arcades and boulevards of Paris, is modified by Gladwell to describe the skater—rolling and spinning on the open stage of Bondi, Australia's most popular beach, in the height of summer.

PICNIC AT WOLF CREEK

9'20" | SODA_JERK E SAM SMITH | AUSTRÁLIA
| 2006 | VÍDEO



Picnic at Wolf Creek (2006) é uma narrativa e vídeo remixados constituídos inteiramente de samples tirados de filmes icônicos australianos e de fontes musicais. Aqui, histórias do cinema australiano bem conhecidas são re-escritas, sugerindo que as escolares do filme *Picnic at Hanging Rock* (1975) foram mortas pelo selvagem maluco de *Wolf Creek* (2005). O elenco, estelar, inclui Mad Max, Steve Irwin e Russell Crowe, entre outros.

Picnic at Wolf Creek (2006) is a ten-minute narrative remix video constructed entirely from samples lifted from iconic Australian film and music sources. Here, we rewrite well-known Australian cinema histories, suggesting the schoolgirls from *Picnic at Hanging Rock* (1975) were slaughtered by the crazed bushman from *Wolf Creek* (2005). The all-star cast also includes Mad Max, Steve Irwin, and Russell Crowe.

HOT NOT

3'17" | RACHEL SCOTT | AUSTRÁLIA
| 2006 | VÍDEO



Em *Hot Not*, a artista dança diante de uma janela da casa suburbana de sua família em Sydney, enquanto dubla frases selecionadas da recente canção do grupo Pussycat Doll, *Dontcha Wish Your Girlfriend Was Hot like Me?* [Você não gostaria que sua namorada fosse gata como eu?]. De início confiante como uma aspirante amadora, a performance muda quando ela percebe dolorosamente que, na verdade, ela não se considera uma 'gata' tipo Pussycat. A obra funciona como uma crítica da representação feminina e sua objetificação na cultura popular e mídia de massa.

In Hot Not, the artist dances in front of a window of her family's suburban Sydney house whilst mouthing selected lines from the recent Pussycat Dolls' song Dontcha Wish Your Girlfriend Was Hot like Me?. Initially displaying all the confidence of an amateur aspirant, the performance shifts as the excruciatingly self-critical realisation hits her that she does not, in fact, consider herself 'hot' like a Pussycat Doll. The work operates as a critique of female representation and objectification in popular culture and the mass media.

JAMES DEAN JESUS

9'32" | JOHN A. DOUGLAS | AUSTRÁLIA
| 2007 | VÍDEO



Os elementos estéticos do último filme de James Dean, *Giant*, assim caminha a humanidade (George Stevens, 1955), são fundidos aos momentos finais de sua morte, onde James Dean é alçado a ícone divino de Hollywood. A performance do artista John A. Douglas reconstrói o momento transcendente no contexto de uma mitologia masculina do deserto australiano e se perde no vazio, na desolação e na ruína.

The aesthetic elements of James Dean's last film Giant (George Stevens, 1955) are fused together at the final moments of his death where James Dean is elevated to a godlike Hollywood icon. This performance, by the artist John A. Douglas, reconstructs the moment of transcendence within the context of the masculine mythology of the Australian outback and is lost to emptiness, desolation, and ruin.

GUMNUT XANADU: CUMULUS NEBULUS [A LEARNING AID]

17'24" | MATTHEW TUMBERS | AUSTRÁLIA
| 2007 | VÍDEO



Parte filme experimental, documentário e vídeo comunitário ficcionalizado, a obra investiga o impacto estético que um artista, enquanto indivíduo, pode ter sobre o seu ambiente próximo construído, para um público mais amplo e para benefício cívico. Usando a sistemática do 'como fazer' de vídeos de instrução e de serviços comunitários, uma nebulosa trama de relações conceituais e visuais é realizada entre temas aparentemente aleatórios.

Part experimental film, documentary, and fictionalised community video Gumnut Xanadu: Cumulus Nebulus [a learning aid] looks at the aesthetic impact an artist as an individual can have on their immediate built environment for a wider public audience and civic benefit. Using the schematics of 'how to' instructional and community service videos a nebulous weave of conceptual and visual relationships is drawn between seemingly random subject matter.

MAANG (MESSAGE STICK)

11' | R E A | AUSTRÁLIA | 2007 | VÍDEO



Maang (Message Stick) é baseado numa investigação de linguagens indígenas e na literatura nacionalista australiana. “Eu invado conscientemente um construto colonial e ocupo-o inteiramente dentro de uma paisagem lingüística autóctone e dentro de um certo número de massas de terra.” A série *Maang* é um *work in progress* que agora tem mais camadas e níveis criativos e conceituais; e tecnicamente evoluiu para um tríptico de vídeo/DVD de três canais.

Maang (Message Stick) is based on an investigation of indigenous languages and nationalistic Australian writing. “I am consciously invading a colonial construct and I am occupying it entirely within an Indigenous language_scape and within a number of land_masses.” The series of *Maang* is a work in progress and by now has more creative and conceptual levels and layers; and technically it has evolved into a three-channel video/DVD triptych.

PAN NO.3 [ROTATION ISN'T MOVEMENT]

6'42" | DANIEL CROOKS | AUSTRÁLIA/
NOVA ZELÂNDIA (AUSTRALIA/NEW ZEALAND) |
2007 | VÍDEO



Usando um sistema de controle motor desenvolvido sob medida, uma câmera de vídeo é girada sobre seu eixo óptico à velocidade constante de exatamente um pixel por quadro. Objetos estáticos são transpostos em uma rápida série de cortes cronológicos como a transformação instantânea do futuro em passado. Enquanto em movimento, os objetos são renderizados em suas formas tanto temporais quanto espaciais, borrados através do tempo e capturados em um presente extrudado.

Using a custom-developed motion control system, a video camera is rotated around its optical axis at a constant speed of exactly one pixel per frame. Static objects are transposed into a rapid series of chronological cross sections like the instantaneous transition from future to past. While moving, objects are rendered as much by their temporal as their spatial forms, smeared across time, and caught in an extruded present.

CINEMA+VÍDEO

DAVID

+ARTE

CRANSWICK

SLIMER

3' | SAM SMITH | AUSTRÁLIA | 2007 | VÍDEO



Slimer constrói ectoplasma a partir de cenas de bastidores em verde e azul. O fantasma-ícone que vimos pela primeira vez nos salões do hotel Sedgewick no filme *Ghostbusters* (1984) é modelado em 3D a partir de 716 quadros, exibindo 1432 minutos de filme. A tela verde, o mecanismo através do qual as partículas digitais são transportadas para universos paralelos, torna-se uma substância fantasmática da entidade videática de *Slimer*.

Slimer builds ectoplasm from behind-the-scenes footage of green and blue screen footage. The iconic ghost first seen in the halls of the Sedgewick hotel from Ghostbusters (1984) is modeled in 3-D from 716 titles playing 1,432 minutes of footage. Green screen, the mechanism by which digital particles are transported to parallel universes, becomes the ghostly substance of Slimer's video entity.

PROVING GROUND [EXCERPT]

3'15" | BRENDAN LEE | AUSTRÁLIA |
2007 | VÍDEO



Demonstrar suas habilidades de motorista é agora ilegal na Austrália. Se você for pego repetidas vezes fazendo-o, você perderá definitivamente aquele carro. *Proving Ground (excerpt)* foi filmado no Dia da Austrália 2007, e celebra o espírito australiano sendo vagorosamente desgastado pela legislação.

The demonstration of your driving prowess is now illegal in Australia and if you are repeatedly caught doing so, you will lose that car permanently. Proving Ground (excerpt) was filmed on Australia day 2007 and celebrates the Australian spirit being slowly eroded through legislation.



QUESTÃO
QUESTION

Onde, ou como, você situaria a confluência entre arte e cinema hoje?
Where, or how, do you situate the confluence of art and cinema today?

Considerem-se dois rios, chamados Arte e Cinema. Para que Oceano eles confluem hoje? Isso está muito claro, mas não costuma ser dito: o oceano onde arte e cinema misturam suas águas é a Televisão. Entretanto, esse mar funciona ao contrário dos mares de nosso planeta: não é ele que recebe o fluxo dos rios, é ele que os alimenta subindo seu curso. A influência da arte e do cinema sobre a televisão é nula. Em contrapartida, o impacto da televisão sobre a arte e o cinema é imenso. A televisão, na forma do Vídeo, invadiu os espaços da arte: os ateliês, as galerias, os museus. Nenhum filme realmente moderno é composto sem importar efeitos da TV: efeitos de Direct, simultaneísmos, mistura de gêneros.

Consider Art and Cinema as a pair of rivers: into which Ocean do they flow today? The answer is obvious but rarely stated: the ocean in which art and cinema mix their waters is Television. However, this ocean does not behave like those on our planet: it is not the ocean that is fed by the rivers, but the rivers by the seawater that travels inland. Art and cinema have negligible impact on television, while TV wields immense influence over both cinema and art. Television, in the form of Video, has invaded the precincts of art: its studios, galleries, museums. No truly modern movie is made without importing some effect or other from television: its Direct effects, simultaneities, mixture of genres.

CONCEITO

Ainda ouço Paik enaltecendo tal efeito, tal obra, com uma sentença definitiva: “very elegant”. Eu mesmo utilizei muito esse critério depois. E hoje a única qualidade que une os vídeos que me seduzem é exatamente a elegância. Eis sete exemplos tirados da França. Em Frédéric Lecomte, das danças de traços contornando os corpos e os objetos, incessantemente esvaziados de sua substância realista e revestidos por camadas de cores numéricas, surge uma forma original, que é mais que um procedimento da moda. É a própria elegância – desnuda. Pois a pulsão sexual, que projeta as metamorfoses em um enorme buraco branco, aberto como uma vagina convidando ao coito, palpita como o redobramento incessante de seu próprio sujeito: por que imagens ao invés de nada? A primeira vez que assisti a vídeos de Laurent Millet, pronunciei o nome de Viola. Seu sentido das imagens moldadas pelo tempo impunha a comparação. Entretanto, o olhar de Millet capta mais do real que o do americano. Sem recorrer a efeitos especiais, seus filmes nos imergem nos arcanos do tempo múltiplo. Com uma rara sutileza. A pessoa pode estar na escola ainda, e achar que falta descobrir algo que não foi descoberto. Para satisfazer essa ambição, base de todo o desejo de ser artista, é preciso conhecer bem seus predecessores. Em *Mise en Ordre*, Caro-

line Bobek (estudante austríaca da Universidade Paris 8) diz adeus a Gary Hill (*How do things...*) e a Viola (*The Reflecting Pool*). Esse cruzamento numérico de duas inversões experimentadas em analógico por dois mestres é uma perfeição, sim, elegância. A elegância é apanágio também de Jean-Claude Gallotta. Tanto em suas coreografias quanto em seus filmes. Há uma naturalidade deslumbrante no jeito simples como ele dispõe, passo a passo, plano após plano, os signos mais sofisticados, mais incongruentes, mais defasados. Ele domina a arte de dissimular as costuras. Chris Quanta, por sua vez, pode ser qualificado de “smart”. Seu gosto pelo preto e branco confirma isso. Assim como seu rigor gestual e seu humor perfeccionista, que persegue os fios que escapam. O swing permanente de Chrystel Egal é uma questão de postura. A cada filme, em função do tema, ela muda as formas, mas nunca se afasta do Estilo, o grande organizador. Ela faz estilo como respira. Existe algo mais elegante que tatuar borboletas por todo o corpo para uma artista da arte performática, como Lydie Jean-Dit-Pannel? Nua e vestida simultaneamente, obra e pessoa ao mesmo tempo: o sonho! Sobretudo, quando o signo estampado remete ao batimento primordial das semitramas entrelaçadas de qualquer imagem de vídeo. Tacada dupla: retorno às origens. Em Paik e em Vostell. O círculo se fecha. Magia da elegância, que se mostra sete vezes: a elegância é sempre um estilo reencontrado.

STATEMENT

I can still hear Paik lauding this effect or that work with the definitive statement: “very elegant”. It is a criterion I have used myself a lot ever since. Today, the only quality that runs through all of the videos that seduce me is precisely their elegance. Hence the following seven examples from France. In Frédéric Lecomte, the dance of light traces around the bodies and objects, incessantly emptied of their realist substance and plastered over with layers of numeric colours, gives rise to something original, a form that is more than trendy procedure. It is elegance itself—in the raw. The sexual pulse, which projects its metamorphoses into an enormous white hole, open like a vagina inviting coitus, throbs with the endless redoubling of its own subject: why images rather than nothing? The first time I watched videos by Laurent Millet I uttered the name Viola. His sense of time-moulded images begged the comparison. However, Millet’s way of seeing captures more of the real than does the American’s. Without falling back on special effects, his films immerse us in the arcana of multiple time, and with a rare subtlety. Someone could still even be at school thinking that we’re missing something that has yet to be discovered. In order to achieve that ambition—the foundation of any desire to become an artist—you have to know your predecessors well. In *Mise en Ordre*, Caroline Bobek (an Austrian student at Paris 8 University) bid farewell to Gary Hill (*How do things...*)

and Viola (*The Reflecting Pool*). This numerical crossing of two inversions analogically tested by two masters is perfection itself—yes, elegance indeed. Elegance is also the appanage of Jean-Claude Gallotta, as much in his choreography as in his films. There is something stunningly natural about the simple way he deploys, step by step, frame by frame, the most sophisticated, incongruous, discordant signs. He is a master at hiding the seams. Chris Quanta, for his part, could be described as “smart”. His penchant for black-and-white confirms this, as does his gestural rigour and perfectionist bent, hunting down the loose threads before they can escape. The permanent swing of Chrystel Egal is a matter of posture. With each film she changes her forms to suit her theme, but without ever straying from her style as organiser par excellence. Style is as natural to her as breathing. For a performance artist like Lydie Jean-Dit-Pannel, what could be more elegant than having butterflies tattooed all over the body? At once naked and dressed, artist and artwork at the same time: the dream! Especially when the sign she wears harks back to the primordial pulsations of the interlaced semiplotlines of which all video images are made. Two birds, one stone: a return to the origins, in Paik and Vostell. The circle closes. Magic and elegance, seven-fold: elegance is always a style rediscovered.

**ENOUGH OF CONFUCIUS,
LOOKING FOR BASQUIAT**

9'26" | CHRYSTEL EGAL | FRANÇA (FRANCE) |
2002 | VÍDEO



Trinta flashes sobre o descompasso entre o temperamento coreano e a sociedade de Confúcio com suas leis complexas e rigorosas. "Nas minhas viagens à Coreia, refleti sobre esse descompasso e tirei fotografias de grafites que expressam a paixão silenciosa dos coreanos e que, na minha opinião, evocam Basquiat!"

Thirty flashes about the gap existing between the Korean temper and the Confucianist society with its strict and complex laws. "During my travels to Korea, I reflected upon this difference and took pictures of the graffiti that express the quiet passion of the Koreans and which, to me, are evocative of Basquiat."

HONG KONG 1948

2' | CHRYSTEL EGAL | FRANÇA (FRANCE) |
2004 | VÍDEO



A dignidade dos pobres.

The dignity of the poor.

GAGS A GOGO

10' | CHRIS QUANTA | FRANÇA (FRANCE) |
2004-2006 | VÍDEO



Se Buster Keaton, após seu encontro com Beckett, tivesse feito um vídeo, ele se chamaria Chris Quanta. Chris é um gozador que decifra o absurdo da irrealidade das imagens que nos servem de mundo. Através de seus grossos óculos, a lógica do real se desfaz e surge outro encadeamento de causas e efeitos, implacável, desopilante. Com *Gags a Gogo* e outros filmes, Cris Quanta inscreve-se na tradição dos burlescos frios (Bill Wegman, Michaël Smith, Jaffrennou et Bousquet) do meio quente (McLuhan). Mas com um toque muito francês, entre Lacan e Max Linder.

*If Buster Keaton had made a video after meeting Beckett it would have been called Chris Quanta. Chris is a joker who deciphers the absurd unreality of the images that serve as our world. Behind his bottle-rim glasses, the logic of the real crumbles and is replaced by another, implacable, purgative chain of causes and effects. With *Gags a Gogo* and other films, Chris Quanta joins the ranks of the cold burlesques (Bill Wegman, Michaël Smith, Jaffrennou et Bousquet) of the hot medium (McLuhan), but with a French touch, somewhere between Lacan and Max Linder.*

ÊTRE ENFANT

4'10" | CHRYSTEL EGAL | FRANÇA (FRANCE) |
2005 | VÍDEO



Uma viagem pela vida em 24 imagens. O tema da herança é contado como uma história, e transferido para a perspectiva de uma criança. Narra os aspectos essenciais dessa transferência: "Como compreender as vozes da terra", "Como ficar à espreita para ouvir a grama molhada", "Como inventar sua própria felicidade", "A arte do coração", "Como entender as árvores", "Escalar sempre mais alto", "Viajando pelo mundo", "Colhendo estrelas para partilhar com os outros"...

A trip through life in twenty-four images. The question of inheritance told as a story and displaced to a child's perspective. It tells of the essentials of this transmission: "Understanding voices from the earth", "Eavesdropping on the wet grass", "Inventing your own joy", "The art of the heart", "Making sense of the trees", "Climb ever higher", "Traveling the world", "Gathering the stars to share with others"...

DESTINY

3' | CHRYSTEL EGAL | FRANÇA (FRANCE) |
2005 | VÍDEO



O movimento do skate entre a cidade grande e a verdadeira natureza.

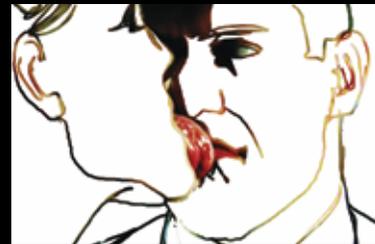
A skater evolving between the big city and the true nature.

DÉSHABILLER LE BLANC 1

5' | FRÉDÉRIC LECOMTE | FRANÇA (FRANCE) | 2005 | VÍDEO

DÉSHABILLER LE BLANC 2

6'35" | FRÉDÉRIC LECOMTE | FRANÇA (FRANCE) | 2007 | VÍDEO



Em ambos os filmes deste "diptico", Frédéric Lecomte trabalha sobre o princípio de desvio no seu tratamento gráfico de imagens cinematográficas, que transforma e recompõe – além de se apropriar delas para nos conduzir a um universo a um só tempo onírico e erótico, entre fotos de revista e esboços, sonhos e desejos.

In both films of this "diptych", Frédéric Lecomte works from the principle of deviation in his graphic handling of cinematographic images, which he transforms and recomposes in order to lead us into a universe at once dream-like and erotic, composed of magazine photos, sketches, dreams, and desires.

O GUÉ, MA MIE, Ô GUÉ!

9'30" | LAURENT MILLET | FRANÇA (FRANCE) | 2006 | VÍDEO



Nas palavras do diretor: "Este vídeo é uma variação sobre uma descoberta minha durante uma caminhada – descobri o esqueleto de um pequeno pássaro boiando em um rio. Essa criatura dançante quase volta à vida ao ser levada pela corrente". "Essa aparição se refere às pinturas de *vanitas*, anamorfose e às apresentações iniciais da lanterna mágica chamada 'fantasmagoria'."

According to the director: "The video is a variation on a discovery I did during a walk: the discovery of the floating skeleton of a small bird in a river. This dancing creature becomes almost alive again, following the current". "This apparition refers to vanity paintings, anamorphosis, and the very early shows of magic lantern called Phantasmagoria."

MISE EN ORDRE

4' | CAROLINE BOBEK | ÁUSTRIA/FRANÇA (AUSTRIA/FRANCE) | 2007 | VÍDEO



Várias reflexões surgem com base na máxima "desordem também é ordem", o que resultou no seu conceito cinematográfico: fazer arrumação não só é um processo físico, mas também psíquico. Assim como diferentes objetos são colocados em lugares diferentes em uma mesa de trabalho, eles estão, também, relacionados a diferentes memórias e pensamentos no cérebro – e, portanto, sofrem um processo de arrumação. Cada indivíduo, com suas características pessoais, tem seu próprio sistema de desordem, definido por uma dinâmica constante – o vaivém incessante entre ordem e desordem.

Many reflections spring from the motto "disorder is also order", which leads to her cinematic realisation: cleaning up is not only a physical process but also psychic. Like different objects become assigned to different places at the desk, they also are associated with different memories and thoughts in the brain – and so they are cleaned up. Depending on the person, a unique and individual disorder system is developed, which is characterised by a constant dynamic – an unending seesaw between order and disorder.

LE PANLOGON

35' | LYDIE JEAN-DIT-PANNEL | FRANÇA (FRANCE) | 2006 | VÍDEO



Depois de ter reproduzido com primor seu passado e até seu futuro imaginário por meio de seus primeiros vídeos, Lydie Jean-Dit-Pannel estabelece agora uma relação muito forte com seu presente, que ela narra em uma espécie de diário de viagem e caderno de esboços. Numeradas, essas impressões fugazes são recortadas como haikai. Além de vestígios de suas atividades profissionais (exposições, performances), vemos desfilar os países que visita e tomar forma seu projeto atual: fazer de seu corpo um quadro vivo, tatuado com dezenas de borboletas-monarcas, a única borboleta migradora do planeta. Que vai pôr seus ovos onde nascer.

Having meticulously reproduced her past and even her imaginary future in her early videos, Lydie Jean-Dit-Pannel now turns her attention to building a binding relationship to her present, which she narrates through a kind of travel log and sketch pad. Numbered in sequence, these fleeting impressions are haiku-like encapsulations. In addition to references to her professional activities (exhibitions, performances), we accompany her as she visits various countries and watch as her current project begins to take shape: turning her body into a living painting, tattooed with dozens of monarch butterflies, the only migratory butterfly on the planet, which returns to its hatching ground to lay eggs of its own.



QUESTÃO
QUESTION

Onde, ou como, você situaria a confluência entre arte e cinema hoje?
Where, or how, do you situate the confluence of art and cinema today?

A cidadania e sua representação é chave para a expressão artística. Os artistas continuam a ser categorizados de acordo com identidades específicas, enquanto o que eles descrevem sempre foi além dessas determinadas identidades. Suas narrativas adentraram o reino do simbólico. O que encontramos nessa confluência entre arte e identidade é que sempre há perspectivas hegemônicas a partir das quais os artistas, e cineastas em particular, apresentam suas vozes. Esses artistas, portanto, logo descobrem maneiras de interrogar suas próprias posições à medida que reconhecem as liberdades restritas que violam sua criatividade e inovação. O resultado é uma constante jornada crítica entre o direito e a responsabilidade. O artista sente que o poder que detém de afetar o pensamento social não mais pode ser visto como um privilégio, mas como uma responsabilidade social. No entanto, qualquer identidade determinada invariavelmente o coloca dentro de um espectro limitado de vozes, seja na rede da mídia, na identidade nacional ou em preocupações comerciais. Essa realidade complexa sempre esteve aí, mas está se tornando cada vez mais definida à medida que abraçamos ou somos forçados a abraçar a globalização. O que são essas forças que desafiam o poder da globalização? Como os artistas revelam sua capacidade de libertar-se das influências hegemônicas?

CONCEITO STATEMENT

É essa percepção de que o cinema e a criatividade artística encontram confluência que precisa ser usada para permitir mais inovação, criatividade e responsabilidade social.

The citizenship and its representation is key to artistic expression. Artists have continued to be categorised within specific identities while what they describe has always gone beyond those ascribed identities. Their narratives have entered the realm of the symbolic. What we find in this confluence of art and identity is that there are always hegemonic perspectives from which artists and filmmakers in particular present their voices. These artists therefore soon find ways to interrogate their own positions as they recognise constrained liberties that violate their creativity and innovativeness. The result is a constant critical journeying between right and responsibility. Artists feel that the power they have to affect social thinking can no longer be seen as a privilege but a social responsibility. And yet any ascribed identity invariably locates them within a bounded voice spectrum, be it in the media network, national identity, or commercial concerns. This complex reality has always been there but it is becoming more and more defined even as we embrace or are forced to embrace globalisation. What are those forces that contend against the power of globalisation? How do artists reveal the capacity to unchain themselves from hegemonic influences? It is this realisation that cinema and artistic creativity find confluence that needs to be used to allow more innovation, creativity, and social responsibility.

A expressão “cinema dos diálogos em conflito” propõe uma reflexão sobre os filmes e cineastas que lidam com questões significativas de preocupação social que reconheçam o processo de significação inerente à comunicação. O uso comum da expressão “diálogos em conflito” pretende apenas promover o pluralismo e a liberdade acadêmica nos campi, mas eu a uso para trazer à tona a natureza de enfrentamento da questão, particularmente da maneira como os africanos refletem sobre ela. Muitos dos filmes que tratam de temas como as guerras, HIV/Aids, opressão sexual, escravidão e trauma na África projetam não apenas confrontos de cineastas específicos com os temas, mas também estruturas narrativas inscritas comunalmente. O programa investigará as relações entre os cineastas, suas comunidades e a sociedade, e como os cinemas africanos revelam sinais formais condicionados por estruturas de organização social, afinidade cultural e condições de interação. Ao trazer à tona o trabalho de jovens cineastas da região sul da África, o programa mostra, de maneira clara, a preocupação social em que os cineastas estão engajados, mas todos reconhecem a facilitação criativa que o formato documentário permite em termos de comunicação. Eles reconhecem como o meio é em si a mensagem que transmitem – comunicando, de maneira criativa, mensagens sociais importantes.

The term ‘Cinema of Difficult Dialogues’ proposes to reflect on films and filmmakers who deal with significant issues of social concern that acknowledge the process of signification that is inherent in communication. The common use of the term ‘difficult dialogues’ only aims at promoting pluralism and academic freedom on campuses, but I use it to foreground the confrontational nature of the subject especially as Africans reflect upon it. Many of the films around issues of wars, HIV/AIDS, gender oppression, slavery, and trauma in Africa project not only confrontations of individual filmmakers with the subjects but also of communally inscribed narrative structures. The programme will look at the relations between the filmmakers, their community, and society, and how African cinemas reveal formal signs conditioned by structures of social organisation, of cultural affinity, and conditions of interaction. Foregrounding the work of young film directors from the Southern African region, the programme shows the clear social concern that the filmmakers are enjoined but they all recognise the creative facilitation that the documentary mode allows to communicate through. They recognise how the medium is itself the message they are passing – creatively communicating important social messages.

IMITI IKULA

25' | SAMPA KANGWA | SIMON WILKIE | ZÂMBIA | 2001 | VÍDEO



Memory é umas das 75 mil crianças de rua em Lusaka, a maioria órfã devido à Aids. Apesar de ser dura, esperta e pronta para a briga, ela tem um lado mais suave que influencia sua vida diária, como achar um jeito de assistir ao eclipse solar, trançar seu cabelo, cozinhar, cantar e conversar com seus amigos.

Memory is one of the seventy-five thousand street kids in Lusaka, most of them orphans due to AIDS. Although she is hard, street-wise, and ready to fight, she has a softer side which influences her daily living, like finding a way to watch the solar eclipse, getting her hair braided, cooking, singing, and talking with her friends.

FROM THE ASHES

26' | KAREN BOSWALL | MOÇAMBIQUE | 1999 | VÍDEO

Este filme, rodado em uma pequena cidade chamada Lha Josina, ao sul de Moçambique, descortina o esforço dos moradores – nas duas frentes de guerra – para cicatrizar as feridas do passado.

Set in a small village called Lha Josina in the south of Mozambique, this film gives us a window onto some of the ways the villagers from both sides of the war are working towards healing the wounds of the past.

A MINER'S TALE

40' | NIC HOFMEYR | GABRIEL MONDLANE | MOÇAMBIQUE/ÁFRICA DO SUL (MOZAMBIQUE/SOUTH AFRICA) | 2001 | VÍDEO



Joachím é um trabalhador migrante que está dividido entre suas responsabilidades para com sua segunda esposa na África do Sul e para com sua primeira esposa e família em Moçambique. Ao visitar sua vila, depois de longa ausência, ele também fica dividido entre suas responsabilidades como portador do HIV e o que a sociedade tradicional espera dele como homem. Mas ele tem que fazer uma escolha: os anciãos estão absolutamente convictos de que Joachím deve desempenhar suas obrigações tradicionais e dar mais filhos à sua esposa. O que ele escolherá?

Joachim is a migrant labourer who is torn between his responsibilities for his junior wife in South Africa and his senior wife and family in Mozambique. When visiting his home village after a long absence, he is also torn between his understanding of the responsibilities of his HIV status and what traditional society expects of him as a man. But he has to make a choice. The elders are adamant that Joachim must do his traditional duty and give his wife more children. What will he choose?

ANGOLA – SAUDADES DE QUEM TE AMA

65' | RICHARD PAKLEPPA | NAMÍBIA | 2006 | VÍDEO



O filme enfoca um país que, depois de 27 anos de guerra e três anos de paz oficial, apresenta uma enorme discrepância entre os pobres e os ricos. Uma abordagem respeitosa e sensível de uma sociedade traumatizada.

The film sheds light on a country in which, after twenty-seven years of war and three years of official peace, there is an overwhelming discrepancy between poor and rich. A sensitive and respectful approach towards a traumatised society.

THIS IS NO OLD TOWN

26' | FARIDA NYAMACHUMBE | TANZÂNIA | 2005 | VÍDEO



Maida Thabit, garota confiante e surpreendentemente eloquente, tem fixação por manter sua cidade limpa. "Todo mundo ama o lugar onde nasceu." Ela nasceu em Stone Town, declarado Patrimônio Histórico da Humanidade pela Unesco. A paixão dessa jovem ambientalista é instigante, neste documentário revelador.

Maida Thabit, a confident and surprisingly eloquent girl, is passionate about keeping her town clean. "Everyone loves the place they were born in." She was born in Stone Town, a UNESCO World Heritage Site. In a revealing documentary, the passion of this young environmentalist is enticing.

THE BALL

5' | ORLANDO MESQUITA | MOÇAMBIQUE | 2001 | VÍDEO



Em um campo de futebol empoeirado em algum lugar de Moçambique, um grupo de meninos joga futebol. De repente, um homem corre para o meio do campo e acusa os meninos de roubar seus preservativos para fazer bolas de futebol. Em Moçambique, cerca de 20 milhões de preservativos são distribuídos todos os anos. Considerando que 4 milhões de homens moçambicanos são sexualmente ativos, isso significa que cada homem usa apenas cinco preservativos por ano. No entanto, um grande número de preservativos é usado pelas crianças para fazer bolas de futebol.

Somewhere on a dusty soccer pitch in Mozambique, a group of boys is playing a game of soccer. Suddenly a man runs onto the field and accuses the boys of stealing his condoms to make soccer balls. In Mozambique, around twenty million condoms are distributed annually. Considering that four million Mozambican men are sexually active, this means that each man only uses five condoms a year. However, a large number of condoms are used by children to make footballs.



PANORAMAS
DO SUL

CINEMA+
VIDEO+
ARTE

KINDS OF IMAGES
POR BERTA SICHEL

Antoine Boutet
Carlos Garaicoa Gra
ce Ndiritu

Marine Hugonnier
Motel Glass
Mateo Maté

Perry Bard
Vasco Araújo

ZONA DE
REFLEXÃO

QUESTÃO
QUESTION

Onde, ou como, você situaria a confluência entre arte e cinema hoje?
Where, or how, do you situate the confluence of art and cinema today?

Hoje temos uma “ficção emergente” que é menos uma ficção e mais uma desconstrução da realidade, ou um entendimento dialético capaz de produzir algo novo e pessoal. Apesar do cinema, desde sua invenção, em 1895, sempre ter sido estreitamente relacionado à arte, a confluência entre o cinema e a arte é mais recente no reino do pensamento crítico, assim como sua reavaliação por parte de uma nova geração de artistas, que ajudam a desenvolver algum nível de aceitação de uma forma de arte híbrida e interdisciplinar. Essa forma de arte é conseguida através de cortes, justaposições e da trajetória temporal de imagens. A “nova” história da arte atualmente concentra-se na história, no contexto e na política da interpretação visual.

Today we have an “emergent fiction” which is not so much fiction as a deconstruction of reality, or a dialectical understanding capable of producing something new and personal. And though since its invention in 1895, film has always been closely linked with art, in the realm of critical thinking the confluence between cinema and art is more recent, as is its reappraisal by a new generation of artists helping to develop some level of wider acceptance of a hybrid and cross-disciplinary art form. This art form is achieved by means of cuts, juxtapositions, and the temporal trajectories of images. The “new” art history is presently focusing upon the history, context, and politics of visual interpretation.

Kinds of Images [Tipos de imagens] oferece uma nova maneira de contar histórias. Numa época de mobilidade de pessoas e de idéias, e de globalização e exclusão, de medo, poder e instabilidade (com todos os seus efeitos escusos, mas desafiadores), os oito vídeos selecionados para este programa representam visualmente e dão forma ao conteúdo desses pensamentos constantemente visíveis em nossas vidas. *Kinds of Images* apresenta trabalhos que negam a idéia comumente aceita de que as mídias são apenas tecnologias instrumentais no reino soberano das mensagens comunicadoras. Como escreve W.J.T. Mitchell, “se vamos ‘nos reportar [address] às mídias’, isto é, localizá-las, dar-lhes um endereço, então o desafio é seu posicionamento e vê-las como paisagens ou espaços”. Os trabalhos de mídia em *Kinds of Images* são paisagens e espaços que se reportam a esses conteúdos não apenas em um sentido literal, mas também a partir de uma perspectiva global, pois as imagens foram capturadas ao redor do globo. Isso pode ser um atrativo, mas sua energia independe de sua acuidade representativa. Existe a esperança de que nem tudo o que resta para o presente é entretenimento. Produzidos nos últimos três anos, eles apresentam enredos complexos que ocupam múltiplas posições e identidades. O primeiro filme é *Traveling Amazonia*

[Viajando pela Amazônia], uma obra conceitual de Marine Hugonnier sobre o sonho utópico de abrir uma estrada na selva amazônica. Seguem-se obras que apontam para a realidade invisível da construção da nova China; os ambientes contrastantes das ruas de Nova York; o desamparo na Passagem Erez em Gaza; e o passado colonial de um jardim em Portugal. Suas imagens movem-se com vitalidade, construindo metáforas críticas e meditações políticas sobre o tempo presente ao redor desses lugares e espaços. Há uma forte presença da sensibilidade do documentário nesta seleção. O campo expandido do filme documentário hoje resulta em um mosaico de perspectivas, abarcando qualquer coisa, desde aqueles que apresentam uma estrutura narrativa tradicional àqueles em que um enredo codificado mal permite o reconhecimento do “traço autenticador” que conecta um filme documentário a seu referente real. Uma das poucas exceções é *Nacionalismo Domestico*, de autoria do artista espanhol Mateo Maté, que revela seus personagens através de montagens de clipes de filmes já existentes. No entanto, o cerne da discussão pode não residir na medida em que a representação cultural é real ou não, mas sim se há uma base adequada para examinar a relação entre uma obra e seu contexto. Essas oito obras alegam (e agora o público deve decidir) que encontraram um guia para a relação entre as formas narrativas inovadoras, a produção de sentido e o

ambiente hodierno. *Kinds of Images* pode transportar o espectador para além das imagens cotidianas do presente. Por favor, desliguem seus televisores.

Kinds of Images offers new ways to tell stories. In a time of mobility of people and ideas, and of globalisation and exclusion, of fear, power, and instability (and with all their murky yet sometimes challenging effects), the eight selected videos of this program visually depict and shape the content of those thoughts constantly in sight in our daily life. *Kinds of Images* presents works that deny the commonly accepted idea that media were merely instrumental technologies in the master domain of communicating messages. As W.J.T. Mitchell says, “if we are going to ‘address media’, that is, locate them, give them an address, the challenge is to place them, and to see them as landscapes or spaces”. The media-based works in *Kinds of Images* are landscapes and spaces addressing them not only in a literal sense but also from a global perspective as the images were captured around the world. This might be an attraction; yet their energy is independent of their accuracy as a representation. There is hope that not all that is left for the present is entertainment. Produced in the last three years, they have complex storylines occupying multiple positions and identities. The first film is *Traveling Amazonia*, a conceptual work by Marine

Hugonnier on the utopian dream of opening a road in the Amazon jungle. It is followed by works that point to the unseen reality of building the new China; the contrasting milieu of the streets of New York; the helplessness at the Erez Crossing at Gaza; and the colonial past of a garden in Portugal. Their images move with vitality constructing around these places and spaces critical metaphors and political meditations about the present time. There is a strong presence of a documentary sensibility in this selection. The expanded field of “documentary” film results today in a mosaic of perspectives, including anything from those having a traditional narrative structure to those in which an encoded plot barely permits us to acknowledge “the authenticating trace” that connects a documentary film with its real referent. One of the few exceptions is *Nacionalismo Domestico* by Spanish artist Mateo Maté who reveals his characters through a montage of clips from existing films. Yet, the heart of the discussion may not reside in the extent to which a cultural representation is real or not, but in whether there is an adequate basis for examining the relationship between a work and its context. These eight works claim (and now the public has to decide) that they have found the blueprint for the relationship among innovative narrative forms, the production of meaning, and the present-day environment. *Kinds of Images* can carry the viewer beyond the everyday images of the present. Please, turn off your TV.

Todas as noites, entre meia-noite e sete da manhã, um fluxo constante de 35 mil palestinos, a caminho do trabalho em Israel, passa pelos dois quilômetros deste túnel de segurança. O processo pode levar de duas a quatro horas. Sem um cartão magnético de identidade, o acesso a Israel é negado.

Every night between midnight and 7 a.m. a constant flow of some thirty-five thousand Palestinians walk through this two-kilometer security tunnel on their way to work in Israel. The process takes between two and four hours. Without a magnetic identity card, access to work in Israel is denied.

MAGNETIC IDENTITIES
12'30" | MATEI GLASS
| CANADÁ/ESPANHA
(CANADA/SPAIN) |
2004 | VÍDEO



Obra que alterna seqüências de filmes de guerra, como *O último dos moicanos* e *Coração valente*, com cenas de teor gastronômico, como as vistas em *Simplemente Marta*; *Comer, beber, viver* e *Como água para chocolate*. No processo, apresenta três etapas do procedimento bélico.

The piece alternates war film sequences, such as The Last of the Mohicans and Braveheart, with scenes of gastronomic content, such as the views in Mostly Martha; Eat Drink Man Woman; and Like Water for Chocolate. In the process, it presents three stages of war procedure.

NACIONALISMO DOMESTICO
7' | MATEO MATÉ |
ESPANHA (SPAIN) |
2005 | VÍDEO



O Jardim Colonial de Lisboa foi criado em 1906. Durante o regime do Estado Novo fez parte da Exposição do Mundo Português. Após a revolução de 25 de abril de 1974 este jardim passou a chamar-se Jardim Tropical. A narrativa foi desenvolvida com base em excertos da *Iliada* e da *Odisséia*.

Lisbon's Colonial Garden was created in 1906. During the Estado Novo regime, it was part of the Portuguese World Exhibition. After the 1974 April 25 Revolution, this garden was renamed Tropical Garden. The narrative was developed based on excerpts of Iliad and Odyssey.

O JARDIM
9'44" | VASCO
ARAÚJO | PORTUGAL |
2005 | VÍDEO



Prada encontra Louis Vuitton em um cruzamento fronteiriço do novo século. Versões piratas de símbolos de status vendidas em malas e sacos pretos controlam o caos com tanta autoridade quanto os policiais. Um turista desavisado se vê escalando um muro para escapar com sua mercadoria.

Prada meets Louis Vuitton at a border crossing of the new century. Status-symbol knock-offs sold out of suitcases and black bags control the chaos with as much authority as the cops. One unsuspecting tourist finds herself scaling a wall to escape with her loot.

TRAFFIC
5'20" | PERRY BARD |
EUA (USA) |
2005 | VÍDEO



YO NO QUIERO VER MÁS A MIS VECINOS
4'09" | CARLOS
GARAICOA | CUBA/
ESPANHA (CUBA/
SPAIN) | 2006 | VÍDEO

Segundo o artista, este filme trata precisamente da idéia de limite. "É a filmagem da construção de um muro ao redor de minha casa e, ao final, imagens de muitos dos muros políticos e segregacionistas ao redor do globo aparecem, como o Muro de Berlim e aquele de Ramallah."

According to the artist, this film is precisely about the idea of the limit. "It's the filming of the construction of a wall around my house, at the end, images of many of the political and segregationist walls around the world appear, like the Berlin Wall and the one of Ramallah."



TRAVELING AMAZONIA
23'52" | MARINE
HUGONNIER | FRANÇA/
INGLATERRA
(FRANCE/ENGLAND) |
2006 | VÍDEO

Filmado na rodovia Transamazônica, uma estrada de 2.300 quilômetros que rasga a vasta vegetação da Amazônia, o filme foca a tentativa da artista de desenhar uma linha cuja linearidade é a reencenação daquela da Transamazônica como projeto realizado na década de 1970 pela ditadura militar.

Shot on the Transamazonian highway, a 6,000-mile-long highway cutting through Amazonia's vast region, this film centres on the artist's attempt to draw a line the linearity of which is to reenact that one of the Transamazonian as a project carried out in the 1970s by the military dictatorship.



ZONE OF INITIAL DILUTION
30' | ANTOINE
BOUTET | FRANÇA
(FRANCE) | 2006 |
VÍDEO

Transformações urbanas na região chinesa das Três Gargantas, e a conturbação causada pela construção da maior represa hidrelétrica do mundo.

Urban transformation of the Three Gorges region in China, and the upheavals caused there by the construction of the world's largest hydroelectric dam.



RESPONSIBLE TOURISM: THE CAMEL RIDER
5' | GRACE NDIRITU |
INGLATERRA
(ENGLAND) | 2007 |
VÍDEO

Quatro vídeos que exploram aspectos da complexa relação entre a performance da artista como um turista ocidental – atrás da câmera – e uma população nômade africana que segue com sua vida e negócios diários. *The Camel Rider* trata do movimento hipnótico do camelo e seu cameleiro.

Four videos that explore aspects of a complex relationship between the artist's performance as a western tourist – behind the camera – and a nomadic African population as they go about their everyday business and lives. The Camel Rider is about the hypnotic movement of the camel and his rider.

EDER SANTOS



LOW PRESSURE (REVEZAMENTO 3x1)

No 16º Videobrasil, o projeto *Low Pressure (Revezamento 3x1)*, de Eder Santos, ganha uma versão inédita, especialmente concebida para esta edição do Festival. A instalação, inicialmente pensada para os ambientes controlados das galerias e museus, assume em São Paulo caráter de obra pública. A projeção, sobre três painéis de LEDs, de cinco metros quadrados cada, ocupa cerca de dez metros de largura por dois metros de altura, na fachada lateral do SESC Avenida Paulista, à vista dos milhares de pessoas que circulam diariamente pela emblemática avenida. A imagem mostra um homem mergulhando e nadando ininterruptamente sob a água, como se aprisionado em gigantescos aquários. Em confronto direto com um espaço urbano marcado pela velocidade, o racionalismo e o desejo de eficiência, a obra se converte num elogio ao hedonismo em pleno lugar do trabalho e do uso produtivo da energia humana. Contudo, este momento de prazer íntimo, sedutor e liberador vem investido de forças no sentido contrário, representadas tanto pelo aprisionamento do corpo nos tanques de água como pela repetição exaustiva de seus movimentos – em mais um dos paradoxos contemporâneos instituídos pelas imagens de Eder Santos.

At the 16th Videobrasil Festival, the project *Low Pressure (Revezamento 3x1)*, by Eder Santos, will be seen for the first time in a whole new version especially conceived for this edition. The installation, originally produced for con



trolled environments like galleries and museums, will acquire a public character in São Paulo. Projected onto three five-square-meter LED panels, the work will take up an eleven-meter-wide by two-meter-high horizontal strip on the side of the SESC Avenida Paulista building, in full view of the thousands of people who flow up and down the state capital's emblematic avenue each day. The image shows a man swimming uninterruptedly underwater, as if imprisoned in gigantic aquariums. In direct confrontation with an urban space marked by speed, rationalism, and a will-to-efficiency, the work becomes an ode to hedonism in the middle of the workplace and the productive use of human energy. However, this moment of intimate, seductive, and liberating pleasure comes infiltrated with an opposing sense—represented by the body's incarceration in the water tanks and the exhaustive repetition of the movements—another contemporary paradox brought to us by the images of Eder Santos.

“Há um aquário cheio de água. Há dentro do aquário um homem que nada. Há no homem que nada cada homem que há. Em cada homem que há, há um devir-peixe, e há pouco de um homem, há muito de muitos dos homens, de muitos que passam, e que não são o mesmo, porque mesmo aquele que nada não é o mesmo. E mesmo a água em que ele nada não é a mesma. Ele passa de cá pra lá como se fosse o mesmo, passa ele, passa o rio. E a função do aquário é ser aquário para um peixe que não é peixe. E a função do aquário é ser-rio para cortar o homem que perdeu há muito um eu e dispersou-se em ser-peixe e ser um ator-peixe que não é um, mas é todos e qualquer um dos peixes ou dos uns.

(No aquário passa um rio, no aquário nada um peixe, mas um peixe que não é peixe, um peixe que é gente, um peixe que não é gente, um peixe que é um ator, um ator que não é um, que é muitos, que não é ele mesmo.)”

“There's an aquarium filled with water. Inside the aquarium, there's a man swimming. Inside the swimmer are

all men; inside all men, there's a fish-to-be, and a little of one man, and a lot of many men, of the many who have gone before, and who are not one in the same, because even the swimmer isn't one in the same. And even the water in which he swims is not the same. He swims to and fro as if he were the same—past he goes, past goes the river. The function of the aquarium is to be the aquarium of a fish that is not a fish. It is the function of the aquarium to be a being-river that cuts this man who has long since lost a self and dispersed himself in fish-being and to being an actor-fish that is not one, but rather is each and every fish or one.

“(A river runs through the aquarium, a fish swims round the aquarium, but a fish that is not a fish, a fish that is a man, a fish that is not a man, a fish that is an actor, an actor that is not one, but many, who is not himself.)”

Eder Santos

EDER SANTOS nasceu em Belo Horizonte, onde vive e trabalha. Seus vídeos integram os acervos permanentes do MoMA e do Centre Georges Pompidou, e são distribuídos internacionalmente pela Electronic Arts Intermix (Nova York) e pela London Electronic Arts (Londres). Foi premiado em diversas edições do Videobrasil, no Festival del Cine de Cuba e no Montreal International Festival of New Cinema and Video. Participou da mostra *Exit*, na Chisenhale Gallery, em Londres (2000), de *Rede de tensão: Bienal 50 anos* (2001), e apresentou sua obra na exposição *Estratégias para deslumbrar*, na Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, em 2002.

EDER SANTOS was born in Belo Horizonte, where he lives and works. His videos feature in the permanent collections of such institutions as MoMA and Centre Georges Pompidou and are represented internationally by Electronic Arts Intermix (New York) and London Electronic Arts. He was awarded at various editions of the Videobrasil Festival, the Festival del Cine de Cuba, and the Montreal International Festival of New Cinema and Video. His exhibitions include *Exit*, held at the Chisenhale Gallery in London (2000), *Rede de tensão: Bienal 50 anos* (2001), and a solo show, *Estratégias para deslumbrar*, at Galeria de Arte do Sesi in São Paulo, 2002.

ANGELA DETANICO E RAFAEL LAIN



BRILLE LIGADO

Linhas de pura luz unem os pontos da maneira que só os cegos sabem fazer. Na instalação de Detanico e Lain para o 16º Videobrasil, uma ação que é privilégio do tato convoca os sentidos da visão e, no limite, de todo o corpo. Sinestesia por deslocamento semântico. Contudo, a utopia pontilhista não se dará sem certo desconforto e perplexidade. Colocado diante de um objeto em tudo sedutor, o espectador é confrontado com algumas impossibilidades. Vemos os brilhos, lemos na placa de identificação o título da obra (*Brille ligado*) e pensamos automaticamente em acionar as pontas dos dedos. O objeto do desejo, porém, não está ao alcance das mãos, pode queimar e é preciso tomar certa distância para, com o olhar, dar conta de sua totalidade. Somos levados a nos mover em direção a um local ideal. Mas sabemos que, se formos além ou se aproximarmos demais os olhos de uma superfície, ganhamos apenas o “fora de foco” (uma equação simples, aliás já anunciada por Detanico e Lain no projeto gráfico para o 15º Videobrasil). Tampouco há consolo para aqueles que não vêem, pois afinal não se põem os dedos sobre lâmpadas que permanecem acesas horas a fio. Inverso/perverso. Assim como em trabalhos anteriores (notadamente *Utopia e Pilha*), não estamos no campo da construção da linguagem – sendo este tema, supostamente evidente, um foco de tensão e um dos mais interessantes ardis no percurso da dupla de artistas brasileiros. O que se bus

ca aqui aponta para outra direção: a sensibilidade de uma operação que está na base da construção de sentido. Seria possível captar o espaço-tempo no qual eclode algum nexos? Parece ser esta a pergunta lançada por *Braille ligado*. Os projetos de Detanico e Lain habitam este lugar talvez inconciliável, este momento de transição entre um código já conhecido, de domínio comum, e um outro, cuja gramática é menos acessível ou demanda um conhecimento específico – seja ele a arquitetura, a tipografia, o design ou o Braille.

A escrita acontece no vazio da linguagem, lembrou Roland Barthes (*L'Empire des Signes*). “La existencia en suspenso de las cosas sin nombre”, escrevem Detanico e Lain em *Braille ligado*.

Lines of pure light join the dots as only the blind know how. In their installation produced for the 16th Videobrasil Festival, Detanico and Lain manage to make an action normally the preserve of touch invite the senses of vision and, in the extreme, of the entire body. Synaesthesia by semantic displacement.

However, this pointillist Utopia cannot come without a certain discomfort and perplexity. Set before such a wholly seductive object, the viewer is faced with some impossibilities. We see the glow, we read the title from the plaque (*Braille ligado* [Braille switched on] and we automatically think of putting fingertips to work. The object of desire, however, lies out of reach, could burn if touched and requires a certain distance in order to be

apprehended in its totality. We are obliged to seek out an ideal vantage point. Yet we know that should we move too far away or too close to a surface it slips out of focus (a simple equation already elucidated in Detanico and Lain's graphic design for the 15th Videobrasil Festival). Little consolation, then, for those who cannot see, as who is going to touch a lightbulb that has been on for hours on end? Inverse/perverse.

As with some previous works (notably *Utopia* and *Pilha*), we are not in the field of language construction here—this theme supposedly evincing a point of tension and one of the most interesting artifices along the path of this Brazilian duo. What is sought here lies someplace else: the sensibility of an operation that is at the very foundation of the construction of meaning. Would it be possible to grasp space/time in the act of issuing some nexus? This would seem to be the question raised by *Braille ligado*. Detanico and Lain's projects inhabit this perhaps irreconcilable place, this moment of transition between some known code from the public domain and another, the grammar of which is less accessible or requires some specific knowledge—whether of architecture, typography, design, or Braille.

Writing occurs in the void of language, Roland Barthes reminds us (*L'Empire des Signes*). “La existencia en suspenso de las cosas sin nombre”*, write Detanico and Lain in *Braille ligado*.

*The suspended existence of nameless things.

ANGELA DETANICO (1974) E RAFAEL LAIN (1973) trabalham em colaboração desde 1996, desenvolvendo projetos artísticos e de design gráfico. Ao longo de 2003, residiram na Cité Internationale des Arts (Paris). Integram o grupo de produção e pesquisa artística do Palais de Tokyo (Paris) e são correspondentes da Associação Cultural Videobrasil na França. Seus trabalhos já foram apresentados no Palais de Tokyo; Printemps de Septembre, Toulouse; Kunstverein Karlsruhe, Alemanha; Ginza Graphic Gallery, Tóquio; e Galeria Vermelho, São Paulo. Entre suas mais recentes participações de peso figuram a 27ª Bienal de São Paulo (2006) e a representação brasileira na 52ª Bienal de Veneza (2007).

ANGELADETANICO (1974) AND RAFAEL LAIN (1973) have been working together on artistic and graphic design projects since 1996. They spent 2003 on a residency at Cité Internationale des Arts (Paris). They are members of the Palais de Tokyo (Paris) artistic production and research group and represent Associação Cultural Videobrasil in France. They have shown at the Palais de Tokyo; Printemps de Septembre, Toulouse; Kunstverein Karlsruhe, Germany; Ginza Graphic Gallery, Tokyo; and Galeria Vermelho, São Paulo. More recent showings of note include their participation at the 27th Bienal de São Paulo (2006) and membership of the Brazilian delegation to the 52nd Venice Biennale (2007).



ESTADO
DA ARTE

INVESTIGAÇÕES
CONTEMPORÂNEAS

PANORAMAS
DO SUL

NOVOS
VETORES

ZONA DE
REFLEXÃO

CINEMA+
VIDEO+
ARTE

LIMITE /REMIX

A seleção de obras para o eixo Panoramas do Sul do 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil desenha um mapa de trânsitos, derivas e experimentações da imagem, que vão das apropriações de técnicas do cinema arcaico aos circuitos da internet.

Nesse transcorrido, partimos de uma grande diversidade de investigações em torno da narrativa para atingir geografias imaginárias e mapeamentos de terrenos desconhecidos – operação que nos aproxima das inquietações detectadas no incontornável longa-metragem de Mario Peixoto, obra que se encontra na base conceitual desta edição, e particularmente em seu tema *Limite: Movimentação de imagem e muita estranheza* (uma referência à definição do próprio cineasta sobre seu filme). Nessas zonas fronteiriças entre espaços pessoais e espaços do mundo real, as memórias subjetivas entram em tensão com o território das histórias documentadas, criando cartografias que já não segregam as técnicas do cinema e da imagem eletrônica.

De modo geral, Panoramas do Sul destaca as propostas que se utilizam do cinema como matéria-prima e “banco de dados”. Seqüências de filmes remixadas,

comissão de seleção e programação
ANDRÉ COSTA, CHRISTINE MELLO, EDUARDO DE JESUS, IVANA BENTES, MARCOS MORAES, PAULA ALZUGARAY E SOLANGE OLIVEIRA FARKAS

cenas inteiras recontextualizadas, diálogos “emprestados”: obras em loop, camadas (layers), scratches, colagens aplicadas/infringidas às imagens clássicas e afetivas. Hitchcock, Antonioni, Tarkovski, Godard remixados e incorporados aos processos contemporâneos. Ou ainda um único frame, fragmento, movimento de câmera, efeito de edição ou de programação transformado em obra, numa hiperfragmentação.

A vida cotidiana, vista no contexto dos conflitos mundiais, assume formas diversas – tanto pelo documental quanto pela ficção – e avizinha-se dos ensaios em vídeo que produzem comentários sobre as transformações ambientais e sociais contemporâneas. O ensaio como forma do pensamento audiovisual que problematiza a ficção e a leva ao seu limite. Sublinhamos a incorporação do vídeo no processo de produção de intervenções urbanas, ações de mídia tátila, para além do registro e como parte integrante de projetos de risco, de aprendizado e de construção de experiências através e por meio das imagens.

Em mundos móveis, instáveis e recombinaíveis da arte eletrônica, um corte contundente nos aponta para

esta 16ª edição do Videobrasil. Movimentação de imagem e muita estranheza: não seriam estes os limites/remixes da experimentação contemporânea?

ESTADO DA ARTE + INVESTIGAÇÕES CONTEMPORÂNEAS + NOVOS VETORES

A arquitetura do eixo **Panoramas do Sul** mantém a proposta anunciada na 14ª e consolidada na 15ª edição do Festival, segundo a qual a mostra se subdivide em três seções. **Estado da Arte** reúne exemplos de maturidade no uso das mídias eletrônicas, vídeos e obras que revelam a potência da criação eletrônica, sua vocação para dialogar com outros campos artísticos e sua capacidade de produzir afecções e pensamentos intensos. **Investigações Contemporâneas** abriga tentativas de ampliar os limites das linguagens, ao dar suporte para a experimentação como base para a potência de invenção e diversidade próprias da arte eletrônica, mirando seus futuros desdobramentos e expansões. Em **Novos Vetores**, temos exemplos da produção dos jovens realizadores, sintomas das recentes e profundas reconfigurações de ordem política, social, cultural e tecnológica no mundo.

LIMIT /REMIX

The selection of works that comprise the Southern Panoramas axis of the 16th International Electronic Art Festival SESC_Videobrasil draws up a map of transits, drifts, and experimentations in and of the image that range from technical appropriations from antique cinema to today's Internet circuit.

Along this interval, we sifted through a huge wealth of investigations into narrative in search of imaginary geographies and draft maps of unknown expanses—an undertaking that took us closer to the inquietude palpable in Mario Peixoto's inescapable feature-length work—the conceptual base of this edition of the Festival and particularly of its theme *Limit: Moving images and lots of strangeness* (a reference to the filmmaker's own description of his film). In these borderlands between personal spaces and real spaces (of the world), subjective memories make incursions into the terrain of documented stories, creating a cartography that no longer separates the techniques and technologies of cinema from those of the electronic image.

In general, Southern Panoramas favoured proposals that use cinema as raw material or as a "database", with

selection and programming committee
ANDRÉ COSTA, CHRISTINE MELLO, EDUARDO DE JESUS, IVANA BENTES, MARCOS MORAES, PAULA ALZUGARAY, AND SOLANGE OLIVEIRA FARKAS

sequences from films remixed, whole scenes recontextualised, snatches of dialogue "borrowed": with pieces in loop, layers, scratches, montages applied to/impinging upon classic and affective images. Here we have Hitchcock, Antonioni, Tarkovsky, Godard remixed and incorporated into contemporary processes, or perhaps just a single frame, a fragment, a camera movement, an effect of editing or programming turned into a work, into a hyperfragmentation.

Everyday life, seen from within the context of global conflicts, assumes diverse forms—as much in documentary as in fiction—and draws closer to those essays on video that present commentary on contemporary environmental and social transformations. The essay as a form of audiovisual thought that problematises fiction and pushes it to its limit. We have placed emphasis on the incorporation of video in the production process of urban interventions and tactical media actions, not merely as a record, but as an integral part of projects that involve risk, learning, and the building of experience through and by images.

In the mobile, unstable, and recombinatory worlds of electronic art, a jump-cut brings us to this 16th Video-

brasil Festival. Moving images and lots of strangeness: couldn't these be the limits/remixes of contemporary experimentation?

STATE OF THE ART + CONTEMPORARY INVESTIGATIONS + NEW VECTORS

The architecture of Southern Panoramas retains the proposal announced at the 14th and consolidated in the 15th Videobrasil Festival, with the same tripart approach. State of the Art presents examples of maturity in the use of electronic media through videos and works that reveal the potency of electronic creation, its vocation for dialogue with other artistic fields, and its capacity to produce intense feelings and thoughts. Contemporary Investigations showcases attempts at broadening the limits of these languages, providing a forum in which experimentation can serve as the base for the power of invention and diversity proper to electronic art, aiming towards its future ramifications and expansions. In New Vectors we have examples of the young artists' output, symptoms of the recent and deep-felt reconfigurations in the political, social, cultural, and technological status quo.

PANORAMAS
DO SUL

CINEMA+
VIDEO+
ARTE

ZONA DE
REFLEXÃO

ESTADO
DA ARTE



BUSAN TRIPTYCH

10'35" | SHAUN GLADWELL | AUSTRÁLIA | 2006 | VÍDEO



O vídeo traz a performance de um artista de Taekwondo e um motoqueiro que monta uma BMX, explorando e questionando espaços sociais e museográficos. Um certo nível de imitação e jogo existe em cada uma das duas partes do vídeo.

Uses the performances of a Taekwondo artist and BMX rider to explore and question social and museum spaces. A level of mimicry and play exists within each of the two parts of this video.

CANTO DOCE PEQUENO LABIRINTO

18'25" | CAETANO DIAS | BRASIL-BA | 2007 | VÍDEO



Registro da intervenção urbana feita pelo artista na Estação Ferroviária da Calçada, em Salvador. A construção de um pequeno labirinto de açúcar e a interação do público que consome a obra efêmera. Um ruído no cotidiano local.

A recording of the urban intervention the artist carried out at the Calçada Railway Station in Salvador involving the construction of a small labyrinth in sugar and interaction with the public, who eat the ephemeral work. A flurry of the extraordinary in the routine of the locale.

AS MÃOS DO EPÔ

LOOPING 1'11" | AYRSÓN HERÁCLITO | BRASIL-BA | 2007 | VÍDEO



Mãos dançam sobre o azeite de dendê, imergindo em um ambiente repleto de fluidos ancestrais. Os diferentes usos e sentidos do óleo de palma como ponto de partida para a compreensão de emblemas da cultura afro-baiana.

Hands dance across palm oil, dipping into an environment replete with ancestral fluids. The different uses and meanings of palm oil provide the platform on which to base an understanding of the emblems of Afro-Bahian culture.

CERCA DE BONY

29' | ANDRÉS DENEGRÍ | ARGENTINA | 2006 | VÍDEO



Documentário sobre o artista conceitual argentino Oscar Bony (1941-2002). Imagens que são fragmentos de seu cotidiano servem como contexto para nos aproximarmos de sua obra e de suas idéias sobre arte, política e história.

A documentary on the Argentinean conceptual artist Oscar Bony (1941-2002). Images splintered from his daily routine provide a background that foments proximity with his work and ideas about art, politics, and history.

CONFLITO

LOOPING 8'25" | LUDMILA FEROLLA | BRASIL-RJ | 2007 | VÍDEO



Conflito entre imagem e som. Estimulo de sensações opostas causando desconforto. Uma paisagem marítima feita de um único enquadramento denota alguma tranqüilidade idílica. De repente, em meio a esse cenário, ouve-se um tiroteio pesado.

Conflict between sound and image. The stimulation of opposing sensations causing discomfort. A seascape in a single frame suggests idyllic tranquillity until the quiet is suddenly shattered by the clamour of heavy gunfire.

CASA BLANCA

3' | LEÓN FERRARI | RICARDO PONS | ARGENTINA | 2005 | VÍDEO



Uma maquete da sede oficial do poder executivo do governo norte-americano invadida por minhocas. A trilha sonora corresponde a uma performance realizada por León Ferrari, em São Paulo, 1980.

A scale model of the official seat of the North American Executive is invaded by worms. The soundtrack is taken from a performance given by León Ferrari in São Paulo in 1980.

COPÉRNICO I: PAISAGEM COM FIGURA

7' | DANIEL AUGUSTO | EDUARDO CLIMACHAUSKA | BRASIL-SP | 2005 | VÍDEO



Ao longe, uma mulher de bicicleta. A força de suas pedaladas move um círculo, que abriga uma câmera em seu centro e outra na borda de sua circunferência. Três câmeras revelando diferentes pontos de vista sobre a mesma ação.

In the distance, a woman is seen riding a bike. The force of her pedalling spins a circle, with one camera at its centre and another on its rim. Three cameras reveal different perspectives on the same action.

DESVIOS, DERIVAS, CONTORNOS

6'40" | LUCAS BAMBOZZI | BRASIL-SP | 2007 | VÍDEO



Situações urbanas, impasses, atalhos, ruas sem saída, o interesse pelo ordinário. Desvios são caminhos evitados, derivas são meras abstrações e contornos são percursos muito pouco objetivos. O que há de indizível no convívio social.

Urban situations, impasses, shortcuts, dead-end streets, an interest in the ordinary. Detours are routes to be avoided, tangents are mere abstractions, and curves are paths lacking in objectivity. The unspeakable in social cohabitation.

FAQ PART 1

26'50" | SAGI GRONER | ISRAEL/HOLANDA (ISRAEL/THE NETHERLANDS) | 2007 | VÍDEO



A apropriação de fragmentos de filmes, documentários e imagens de arquivo – não necessariamente relacionadas entre si, mas que tratam de temas comuns à humanidade – participa na construção de uma nova obra, em releitura de questões eternas.

Fragments appropriated from films, documentaries, and archive footage—not necessarily interrelated, but all dealing with themes common to humanity—go into making this new work, a rereading of eternal questions.

FILME DE FODA

9'21" | WAGNER MORALES | BRASIL-SP | 2006 | VÍDEO



Invertendo a estrutura dramática dos filmes pornográficos, a obra é constituída por muitos diálogos e quase nenhuma ação de contato corporal. Um casal fala detalhadamente sobre o que farão durante o ato sexual. A conversa, porém, pode se mostrar mais obscena do que seriam suas respectivas imagens.

Inverting the dramatic structure of pornographic films, the work is composed almost entirely of dialogue with practically no physical contact. A couple speaks in detail about what they plan to do to each other during sex. Their conversation, however, may prove more obscene than would the respective images.

ILUMINAI OS TERREIROS

43'30" | EDUARDO CLIMACHAUSKA | GUSTAVO ROSA DE MOURA | NUNO RAMOS | BRASIL-SP | 2006 | VÍDEO



Uma equipe instala círculos de luz – feitos com postes de iluminação – em cinco locais diferentes e vela-os durante a noite, registrando as transformações e acontecimentos ocasionados pelo trabalho.

A team installs circles of light—made with lampposts positioned in rings—in five different locations and keeps watch over them throughout the night, filming the resulting transformations and occurrences.

FIELD OF CONSCIOUSNESS

JAMSEN LAW | HONG KONG/CHINA | 2006 | INSTALAÇÃO



O trabalho é baseado na noção de “campo”, que Jamsen Law compara com a consciência. Assim como o crescimento de uma planta depende do terreno que envolve a semente, o relacionamento – ou Karma – entre os personagens é determinado pelo “campo da consciência”.

The work is based on a conception of “field”, which Jamsen Law compares with consciousness. Just like the growth of a plant depends on the terrain that surrounds the seed, the workings—or Karma—among the characters are determined by the “field of consciousness”

JOSÉ VICENTE
8'17" | MARCO DEL
FIOL | BRASIL-SP |
2006 | VÍDEO

Vicente mora em Campinas, interior de São Paulo. Sua rotina se divide entre os ruídos das construções e o som do seu trompete. O documentário integra a série *Toda beleza*, produzida e exibida pelo canal Futura.

*Vicente lives in Campinas in the São Paulo countryside. His routine is divided between the noise of the construction sites and the sound of his trumpet. The documentary is part of the *Toda beleza* series produced and broadcast by the TV channel Futura.*



JUKSA
29'42" | MAURÍCIO
DIAS | WALTER
RIEDWEG | BRASIL-
RJ/ SUÍÇA (BRAZIL-
RJ/SWITZERLAND) |
2006 | VÍDEO

Os três últimos habitantes de uma pequena ilha no Pólo Norte contam sobre 33 anos de suas vidas. Reflexões universais sobre o tempo e o envelhecimento, embaladas por uma música de Henry Purcell cantada ao vivo, numa íntima sessão.

The three remaining inhabitants of a small island in the North Pole talk about thirty-three years of their lives. Universal reflections on time and aging set to a song by Henry Purcell sung live at an intimate session.



MIEDO
14'30" |
CLAUDIA ARAVENA
ABUGHOSH | CHILE/
ALEMANHA (CHILE/
GERMANY) |
2007 | VÍDEO

Pedaços de filmes costurados pela artista-narradora discutem a construção do medo na produção visual e os dispositivos que o sustentam na sociedade contemporânea. Medos coletivos são listados, explicitados e, por fim, levados para um horizonte pessoal.

Pieces of films sewn together by the artist-narrator discuss the construction of fear in visual production and the devices that sustain contemporary society. Collective fears are listed and explained and then brought down to the personal plane.



POSTSCRIPT
3'18" | JOHN
GILLIES | AUSTRÁLIA |
2005 | VÍDEO

Postscript é uma reflexão poética sobre o vídeo *Divide* de John Gillies, que foi exibido no 15º Videobrasil. Trata-se de uma meditação sobre terra e paisagem, enquanto, inevitavelmente, o sudoeste da Austrália fica cada vez mais seco, devido à mudança de clima.

*Postscript is a poetic reflection on John Gillies' video *Divide*, which was shown at the 15th Videobrasil Festival. It is a meditation on land and landscape as the southeast of Australia inevitably gets drier and drier as the climate changes.*



REBELIÓN EN LA PULPERÍA
2'54" | RUBEN
GUZMAN | ARGENTINA |
2006 | VÍDEO

Em uma homenagem ao pintor holandês Rembrandt Harmenszoon van Rijn, um *tableau vivant* reinterpreta a obra *A cegueira de Sansão* (1636).

*In a tribute to the Dutch painter Rembrandt Harmenszoon van Rijn, a tableau vivant reinterprets the work *The Blinding of Samson* (1636).*



SHOULD WE NEVER MEET AGAIN
24'48" | GREGG
SMITH | ÁFRICA DO
SUL/FRANÇA (SOUTH
AFRICA/FRANCE) |
2005 | VÍDEO

Um homem caminha por Paris falando consigo mesmo. Imerso em seus problemas, ele gostaria de ter a quem culpar pelo seu desconforto. Em alguns momentos se insere em outra dimensão, quase um mundo paralelo, onde se relaciona com estranhos.

A man walks through Paris talking to himself. Immersed in his problems, he would like to have someone to blame for his discomfort. In certain moments he switches to another dimension, almost a parallel world, where he interacts with strangers.



SIN PESO
7' | CAO GUIMARÃES |
BRASIL-MG |
2006 | VÍDEO

O ar que sai do peito em vozes multiformes no comércio das ruas não é o mesmo ar que balança os toldos multicoloridos que protegem os donos das mesmas vozes. Dois pesos diferentes configuram o frágil equilíbrio da vida nas ruas da Cidade do México.

The air that leaves the chests of the street vendors in multiform voices is not the same air as flaps in the multicolored awning that shelters the owners of those voices. Two different measures configure the delicate balance of life on the streets of Mexico City.



SOCO NA IMAGEM
LOOPING 1'32" |
DANILLO BARATA |
BRASIL-BA | 2007 |
VÍDEO

Performance. A ideia de o artista ser simultaneamente o sujeito e o objeto da criação. Fusão entre arte e vida no desejo de retomar o lema dadaísta.

Performance. The idea of the artist as being at once the subject and object of creation. Art and life fuse in the desire to return to the Dadaist slogan.



TENEDOS

10' | ETHEM OZGÜVEN | TURQUIA (TURKEY) | 2005 | VÍDEO



Imagens vasculham a fundo a Ilha de Tenedos, no mar Egeu, pertencente à Turquia, tentando definir a suposta tristeza que paira ali. Um passeio imagético capaz de relatar o cotidiano local e suas especificidades, denotando o clima nostálgico do lugar.

Images scour the Turkish-owned island of Tenedos in the Aegean Sea in the hope of defining the supposed sorrow that hangs over it. An imagetic excursion that presents the everyday life of the island and its specificities, denoting the nostalgic atmosphere of the place.

VIDEO IN 5 MOVEMENTS

8'50 | AKRAM ZAATARI | LÍBANO (LEBANON) | 2006 | VÍDEO



A espontaneidade da fotografia de Hashem El Madani, que costumava levar sua câmera super-8 para filmar a família e amigos durante as férias. Dividido em cinco partes, o vídeo revela trechos de seus veraneios nos anos 1960 e 70.

The spontaneity of the photography of Hashem El Madani, who used to take his Super 8 camera on holiday with him to film family and friends. Divided in five parts, the video offers glimpses of his summer sojourns during the 1960s and 1970s.

THE SLIPPERY MOUNTAIN

LOOPING 6'06" | SERGEY PROVOROV | GALINA MYZNIKOVA | RÚSSIA | 2006 | VÍDEO



Um espectador curioso lembra-se do pesadelo em que ele escala e desce uma montanha incessantemente, tal como no mito de Sísifo, reinserindo no tempo presente a frase de Camus: "O esforço para chegar ao topo é o suficiente para encher um coração de esperança".

A curious spectator recalls a nightmare in which he incessantly scales and descends a mountain, like in the myth of Sisyphus, summoning Camus' famous line back to the present: "The struggle itself towards the heights is enough to fill a man's heart".

WHERE ARE YOU, NAM JUNE PAIK?

2'20" | OSVALDO CIBILS | URUGUAI/ITÁLIA (URUGUAY/ITALY) | 2007 | VÍDEO



Em uma performance, o artista tenta contactar Nam June Paik (1932-2006) por meio de um monitor de computador.

A performance in which the artist tries to contact Nam June Paik (1932-2006) through a computer monitor.

UNDOCUMENTED

10' | EDGAR ENDRESS | CHILE/EUA (CHILE/USA) | 2005 | VÍDEO



Um narrador minucioso reconstrói o incidente envolvendo um sujeito sem documentos, que morreu baleado por um soldado ao tentar atravessar ilegalmente a fronteira entre o Peru e o Chile, revelando o passado desses dois homens.

An extremely thorough narrator reconstructs an incident involving a guy with no ID who was shot dead by a soldier while trying to make an illegal border-crossing between Peru and Chile, revealing the pasts of both men.

STRAIGHT STORIES-PART 1

10'10" | BOUCHRA KHALILI | MARROCOS/FRANÇA (MOROCCO/FRANCE) | 2006 | VÍDEO



Entre o documentário e a ficção, um ensaio sobre as questões territoriais e o deslocamento humano realizado em uma viagem entre o sul da Espanha e o norte do Marrocos. Viajando pelo mediterrâneo, ouvimos relatos de imigrantes.

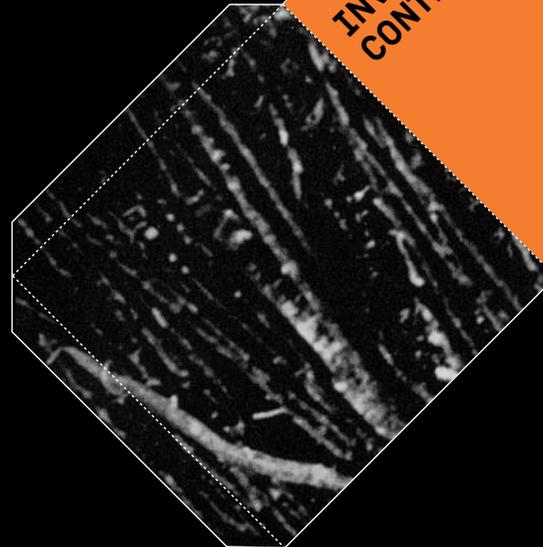
Somewhere between documentary and fiction, this is an essay on questions of territory and human displacements made during an excursion from southern Spain to northern Morocco. Travelling on the Mediterranean rim, we hear immigrants tell their stories.

PANORAMAS
DO SUL

CINEMA+
VIDEO+
ARTE

INVESTIGAÇÕES
CONTEMPORÂNEAS

ZONA DE
REFLEXÃO



ABISMO VIRTUAL
3'55" | EUSTÁQUIO
NEVES | BRASIL-MG |
2007 | VÍDEO

Imagens recebidas por celular e e-mail revelam a intimidade de duas mulheres. Um texto-narrador conduz à reflexão sobre as relações estabelecidas pelas mídias digitais; a disposição e o desafio de se expor ao desconhecido.

Images received via cell phone and e-mail reveal the intimacy of two women. A narrating text invites reflection on the relationships established by the digital media: the challenge of exposing oneself to the unknown and the willingness to do it.



**ÁGUA BOA
SONO BOM**
10'30" |
LOUISE GANZ |
BRASIL-MG | 2007 |
VÍDEO

Em uma viagem a um hotel da infância, a artista, sua mãe e seu filho buscam espaços e situações que resgatem suas memórias. Projeto autoral que dá continuidade aos vídeos *Banhos 1* e *2*.

*On a trip to a hotel from her childhood, the artist, her mother, and her son look for spaces and situations that recover the memories. An authorial project that gives sequence to the videos *Banhos 1* and *2*.*



**ANTICRISTO
(UM VÍDEO
SOBRE MINHA
MORTE)**
28' | CARLOSMAGNO
RODRIGUES | DELLANI
LIMA | BRASIL-MG |
2006 | VÍDEO

Documentário autobiográfico de estrutura fragmentada, que relata experiências da vida dos autores, suas ideologias, conflitos e esperanças vazias. Discursos emblemáticos, construídos com recursos diversos, como o filho do autor recitando Nietzsche.

A fragmentary autobiographical documentary that relates the life experiences of its authors; their ideologies, conflicts, and empty hopes. Emblematic discourses created using various resources, including the son of one of the authors reciting Nietzsche.



BEACH
4'55" |
GULI SILBERSTEIN
| ISRAEL | 2006 |
VÍDEO

Uma família feliz numa praia em Tel-Aviv. A cem quilômetros dali, uma menina corre de um bombardeio em uma praia em Gaza. Cenas que se contrapõem numa TV fora de sintonia. A impossibilidade de aceitar um retrato absoluto da realidade.

A happy family is shown on a beach in Tel Aviv as 100 km away a girl runs from the bombardment of a beach in Gaza. Conflicting scenes on a TV on the blink raise the impossibility of accepting an absolute picture of reality.



**CANTO DE AVES
PAMPEANAS 1**
7'45" | NICOLÁS
TESTONI | ARGENTINA
| 2006 | VÍDEO

Dividido em capítulos não-lineares, o documentário traça um mapa do cotidiano da pequena cidade litorânea Ingeniero White, na Argentina, revelando as drásticas transformações decorrentes da implantação de um complexo petroquímico.

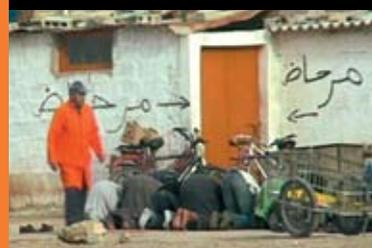
Divided into nonlinear chapters, this documentary drafts a map of everyday life in the small seaside town of Ingeniero White in Argentina, revealing the drastic transformations wrought upon the town by the installation of a petrochemical complex.



DE TERUGKEER
5'43" | ABDELLATIF
BENFAIDOU |
MARROCOS/HOLANDA
(MOROCCO/THE
NETHERLANDS) |
2005 | VÍDEO

A reestruturação da memória por meio de uma narrativa estética e abstrata. A morada dos medos, preocupações e desapontamentos.

The abode of fears, worries, and disappointments, memory is restructured through an aesthetic and abstract narrative.



**FAST/SLOW_
SCAPES**
LOOPING 20' |
GISELLE
BEIGUELMAN |
BRASIL-SP |
2006 | VÍDEO

Conjunto de capítulos que formam um diário de imagens, construído pela câmera do celular. Cada qual foi gravado em um lugar diferente, a partir de um diferente veículo em movimento, oferecendo diversos pontos de vista à condição nômade.

A series of chapters that form an image diary captured via cell phone. Each was filmed in a different place, from a different moving vehicle, thus offering various perspectives on the nomadic condition.



**...FEITO POEIRA
AO VENTO...**
3'30" |
DIRCEU MAUÉS |
BRASIL-PA |
2006 | VÍDEO

Uma seqüência de 991 fotografias, captadas por quarenta câmeras pinholes feitas com caixas de fósforos, faz um giro de 360° no mercado do Ver-o-Peso, em Belém. Do frenesi ao esvaziamento, a rotina do lugar, memória viva da cidade.

A sequence of 991 photographs taken by forty pinhole cameras made with matchboxes presents a 360° sweeping view of the Ver-o-Peso market in Belém. From frenzy to emptiness, the routine of a place, the living memory of a city.



FLOW

LOOPING 5'20" | JOANNA HOFFMANN |
POLÔNIA (POLAND) | 2007 | VÍDEO



Camadas de imagens colhidas em cidades quaisquer compõem uma ininterrupta parede de impressões. Em novas definições de tempo e espaço, as paredes ainda protegem, limitam, unificam e definem as experiências que cercam.

Layers of images taken in sundry towns and cities comprise a seamless wall of impressions. Under our new definitions of time and space, walls still protect, delimit, unify, and define the experiences they enclose.

MADRE TIERRA

9'16" | LARA ARELLANO | ARGENTINA |
2005 | VÍDEO



Documentário experimental. Num pequeno povoado do norte da Argentina, uma câmera intimista nos apresenta uma mulher, que fala sobre sua vida e sua relação com a terra. Pelo viés da trivialidade, a noção de uma realidade peculiar.

An experimental documentary. In a small village in northern Argentina, a discreet camera presents us with a woman who speaks about her life and relationship with the land. A notion of a particular reality conveyed through the trivial.

THE CHEMICAL AND PHYSICAL PERCEPTION, IN THE EYE OF THE CAT, IN THE MOMENT OF THE CUT

12'58" | MARCELLO MERCADO |
ARGENTINA/ALEMANHA (ARGENTINA/
GERMANY) | 2005 | VÍDEO



Um acidente banal – um corte no dedo do autor – testemunhado por um gato, é a partida para esta animação em 3D, que mergulha nos desconhecidos processos orgânicos decorrentes de uma pequena, mas dolorosa tragédia.

A banal accident—a cut to the author's finger—witnessed by a cat is the point of departure for this 3-D animation that delves into the unknown organic processes triggered by this small, but painful tragedy.

MRS HODGE'S FREQUENT USE OF AIR FRESHENER...

17' | NOOSHIN FARHID | IRÃ/INGLATERRA
(IRAN/ENGLAND) | 2005 | VÍDEO



Moradores de um bloco de apartamentos de um edifício abrem suas portas para uma câmera intrusa, interessada em revelar o isolamento na vida contemporânea. Uma metáfora sobre a quebra da comunicação no espaço sobrecarregado pela mídia.

Residents in an apartment block open their doors to an intrusive camera curious to reveal the isolation of contemporary life. A metaphor on the breakdown of communication in a media-saturated society.

MATERIAL BRUTO

19' | NÚCLEO DE CRIAÇÃO SAPOS E AFOGADOS |
BRASIL-MG/ARGENTINA | 2006 | VÍDEO



Trata-se de um vídeo de ficção realizado com pacientes dos centros de convivência da rede pública de saúde mental da cidade de Belo Horizonte.

A fiction video made with patients from residential homes on the public mental health service in the city of Belo Horizonte.

MICROFTALMIA

5'44" | ADRIANA BRAVO MORALES |
ANDREA ROBLES JIMÉNEZ | BOLÍVIA/MÉXICO |
2005 | VÍDEO



Uma imersão no universo de Benjamin. Ruídos produzidos por ele e seu entorno compõem a trilha. Esta sonoridade, de par com as imagens, interpreta sua subjetividade, deslocando a narrativa desta animação para um ponto de vista muito pessoal.

An immersion in Benjamin's universe. Noises produced by him and his surrounding provide the soundtrack. This sonority, coupled with the images, interprets his subjectivity, shifting the narrative of this animation to a highly personal perspective.

PANORÂMICA 01

1' | LETÍCIA RAMOS | BRASIL-SP | 2007 | VÍDEO



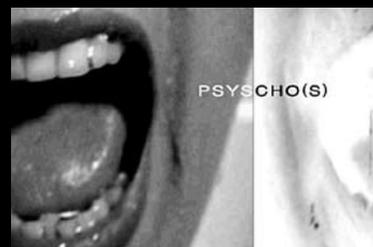
Realizado com uma câmera pinhole cinematográfica de 24 perfurações, o vídeo integra a série *Instantâneos e panorâmicos*, resultado de uma investigação cujo alvo principal é a paisagem composta por torres de celular.

Made with a twenty-four-exposure cinematographic pinhole camera, this video integrates a series of instamatic and panoramic pictures, the results of an investigation focused primarily on landscapes dominated by cell-phone transmission towers.

**PSYCHO(S):
A LIVE REMIX
LOOPING 12' |
IP YUK-YIU | ST |
HONG KONG/CHINA |
2006 | VÍDEO**

Comidas de *Psicose*, de Hitchcock, e de seu remake filmado por Gus Van Sant 38 anos depois são justapostas e condensadas, dando origem a um novo filme. Imagens editadas paralelamente e som fora de sync constroem um hipnótico jogo de espelhos.

Scenes from Hitchcock's Psycho and Gus Van Sant's remake thirty-eight years later are juxtaposed and condensed, giving rise to a new film. The parallel image editing and the out-of-synch sound create a hypnotic hall of mirrors.



**PN=N!
IVÁN MARINO |
ARGENTINA/ESPAÑA
(ARGENTINA/SPAIN) |
2006 | INSTALAÇÃO**

Buscando uma cena capaz de se regenerar permanentemente, tal como o castigo no mito de Sísifo, o autor a encontrou em uma seqüência do filme *A paixão de Joana D'arc* (Carl T. Dreyer, 1928), um raro palíndromo. Remontando a cena, busca provar a teoria matemática.

In search of a scene capable of permanently regenerating itself like the punishment of Sisyphus, the author discovers a rare palindrome in a sequence from the movie The Passion of Joan of Arc (Carl T. Dreyer, 1928). Reconstructing the scene, the video looks to prove the mathematical theorem.



**RADICAIS
LIVRE(O)S
14'20" | MARCUS
BASTOS | BRASIL-SP |
2007 | VÍDEO**

Debate sobre a liberdade na sociedade contemporânea por meio de entrevistas, ensaios em vídeo e memórias sobre a história recente do Brasil. Estruturado de maneira fragmentada, o vídeo pesquisa formatos de documentário na cultura digital.

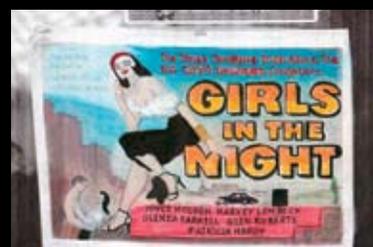
A debate on liberty in contemporary society conducted through interviews, essays on video, and remembrances on recent Brazilian history. Structured in a fragmentary manner, the video searches for documentary formats in the digital culture.



**REVOLVING DOOR
19' | ALEXANDRA
BEESLEY |
DAVID BEESLEY |
INGLATERRA/
AUSTRÁLIA (ENGLAND/
AUSTRALIA) | 2006 |
VÍDEO**

"É uma grande decisão vender seu corpo para um homem com dinheiro na mão", diz Gillian, a protagonista deste documentário que mistura fotografia e animação. As complexas questões envolvidas em seu trabalho nas ruas de Melbourne, Austrália.

"It's a big decision to sell your body to a man with money in his hand", says Gillian, the protagonist of this documentary that mixes photography and animation. A look at the complex questions involved in her work on the streets of Melbourne, Australia.



PANORAMAS

INVESTIGAÇÕES

DO SUL

CONTEMPORÂNEAS

**SHE DREAMT
WE DREAMT
5'10" | MARCO
CASADO | SALVADOR
ORTEGA | MÉXICO |
2007 | VÍDEO**

História construída em stop motion, que explora as possibilidades da fotografia digital. Ficção, farsa e crime envolvendo um conflito conjugal. O desenvolvimento tecnológico e as prosaicas relações humanas.

A story told in stop motion that explores the possibilities of digital photography. Fiction, farce, and crime involving a marital conflict. Technological development and humdrum human relations.



**SWEETHEART -
STORIE(S) ABOUT
ACCIDENTS
OF LOVE
1'05" |
GUSTAVO GALUPPO |
ARGENTINA |
2006 | VÍDEO**

A câmera que vigia a rotina de um casal se deixa interperlar por imagens e textos de diversas fontes e épocas. Pequenas histórias do cotidiano se contrapõem às grandes histórias da representação cinematográfica e dos personagens públicos.

A camera following the routine of a couple allows itself to get waylaid by images and texts from various sources and times. Humdrum stories counterpoise the grand narratives of cinema and public figures.



**TRECHO
17' | CLARISSA
CAMPOLINA |
HELVÉCIO MARINS
JR. | BRASIL-MG |
2006 | VÍDEO**

Libério saiu de Pernambuco em 1996, caminhando sem destino pelas estradas do país. A remontagem de um trecho dessa experiência – de Belo Horizonte a Recife – forma um diário imagético e sonoro repleto de lembranças e transformações.

Libério left Pernambuco in 1996 to roam the highways of the nation. The reconstruction of a stretch of this experience – from Belo Horizonte to Recife – composes an imagetic and sonorous diary replete with memories and transformations.



**VÁRZEA
9'26" | ESTÚDIO
BIJARI | RICARDO
IAZZETTA |
BRASIL-SP |
2006 | VÍDEO**

Fria e esvaziada, a cidade de São Paulo vira campo de futebol, que vira várzea, que se torna palco onde se ensaja um jogo. Obra de dança em vídeo sobre territórios, fronteiras e ocupação do espaço público.

Cold and emptied, the city of São Paulo becomes a football pitch, which turns to floodplain, which becomes the stage for football practice. A work of dance on video about territories, frontiers, and the occupation of public space.



PANORAMAS
DO SUL

CINEMA+
VIDEO+
ARTE

NOVOS
VETORES

ZONA DE
REFLEXÃO



ANTONIO PODE

12'30" | IVAN MORALES JR. |
BRASIL-SP/ALEMANHA (BRAZIL-SP/GERMANY) |
2007 | VÍDEO



Antonio está pronto para ser afetado pelo mundo. Em sete passos, experimenta a aprendizagem proposta por cada um que aparece em sua jornada, até aprender que também é possível negá-los, em direção à própria libertação.

Antonio is ready to be affected by the world. In seven steps, he samples the learning proposed by each of the people he meets along on his way, until he realises that he can also reject it all in favour of his own freedom.

DAS PARTES

LOOPING 20' | VERIDIANA ZURITA |
BRASIL-SP | 2007 | VÍDEO



Performance. Reflexão sobre o corpo enquadrado no ambiente e seus deslocamentos como forma de adaptação. Dentro de um espaço restrito, os membros e contornos se ajustam a uma nova realidade.

Performance. A reflection on the body as boxed into the environment and on its movements therein as a form of adaptation. Within a confined space, the members and contours adjust to a new reality.

ACREDITE NAS SUAS AÇÕES

8'23" | EVERTON MARCO SANTOS | BRASIL-BA
| 2006 | VÍDEO



Registro de três ações realizadas pelo GIA (Grupo de Interferência Ambiental) nas ruas de Salvador. Propostas provocativas e bem-humoradas que se apropriam do espaço público como suporte para interferências no cotidiano urbano.

A register of three actions carried out by GIA (Grupo de Interferência Ambiental [Environmental Interference Group]) in the streets of Salvador, Bahia. Provocative and good humoured, they appropriate public space as the support for interferences in the urban everyday.

INCAPACIDAD DE TRANCURSO

2' | DANIEL MONROY | MÉXICO |
2005 | VÍDEO



A criação de movimento em uma imagem estática. Uma alteração digital torna evidente o deslocamento de uma pessoa correndo. O percurso de cada um transformado em escultura visual.

The creation of movement in a static image. A digital alteration renders evident the movement of a person running. Each individual's course transformed into visual sculpture.

IRIDIUM

4'16" | MIHAI GRECU | ROMÊNIA/FRANÇA
(ROMANIA/FRANCE) | 2007 | VÍDEO



Mergulhado em uma atmosfera sombria, a construção de um poema visual sobre estados alterados de percepção e realidade. *Iridium*, na fronteira entre a arte em vídeo e a animação digital, sai em busca de uma narrativa alternativa.

Submerged in a gloomy atmosphere, we see the construction of a visual poem about altered states of perception and reality. Iridium, treading the border between art on video and digital animation, goes in search of an alternative narrative.

JERK OFF 2 - PROJETO DÍZIMA PERIÓDICA

LOOPING 1'47" | ALICE MICELI | BRASIL-RJ |
2007 | VÍDEO



Integrante da série *Dízima periódica*, o vídeo parte do princípio matemático para visualizar uma situação intrinsecamente ligada ao limite: o processo do gozo. Homenagem ao clássico filme de Andy Warhol *Blow Job*.

Part of the Dízima periódica [Circulating decimal] series, the video departs from a mathematical principle in visualising a situation intrinsically associated with limits: the process of coming. A tribute to the classic Andy Warhol film Blow Job.

LUX 02
3'12" | BRUNO FARIA |
BRASIL-SP |
2005 | VÍDEO

Uma paisagem urbana estática que, quando queimada, revela-se uma fotografia em uma parede de concreto. Uma visita ao eterno tema da paisagem no contexto da história da arte. Os avanços urbanos e a intervenção do homem nessa plataforma visual.

A static urban landscape which, when burned, reveals itself to be a photograph on a concrete wall. A return to the eternal theme of landscape in the context of the history of art. Urban progress and human intervention on this visual plane.



NARCISO NO MIJO
6' | RODRIGO CASTRO DE JESUS |
BRASIL-MG |
2006 | VÍDEO

Performance. O artista urina no chão e com o reflexo cria um auto-retrato. Fugindo do trágico fim do mitológico Narciso, o autor seca a urina com um ferro de passar, e sua imagem desaparece com o vapor.

Performance. The artist urinates on the floor, creating a self-portrait from his reflection in the puddle. Escaping the tragic fate of the mythological Narcissus, the artist dries up the urine with a clothes iron and his reflection dissipates into vapour.



ONE VERSE, NO CHORUS
9'16" | BRIDGET E. WALKER |
AUSTRÁLIA |
2007 | VÍDEO

Fotografias são manipuladas, transformando-se em bolas de papel, que após percorrem uma odisséia por terras distantes, tornam-se matéria-prima de tortas servidas na exposição do próprio vídeo. Desenho, fotografia e animação experimental.

Photographs are manipulated, transforming into balls of paper, which having completed an Odyssey through distant lands, become raw material for pies served at the screening of the video itself. Drawing, photography, and experimental animation.



OXOXO, NEGOCIO? MONOPOLIO
8'30" | JESUS AYALA |
JOSÉ VILLALOBOS ROMERO |
MÉXICO |
2005 | VÍDEO

Documentário. Pequenos comerciantes, donos de mercearias no México, falam como a grande cadeia de lojas de conveniência Oxxo tem destruído seus negócios. Uma discussão sobre o monopólio no comércio.

Documentary. Small grocery store owners in Mexico speak of how the large Oxxo convenience store chain has destroyed their business. A discussion on commercial monopolies.



PANORAMAS

NOVOS

DO SUL

VETORES

PARECE LA PIERNA DE UNA MUÑECA
8'05" | JAZMÍN LÓPEZ |
ARGENTINA |
2006 | VÍDEO

Em uma piscina, um grupo de crianças e uma mulher são revelados sob o olhar insistente de um perspicaz, porém ausente, narrador.

A group of children and a woman in a swimming pool are revealed through the insistent gaze of a perspicacious, though absent narrator.



RAWANE'S SONG
7'05" | MOUNIRA AL SOLH |
LÍBANO/ HOLANDA (LEBANON/ THE NETHERLANDS) |
2006 | VÍDEO

Um vídeo sobre uma libanesa que não deseja falar de guerra. Partindo dessa premissa, ela desenvolve um discurso irônico, mas fica presa ao tema evitado. A voz substituída pelo texto deixa espaço para o silêncio, em que escutamos os passos de Rawane.

A video about a Lebanese woman who does not want to talk about war. Taking this as her premise, she assumes an ironic discourse, but cannot shake the avoided theme. The voice substituted by subtitles leaves space for silence, in which we can hear Rawane's footsteps.



RIVADAVIA 2010
14'31" | ALINE X |
GUSTAVO JARDIM |
BRASIL-MG |
2007 | VÍDEO

Buenos Aires, Avenida Rivadavia, 2010. O quarto em que Gargamela dorme se funde às paisagens de seus sonhos. Um homem entra e nos conduz. Feitas com celular e vídeo digital, as imagens exploram uma narrativa onírica.

Buenos Aires, Avenida Rivadavia, 2010. The room in which Gargamela sleeps mixes in with her dreamscape. A man enters and leads our way. Shot using a cell phone and digital video, the images explore dream-like narrative.



TANK YOU
13' | ZIAD ANTAR |
LÍBANO/FRANÇA (LEBANON/FRANCE) |
2006 | VÍDEO

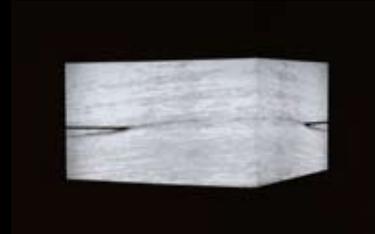
Sul do Líbano, julho de 2006, guerra. Os ataques aéreos atingem tanques e postos de combustível, que passam a funcionar apenas durante uma hora por dia. Enquanto aguarda sua vez na fila, o autor revela o caos instaurado.

South Lebanon, July 2006, war. The air raids hit gas tanks and stations, which can only open one hour per day thereafter. As he waits in line, the author reveals the chaos that has set in.



UNTITLED:ROPE

MARCELLVS L. | BRASIL-MG/ALEMANHA
(BRAZIL-MG/GERMANY) | 2006 | INSTALAÇÃO



Um trabalho associativo de vídeo: por meio de projeções simultâneas, cordas que se movem na água parecem se estender ao longo de um canto da sala. Esta instalação de vídeo tira sua força do material visual acentuadamente mínimo sobre o qual se baseia.

An associative video work: through simultaneous projection, ropes moving in the water seem to span a corner of the room. The video installation draws its appeal from the strikingly minimal visual material it is based on.

WEEKEND

6'30" | FEDERICO LAMAS | ARGENTINA |
2007 | VÍDEO



Uma discussão para cada dia do fim de semana. Dois capítulos construídos com cenas que permanecem na tela, deixando a linearidade dos discursos evidente. Um ensaio sobre a estranheza intrínseca a relações muito próximas.

A discussion for each day of the weekend. Two chapters built out of scenes that hold the screen, evincing the linearity of the discourse. An essay on the intrinsic strangeness of close relationships.

UNTITLED (ZIMBABWEAN QUEEN OF RAVE)

3'33" | DAN HALTER | ZIMBÁBUE/
ÁFRICA DO SUL (ZIMBABWE/SOUTH AFRICA) |
2005 | VÍDEO



Montagem sobre a experiência do autor, um garoto branco, que viveu em Zimbábue nos anos 1990. A canção da zimbabueana Rozalla, conhecida como Queen of Rave, embala duas realidades antagônicas: brancos dançam enquanto negros protestam.

A montage on the author's experience as a white youth living in Zimbabwe during the 1990s. A song by the Zimbabwean singer Rozalla, known as the "Queen of Rave", enfolds two conflicting realities: Whites dance as Negroes demonstrate.

ANDRÉ COSTA_Brasil_1972

Cineasta, graduado em cinema, mestre em arquitetura e urbanismo pela FAU-USP, é professor de cinema e de televisão na FAAP, professor de pós-graduação do curso Criação Visual para Multimídia na USJT, educador e pesquisador em linguagens audiovisuais. Dirige a Olhar Periférico Filmes, pela qual realizou inúmeros documentários nas áreas cultural, social e educativa, coordenou oficinas de linguagem videográfica e assessorou projetos sociais em educação audiovisual. Finaliza o documentário *Histórias de morar e demolições*, contemplado pelo Itaú Cultural Rumos Cinema e Vídeo 2006.

A filmmaker and cinema graduate, André Costa also holds a master's degree in architecture and urbanism from FAU-USP and lectures in cinema and television at FAAP. He teaches on the postgraduate Visual Creation for Multimedia course at USJT in addition to activities as an educator and researcher in audiovisual languages. Director of Olhar Periférico Filmes, for which he has made various documentaries in the cultural, social, and educational areas. He has also coordinated workshops in videographic language and served as advisor on social and audiovisual education projects. He recently completed a documentary entitled *Histórias de morar e demolições*, a project selected for funding by the 2006 Itaú Cultural Rumos Cinema e Vídeo programme.

CHRISTINE MELLO_Brasil_1966

Pesquisadora, crítica e curadora no campo da arte e tecnologia. É pós-doutoranda da USP, pela Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), e doutora em comunicação e semiótica pela PUC-SP. Professora do mestrado em artes visuais da Faculdade Santa Marcelina, onde coordena o grupo de pesquisa *arte&meios tecnológicos*, e da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Em 2002, foi curadora de net art da representação brasileira para a 25ª Bienal de São Paulo.

Christine Mello is a researcher, critic, and curator in the field of art and technology. She is pursuing a postdoctorate from the School of Communications and Arts (ECA-USP) and has a doctorate in communication and semiotics from PUC-SP. She teaches on the master's degree course in the visual arts at Faculdade Santa Marcelina, where she coordinates the *arte&meios tecnológicos* research group, as well as at Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). In 2002 she was the net art curator for the Brazilian representation at the 25th Bienal de São Paulo.

EDUARDO DE JESUS_Brasil_1967

Membro da Associação Cultural Videobrasil, é professor da Faculdade de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas),

onde coordena o CEIS – Centro de Experimentação em Imagem e Som. Mestre em comunicação social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), faz doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Editou o FF>>Dossier, publicação on-line da Associação Cultural Videobrasil, por mais de um ano.

A member of Associação Cultural Videobrasil, Jesus is a professor in the Communication and Arts School at Pontifícia Universidade Católica, Minas Gerais (PUC-MG), where he coordinates the CEIS (Centro de Experimentação em Imagem e Som). The holder of a master's degree in social communication from Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Jesus is presently working on his doctorate at the School of Communications and Arts of the Universidade de São Paulo (ECA-USP). For over a year, Eduardo de Jesus coordinated the FF>>Dossier programme, an on-line publication from Associação Cultural Videobrasil.

IVANA BENTES_Brasil_1964

Ivana Bentes é pesquisadora de comunicação, cinema e novas mídias, doutora em comunicação pela UFRJ, professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ e diretora da Escola de Comunicação da UFRJ. Ensaísta e conferencista em publicações e eventos relacionados às áreas de comunicação,

artes visuais, cinema, televisão, mídia arte e novas tecnologias da imagem. É curadora na área de arte e audiovisual. Desenvolve pesquisa sobre o Capitalismo Cognitivo e as redes estéticas e sociais.

Ivana Bentes is a researcher in communication, cinema, and new media and holds a doctorate in communication from UFRJ, where she teaches on the Postgraduate Programme. Director of the UFRJ School of Communication, she is an essayist and conference speaker for publications and events in the fields of communication, the visual arts, cinema, television, media art, and new image technologies. Bentes is a curator in the areas of art and audiovisual production. She is currently researching Cognitive Capitalism and aesthetic and social networks.

MARCOS MORAES_Brasil_1956

Curador independente e professor de história da arte; coordenador do curso de artes plásticas e do Programa de Residência Artística FAAP, no Edifício Lutetia, ambos da Fundação Armando Alvares Penteado. Doutorando da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), é formado em direito e artes cênicas pela mesma universidade e possui especialização em arte e educação, museologia e administração da cultura. Foi integrante do Júri do 15º Videobrasil.

Marcos Moraes is an independent curator and lecturer in art history. He coordinates two programmes at the Fundação Armando Alvares Penteado: the visual arts course and the FAAP Artistic Residencies Programme, held in the Lutetia building. Currently pursuing a doctorate at the School of Architecture and Urbanism at the Universidade de São Paulo (FAU-USP), he also holds degrees in law and the scenic arts from the same institution, as well as a specialisation course in art and education, museum studies, and cultural administration. He was a member of the jury at the 15th Videobrasil.

PAULA ALZUGARAY_Brasil_1966

Curadora independente e jornalista especializada em artes visuais. Cursa mestrado na área de ciências da comunicação, na ECA-USP, onde desenvolve uma pesquisa sobre as relações entre arte e documentário. Entre seus projetos curatoriais, realizou a mostra *Videometria: o vídeo como ferramenta de medição na arte contemporânea brasileira*, no Off Loop Festival, em Barcelona, e a mostra *Situação: vídeo de viagem*, no Paço das Artes, em São Paulo.

Paula Alzugaray is an independent curator and journalist who specialises in the visual arts. She is taking a master's degree in communication sciences at ECA-USP, where she researches the relations between art and documentary. Her curatorial projects include the exhibi-

tion *Videometria: o vídeo como ferramenta de medição na arte contemporânea brasileira*, at the Off Loop Festival in Barcelona, and the exhibition *Situação: vídeo de viagem*, at Paço das Artes in São Paulo.

SOLANGE OLIVEIRA FARKAS_Brasil_1955

Curadora com papel reconhecido na pesquisa e no fomento da produção do circuito sul da arte contemporânea, Solange Oliveira Farkas dirige a Associação Cultural Videobrasil desde 1991 e o Museu de Arte Moderna da Bahia desde 2007. Está à frente do Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil, da publicação sobre arte contemporânea *Caderno Videobrasil*, da série de documentários Videobrasil Coleção de Autores e de um dos maiores acervos de arte eletrônica da América do Sul. Formada em jornalismo, criou o Videobrasil em 1982, para abrigar a então nascente produção local. Em vinte anos, com o apoio de parceiros como o SESC São Paulo e o Prince Claus Fund holandês, transformou o evento em ponto de convergência e canal de difusão da produção da América do Sul, Caribe, África, Europa do Leste, Oriente Médio, Sudeste Asiático e Oceania, além de centro de referência internacional para a arte eletrônica. Integrante do corpo de curadores do Nam June Paik Award e do conselho do programa Network Partnerships do Prince Claus Fund holandês, que im-

plementa ações culturais e sociais ao redor do mundo, ganhou o Prêmio Sergio Motta Hors Concours em 2004 pela contribuição à arte eletrônica. Suas seleções de obras brasileiras e sul-americanas foram vistas em festivais e mostras na Argentina, Holanda, Alemanha, França, Inglaterra, Canadá, Rússia, Venezuela, Portugal, Peru, México e Líbano. Em 2000, realiza em São Paulo a Mostra Africana de Arte Contemporânea. Em 2005, sua Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea (MoPAAC) leva ao Museu de Arte Moderna de Salvador (BA) um panorama da diversidade da produção de artistas afro-descendentes ou oriundos da diáspora negra. Em 2006, organiza a exposição *La mirada discreta: Marcel Odenbach & Robert Cahen*, em Buenos Aires, Argentina. Solange Oliveira Farkas vive e trabalha entre Salvador e São Paulo, onde acontece o 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil (2007).

A curator known for her role in the research and fostering of contemporary art production in the southern circuit, Solange Oliveira Farkas has been the director of Associação Cultural Videobrasil since 1991 and of the Museum of Modern Art in Bahia since 2007. She is the head of the International Electronic Art Festival SESC_Videobrasil, the publication on contemporary art *Caderno Videobrasil*, the series of documentary films *Videobrasil Authors Collection*, and of one of the largest electronic art archives in South America. The holder of a degree in journalism,

Farkas created Videobrasil in 1982, to shelter the growing local production at the time. In twenty years, with support from partners such as SESC São Paulo and the Dutch Prince Claus Fund, she transformed the event into a point of convergence and a means for the dissemination of production from South America, the Caribbean, Africa, Eastern Europe, the Middle East, Southeast Asia, and Oceania, and an international reference centre for electronic art. A member of the board of curators for the Nam June Paik Award and also of the board of the Network Partnerships programme of the Dutch Prince Claus Fund, which implements cultural and social actions around the world, she received the Sergio Motta Hors Concours Award in 2004 for her contribution to electronic art. Her selections of Brazilian and South American works have been seen in festivals and exhibitions in Argentina, The Netherlands, Germany, France, England, Canada, Russia, Venezuela, Portugal, Peru, Mexico, and Lebanon. In 2000, Farkas curated the Contemporary African Art Show in São Paulo. In 2005, her Pan-African Exhibition of Contemporary Art (locally MoPAAC) took an overview of the diverse production of Afro-descendant or Diasporan artists to the Museum of Modern Art in Salvador (Bahia). In 2006, she curated the exhibition *La mirada discreta: Marcel Odenbach & Robert Cahen*, in Buenos Aires, Argentina. Solange Oliveira Farkas lives and works between Salvador and São Paulo, where the 16th International Electronic Art Festival SESC_Videobrasil (2007) takes place.

BERTA SICHEL_Espanha (Spain)

Curadora com trânsito internacional, pesquisadora e ensaísta especializada na área de arte e mídia, é diretora do Departamento de Audiovisual e curadora-chefe do Departamento de Filme e Vídeo do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri. Foi curadora de exposições nos Estados Unidos, Europa e América Latina.

Curator of international standing, researcher, and essayist specialised in the area of art and media, Sichel is director of the Audiovisual Department and chief-curator of the Film and Video Department at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, in Madrid. She curated exhibitions in the U.S., Europe, and Latin America.

DANIELA BOUSSO_Brasil

Doutora em artes visuais, e comunicação e semiótica. Publica textos em revistas de arte nacionais e internacionais e em catálogos. Como crítica de arte, integra júris e simpósios. Foi curadora-chefe do Paço das Artes, de 1987 a 1996, até assumir a sua direção técnica em 1997. Concebe e coordena, desde 2000, o Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia. Entre as exposições em que atuou como curadora destacam-se *Acima do bem e do mal* (1999); *Por que Duchamp?* (1999-2000); *Rede de tensão* (2001); e *Vik Muniz* (2007).

PhD in the visual arts, and communication & semiotics,

she publishes in national and international art magazines and catalogues. As an art critic she has sat on jury panels and participated in symposiums. She was the chief curator of Paço das Artes from 1987 to 1996, before assuming the position of technical director in 1997. She created the Sergio Motta Art and Technology Award in 2000, which she has coordinated ever since. Among the exhibitions she has curated are *Acima do bem e do mal* (1999); *Por que Duchamp?* (1999-2000); *Rede de tensão* (2001); and *Vik Muniz* (2007).

DAVID CRANSWICK_Austrália

Diretor do d/Lux/MediaArts, uma das organizações-chave na área de mídia, sediada em Sydney, Austrália. Como diretor, nos últimos quatro anos, David foi responsável pelo desenvolvimento de programas que incluem antigos filmes Super-8 do início dos anos 1980 até projetos com telefone celular e plataformas intermídia. d/Lux/MediaArts também produziu uma exposição itinerante para centros regionais e remotos da Austrália e, em 2007, apresentou Coding Cultures, uma iniciativa focada em práticas de mídia baseadas na comunidade.

Director of d/Lux/MediaArts, one of Australia's key media art organisations which is based in Sydney. As director for the past four years, Cranswick has been responsible for the development of programs which include early Super-8 films from the early 1980s through to new

projects focused on mobile and cross media platforms. d/Lux/MediaArts has also produced a touring exhibition program to regional and remote centres in Australia and in early 2007 presented Coding Cultures, a new initiative focused on community-based media practices.

JEAN-PAUL FARGIER_França (France)

Artista, crítico de arte e de cinema (*Cinéthique, Les Cahiers du Cinéma, Le Monde, Art Press, Trafic*), professor de cinema e televisão (Universidade Paris 8). Publicou *Jean-Luc Godard* (1974); *Nam June Paik* (1989); *L'invention du paysage* (ensaio sobre as fotografias de Laurent Millet, 2005); *The Reflecting Pool* (ensaio sobre Bill Viola, 2005) e diversos artigos em catálogos e obras coletivas. Assinou uma dezena de instalações, além de oitenta filmes para a televisão, entre os quais, *Play It Again, Nam* (1990), *L'Origine du Monde* (1996), *Objets surréalistes, avez-vous donc une âme?* (2002). *Jour après jour* é a sua primeira realização para o cinema.

Artist, art and cinema critic (*Cinéthique, Les Cahiers du Cinéma, Le Monde, Art Press, Trafic*), professor of cinema and television (Paris 8 University). Author of *Jean-Luc Godard* (1974); *Nam June Paik* (1989); *L'invention du paysage* (an essay on the photography of Laurent Millet, 2005); *The Reflecting Pool* (an essay on Bill Viola, 2005), and various articles for catalogues. He has produced dozens of instal-

lations and eighty TV movies, including *Play It Again, Nam* (1990), *L'Origine du Monde* (1996), *Objets surréalistes, avez-vous donc une âme?* (2002). *Jour après jour* is his first cinema release.

MARTIN MHANDO_Tanzânia

Cineasta e acadêmico tanzaniano (Murdoch University, Austrália do Oeste), atualmente trabalha como diretor do Festival Internacional de Cinema de Zanzibar (ZIFF). Martin trabalhou por mais de vinte anos na indústria, como produtor e diretor de filmes (*Yombayomba*, 1985; *Mama Tumaini*, 1987; *Yombayomba*, 2000; *Lyarn Ngarn*, 2006). Ele realizou numerosas oficinas de produção de cinema ao redor do globo e publicou textos, particularmente sobre o campo do cinema africano. Martin Mhando traz muita experiência em produção de cinema e um entendimento conceitual do cinema africano.

Tanzanian filmmaker and academic (Murdoch University, Western Australia), Mhando is currently working as director of the Zanzibar International Film Festival (ZIFF). Mhando has worked in the industry for over twenty years as a producer and film director (*Yombayomba*, 1985; *Mama Tumaini*, 1987; *Yombayomba*, 2000; *Lyarn Ngarn*, 2006). He has held numerous workshops in film production around the world and is published especially in the African cinema field. Martin Mhando brings a lot of experience in film production and conceptual understanding of African cinema.

PRÊMIOS | PRIZES

O júri de premiação do 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil concederá seis distinções ao fim da mostra Panoramas do Sul. Cada um dos três segmentos – Estado da Arte, Investigações Contemporâneas e Novos Vetores – será contemplado com um prêmio de aquisição no valor de R\$ 8.000,00. Esses prêmios dão à SESCTV, canal de cultura e educação operado pelo SESC São Paulo e retransmitido para todo o país, o direito de veicular as obras vencedoras por dois anos.

O júri também concederá três prêmios de incentivo, de R\$ 2.000,00 cada, às obras que considerar dignas de menções honrosas. As obras contempladas com esses prêmios serão selecionadas, a critério do júri, em quaisquer dos segmentos.

The jury panel at the 16th International Electronic Art Festival SESC_Videobrasil will award six distinctions at the end of the competitive show Southern Panoramas. Each of the three segments—State of the Art, Contemporary Investigations, and New Vectors—carries an R\$8,000.00 acquisitions prize. These prizes give SESCTV, the culture and education channel run by SESC São Paulo and rebroadcast nationwide, the rights to show the winning works over a period of two years.

The jury will also grant three incentive awards to the value of R\$2,000.00 each to works it considers worthy of honorable mention. The recipients of these prizes will be selected, at the jury's discretion, from any of the segments.

TROFÉU | TROPHY

Em uma alusão ao procedimento publicitário que transforma cenas-chave dos filmes nas imagens estáticas (e emblemáticas) dos cartazes – tão antigo quanto o próprio cinema –, os troféus do 16º Videobrasil serão criados pela artista plástica Rosângela Rennó a partir das obras premiadas. Aplicado a cada uma, o princípio do cartaz de cinema gerará uma obra única da artista, construída com a imagem da obra vencedora e contendo o nome dos artistas premiados.

Com um trabalho que parte da fotografia para descrever um percurso que reflete sobre os usos e lugares da imagem na subjetividade contemporânea, Rosângela Rennó esteve nas Bienais de Veneza (1993), Johannesburgo (1997) e Berlim (2001).

In an allusion to the advertising procedure of turning key scenes from movies into still (and emblematic) images on promotional posters—a practice as old as cinema itself—the trophies presented at the 16th Videobrasil Festival will be created by the visual artist Rosângela Rennó using stills from the prize-winning works. Applied to each winning film, the movie poster principle will generate a unique work by the artist, built upon an image from the film and featuring the names of the authors.

With an oeuvre that takes photography as its point of departure in describing a journey that reflects upon the uses and places of the image in contemporary subjectivity, Rosângela Rennó has shown at the Biennials of Venice (1993), Johannesburg (1997), and Berlin (2001).

PANORAMAS
DO SUL

CINEMA+
VIDEO+
ARTE

HOMENAGEM
PRÍAMO LOZADA
HOMENAGEM
RICARDO ROSAS

ENCONTROS DO SUL
SEMINÁRIOS
VIDEOBRASIL
PALESTRA – TOM
VAN VLIET

PROGRAMA
VIDEOBRASIL
DE RESIDÊNCIAS

ZONA DE
REFLEXÃO

FLUXO PERENE

A **Zona de Reflexão** é a instância em que os conteúdos e os temas integrantes dos outros dois eixos centrais do 16º Videobrasil (**Panoramas do Sul** e **Cinema+Vídeo+Arte**) são colocados em perspectiva, no sentido tanto de amadurecer idéias e posições que naturalmente já perpassam as escolhas do Festival, quanto de criar condições para a eclosão de abordagens inéditas e produtivas.

Este processo de adensamento acontece dentro de um modelo de fórum, em que vozes de características diversas, em confrontos muitas vezes inesperados, são convocadas a se manifestar e refletir não apenas sobre a produção contemporânea, mas especialmente sobre as bases em que ela se dá hoje e que fatores são determinantes para suas desejadas ressonâncias no sistema da arte em nível internacional.

As ações **Encontros do Sul** e **Seminários Videobrasil**, promovidas no contexto da **Zona de Reflexão**, ratificam o projeto de maior permanência do Videobrasil – apesar de apoiado na mostra bianual, não pretende se tornar restrito a ela, mas potencializar seus produtos e conquistas artísticas, teóricas e críticas. A consolidação deste eixo reafirma, ainda, a posição de

referência que o Festival conquistou não apenas entre artistas, críticos, curadores e profissionais do meio de arte, mas também no meio acadêmico.

Esse movimento de aproximação em direção à academia se manifesta, neste Videobrasil, por meio da parceria firmada com a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) para a realização dos Seminários Videobrasil (leia mais à pág. 230). Em quatro mesas, serão discutidos conceitos centrais para o entendimento da arte eletrônica hoje, em diálogo com o tema curatorial desta 16ª edição (os limites fluidos entre o cinema, o vídeo e a arte). São eles: hibridizações, mídias e experimentações, ações e contemplações, narrativas múltiplas.

ENCONTROS DO SUL

A série **Encontros do Sul** adota o formato de mesas interdisciplinares para discutir as articulações do trinômio: residências artísticas x nomadismo x coletivos e espaços autogeridos. *Arte e espaço nômade* reúne representantes do Videokaravann (programa de artistas árabes), Circuitos em Vídeo (grupo que divulga registros de ações artísticas indepen-

des) e Capacete Entretenimentos (responsável por um programa de residências móveis). A mesa *Residências artísticas – Espaços de criar* discute os programas de residência da Associação Cultural Videobrasil, Instituto Sacatar, Capacete, FAAP, Secretaria de Cultura da Bahia, Conselho Britânico, Consulado da França, WBK Vrije Academie (Holanda) e Gasworks (Reino Unido). *Espaços de memórias, referências e articulações* investiga os espaços culturais dirigidos por artistas, como a Cinemateca do Tânger (Marrocos), o TEIA, coletivo mineiro de pesquisa e criação audiovisual, e o CEIA (Centro de Experimentação e Informação de Arte) de Belo Horizonte. *Veículos e espaços virtuais* debate ciberespaço e difusão de arte com convidados da distribuidora alternativa Docfera (Argentina), do coletivo antipublicidade Kontra (Turquia) e da fundação para o desenvolvimento da arte eletrônica la diferencia. co (Colômbia).

CONTINUOUS FLOW

The Knowledge Zone is where the content of the two thematic veins of the 16th Videobrasil Festival (Southern Panoramas and Cinema+Video+Art) are put in perspective, both in the sense of maturing ideas and positions naturally already touched upon by the Festival's choices and of laying the ground for an upsurge of wholly new and productive approaches.

This fleshing-out occurs within the model of a forum, in which voices with very different characteristics, generating often unexpected confrontations, are invited to talk and reflect not only on the contemporary production, but especially on the bases upon which it rests today and the factors which determine its desired resonance within the art system on an international level.

The Meetings of the South and Videobrasil Seminars, both of which take place within the context of the Knowledge Zone, ratify Videobrasil's longest-standing project—which, while structured around the biannual exhibition, does not intend to become restricted to it, but aims to empower its artistic, theoretical, and critical products and achievements. The consolidation of this axis reaffirms the Festival's standing as a reference not only among artists, critics, curators, and professionals in the art world, but also in academia.

This shift toward academia is manifest in this year's Festival through the Associação's partnership with the Universidade de São Paulo's School of Communications and Arts (ECA/USP) on the Videobrasil Seminars (read more on page 230). Over the period of four months, themes central to an understanding of electronic art today will be discussed from the curatorial perspective of this 16th edition (the fluid boundaries between cinema, video, and art). Namely: hybridisations, media and experimentations, actions and contemplations, and multiple narratives.

MEETINGS OF THE SOUTH

The Meetings of the South series adopts the format of interdisciplinary panels in order to discuss the hinges in the triptych: artistic residencies vs. nomadism vs. self-generated collectives and spaces. *Arte e espaço nômade* [Art and nomadic space] presents representatives from the Videokaravann (a programme of Arab artists), Circuitos em Vídeo (a group that divulges footage of independent artistic actions), and Capacete Entretenimentos (responsible for an itinerant residency programme). The roundtable *Residências artísticas – Espaços de criar* [Artistic residencies—spaces for creation] discusses the residency programmes of Associação Cul-

tural Videobrasil, Instituto Sacatar, Capacete, FAAP, the Culture Secretariat of Bahia, the British Council, the French Consulate, WBK Vrije Academie (The Netherlands), and Gasworks (The United Kingdom). *Espaços de memórias, referências e articulações* [Spaces for memories, references, and articulations] investigates cultural fora run by artists, such as the Cinémathèque de Tanger (Morocco), TEIA, an audiovisual research and creation collective from Minas Gerais, and CEIA (Centro de Experimentação e Informação de Arte/Centre for Experimentation and Information in Art), based in Belo Horizonte. *Veículos e espaços virtuais* (Virtual vehicles and spaces) debates cyberspace and the dissemination of art with guests from the alternative distributor Docfera (Argentina), the antiadvertising collective Kontra (Turkey), and the foundation for the development of electronic art *la diferencia.co* (Colombia).

PROGRAMA VIDEOBRASIL DE RESIDÊNCIAS

A partir de 2007, um programa permanente, com apoio do Prince Claus Fund (www.princeclausfund.nl), sistematiza a ação da Associação Cultural Videobrasil no campo das residências artísticas. Destinado a fortalecer as ações de intercâmbio oferecidas no Brasil e a criar uma dinâmica rotativa que beneficie artistas brasileiros, latino-americanos e africanos, o Programa Videobrasil de Residências consolida e expande um movimento que se intensificou nos últimos cinco anos, com a criação de prêmios-residência para o Videobrasil em parceria com o Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains (França), a Fundação Armando Alvares Penteado (Brasil) e o Gasworks (Inglaterra).

O novo Programa tem como parceiros a WBK Vrije Academie (Holanda), além do Fresnoy, do Consulado Geral da França no Brasil, da Aliança Francesa e da FAAP, que renovam seu apoio. Também conta com a colaboração do Capacete Entretenimentos (Brasil) e do Instituto Sacatar, ambos com ação reconhecida no campo das residências artísticas.

A primeira etapa do Programa oferece oito residências, que serão realizadas em 2008 e 2009. O Prêmio FAAP de Artes Digitais traz a São Paulo um artista estrangeiro; o Prêmio de Criação Audiovisual Le Fresnoy leva um artista brasileiro ao centro francês de mídia; o Prêmio Videobrasil WBK Vrije Academie concede residências em Haia, Holanda, a quatro artistas

de qualquer nacionalidade; o Prêmio Videobrasil de Residência no Capacete e o Prêmio Videobrasil de Residência no Sacatar se destinam, respectivamente, a um artista brasileiro e um estrangeiro.

Os artistas beneficiados pelo Programa serão indicados por uma comissão constituída pelo Videobrasil e parceiros. A primeira Comissão de seleção reúne Solange Farkas e Ana Pato (Associação Cultural Videobrasil), Tom van Vliet (WBK Vrije Academie) e Marcos Moraes (FAAP).

O Programa Videobrasil de Residências será lançado durante o 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil, com o anúncio dos contemplados com as residências previstas para 2008.

PRÊMIO DE CRIAÇÃO AUDIOVISUAL LE FRESNOY - FRANÇA

O Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains (lefresnoy.net) é um centro de produção, pesquisa e pós-graduação em arte audiovisual. Concebido e dirigido por Alain Fleischer e inaugurado em 1997 em Tourcoing, França, já teve Jean-Luc Godard e Gary Hill como professores convidados. A ênfase de seu trabalho está na ruptura de barreiras entre mídias e linguagens audiovisuais tradicionais e eletrônicas. Oferecido desde 2003 pelo Le Fresnoy, Consulado Geral da França no Brasil e Aliança Francesa de São Paulo, o prêmio dá a um artista três meses de atividades no centro, com apoio logístico para a realização de uma obra audiovisual.

PRÊMIO FAAP DE ARTES DIGITAIS

A Fundação Armando Alvares Penteado (www.fAAP.br), por sua Faculdade de Artes Plásticas, é um espaço consolidado da produção contemporânea no Brasil e se caracteriza pela formação de profissionais inseridos na pesquisa e discussão das práticas artísticas contemporâneas. “A FAAP incentiva permanentemente a experimentação artística. Por isso, instituiu o Prêmio FAAP de Artes Digitais”, afirma o coordenador do curso de artes plásticas, Marcos Moraes. Instalada, desde 2005, no Edifício Lutetia, a Residência Artística FAAP se destina a brasileiros e estrangeiros que atuam na área de artes visuais. Abrigou vinte artistas, entre eles os residentes internacionais da 27ª Bienal de São Paulo (2006).

PRÊMIO VIDEOBRASIL WBK VRIJE ACADEMIE

A Vrije Academie Werkplaats voor Beeldende Kunsten (www.vrijeacademie.org) é um centro interdisciplinar e independente de pós-graduação em arte fundado em 1947 pelo artista e pioneiro do vídeo holandês Livinus van der Bundt. Na contramão das academias de arte clássicas, o centro encorajava a interação e o intercâmbio entre disciplinas como pintura, escultura, fotografia e imagem em movimento. Dirigido desde sempre por artistas, tem à frente, hoje, a escultora Ingrid Rollema. O departamento de imagem em movimento está a cargo de Tom van Vliet, criador do renomado World Wide Video Festival. Recém-reformulado, oferece estúdios

de pós-produção e ensaio para formatos instalativos e performances envolvendo mídia. Os quatro ganhadores do prêmio trabalharão como artistas em residências individuais de seis semanas na Academia.

PRÊMIO VIDEOBRASIL DE RESIDÊNCIA NO SACATAR

O Instituto Sacatar (www.sacatar.org) dirige um programa internacional de residência para artistas na sua sede na Ilha de Itaparica (BA). Membro da Res Artis, de the Worldwide Network of Artist Residencies e da Alliance of Artists Communities, tem como metas oferecer um lugar onde artistas possam conviver e criar; facilitar sua interação e colaboração com a comunidade; e aumentar a visibilidade e o impacto cultural da cidade e da nação onde atua.

PRÊMIO VIDEOBRASIL DE RESIDÊNCIA NO CAPACETE

CAPACETE Entretenimentos (www.capacete.net) tem como proposta produzir trabalhos conceituais e contextuais abrangendo múltiplas estratégias artísticas. Suas residências servem de plataforma à construção do histórico do artista, documentando sua produção e trazendo-a ao alcance do público. O agenciamento é seu próprio conteúdo.

Starting in 2007, a permanent programme supported by Prince Claus Fund (www.princeclausfund.nl) will systematise Associação Cultural Videobrasil's activities in the field of artistic residencies. Designed to strengthen the interchange programmes offered in Brazil and create a rotational dynamic that benefits Brazilian, Latin American, and African artists, the Videobrasil Residency Programme consolidates and expands a movement that has intensified in the last five years with the creation of the residency prizes awarded by the Videobrasil Festival in partnership with Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains (France), Fundação Armando Alvares Penteado (Brazil), and Gasworks (England).

In addition to Fresnoy, the French Consulate in Brazil, Aliança Francesa, and FAAP, all of which renewed their support, the Programme includes a new important partner, WBK Vrije Academie (The Netherlands). Other collaborators with recognised track records in the field of artistic residencies are Capacete Entretenimentos and Instituto Sacatar (Brazil).

The first phase of the Programme offers eight residencies scheduled for 2008 and 2009. The FAAP Digital Arts Prize brings a foreign artist to São Paulo; the Le Fresnoy Audiovisual Creation Award takes a Brazilian artist to the renowned French media centre; the Videobrasil WBK Vrije Academie Prize sends four artists to The Hague,

The Netherlands, regardless of their nationality; while the Videobrasil Capacete and Sacatar Residency Prizes go to one Brazilian and one foreign artist, respectively.

The artists awarded residency placings will be selected by a committee of representatives from Videobrasil and its partners. The first selection committee features Solange Farkas and Ana Pato (Associação Cultural Videobrasil), along with Tom van Vliet (WBK Vrije Academie) and Marcos Moraes (FAAP).

The Videobrasil Residency Programme will be launched during the 16th International Electronic Art Festival SESC_Videobrasil. The winners of the residencies scheduled for 2008 will be announced during the Festival.

LE FRESNOY AUDIOVISUAL CREATION AWARD – FRANCE

Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains (lefresnoy.net) is a postacademic audiovisual production and research centre conceived of and directed by Alain Fleischer and inaugurated in 1997 at Tourcoing, France. Guest teachers have included Jean-Luc Godard and Gary Hill. The focus of its work is on breaching the boundaries between traditional and electronic audiovisual media and languages. Offered since 2003 by Le Fresnoy, the French General Consulate in Brazil, and Aliança Francesa de São Paulo, the award gives an artist a three-month term of residence at the centre, complete with logistic support for the production of an audiovisual work.

THE FAAP DIGITAL ARTS PRIZE

Fundação Armando Alvares Penteado (www.faap.br), by means of its School of Visual Arts, has consolidated itself as a space of contemporary artistic production in Brazil and stands out for the formation of professionals inserted in the research and discussion of contemporary artistic practices. "FAAP is forever encouraging artistic experimentation. That is why it has created the FAAP Digital Arts Prize", says Marcos Moraes, coordinator of the visual arts course. The FAAP Artistic Residency, based at the Lutetia building since 2005, is open to Brazilians and foreigners working in the field of visual arts. In 2006, it welcomed twenty artists, including the international resident artists from the 27th Bienal de São Paulo.

VIDEOPRASIL WBK VRIJE ACADEMIE PRIZE

Vrije Academie Werkplaats voor Beeldende Kunsten (www.vrijeacademie.org) is an independent interdisciplinary postacademic art institute initiated in 1947 by the Dutch light artist and video pioneer Livinus van der Bundt. Going against the grain of the classical art academies, the centre encouraged interaction and interchange among various disciplines: painting, sculpture, photography, and the moving image. Managed by artists since its foundation, the current director is the sculptor Ingrid Rollema, with Tom van Vliet, the renowned creator of the World Wide Video Festival, in charge of the moving image department. Recently remodelled, the depart-

ment now offers postproduction and rehearsal studios for installation and media performance formats. The four winners will work individually at the academy as artists in residence for a period of six weeks.

VIDEOPRASIL SACATAR RESIDENCY PRIZE

Instituto Sacatar (www.sacatar.org) runs an international residency programme for artists at its premises in Ilha de Itaparica, Bahia. A member of Res Artis, the Worldwide Network of Artist Residencies, and the Alliance of Artists Communities, its goals are to offer a place where artists can meet and create; facilitate interaction and collaboration with the community; and boost the visibility and cultural impact of the city and nation in which it functions.

VIDEOPRASIL CAPACETE RESIDENCY PRIZE

The purpose of CAPACETE Entretenimentos (www.capacete.net) is to produce conceptual and contextual works that embrace multiple artistic strategies. Its residencies serve as a career-building platform for the artist, documenting his/her production and bringing it within reach of the public. The representation is the content itself.

A proposta deste seminário, uma parceria entre a Associação Cultural Videobrasil, o Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e o Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP, é trazer para o debate temas que, vistos em conjunto, apontam para os diversos caminhos que a arte eletrônica percorre no mundo todo, inclusive no Brasil, em sua mistura de procedimentos artísticos, rearranjos das tradições e rupturas de linguagem. Dessa forma, realizadores e pesquisadores convidados são instados a discutir temas como: os caminhos que a arte da imagem toma no século 21 em suas intersecções entre as diversas mídias, configurando (Des)limites e hibridizações; ou a tensão que se estabelece entre obra, artista e público, em que se aponta uma nova fruição marcada pelo jogo de contemplações e intervenções. E, ainda, os procedimentos e interfaces de mediação que reconfiguram a arte dos tempos atuais, sobretudo através da incorporação de dispositivos de mídias móveis e de redes digitais, além das opções de múltiplas narrativas que geram significações específicas nesta arte da atualidade. Para efeito de organização, distribuímos este seminário não exatamente por tendências atuais, pois estas seriam pouco precisas, mas em função de conceitos. Esses conceitos procuram dar conta de alguns dos

desafios propostos pelas poéticas tecnológicas em torno das quais se aglutinam artistas e pesquisadores. Eles não encerram o assunto, mas incitam o debate sobre a relação entre cinema, vídeo e arte, proposta curatorial do 16º Videobrasil. Esses conceitos são: hibridizações, mídias e experimentações, ações e contemplações, narrativas múltiplas. Cada mesa foi pensada a partir de um deles, e esperamos que os debates avancem o entendimento sobre os efeitos destas imbricações contemporâneas.

O eixo Zona de Reflexão propõe também uma atividade voltada para a prática televisiva: a transmissão ao vivo, via internet, de todos os debates.

Em edições anteriores, o Festival dialogou com diversas modalidades de mídia, tendo colocado suas atividades em plataformas que vão de inserções nas redes de televisão aberta às transmissões via Videowall e TV de Rua, passando por conexões via videofone além de “mini-TV”, videojornal ou videojornow. Neste momento em que a TV digital está prestes a ser implantada no país, e diante do crescente uso de tecnologia de IPTV e de conteúdos gerados pelos usuários na Web 2.0, o 16º Videobrasil se aventura a experimentar em WebTV/Streaming (www.emm.usp.br/ecca-ctr), ao mesmo tempo em que se discutem os novos rumos da arte eletrônica.

The idea of this seminar, a partnership between Associação Cultural Videobrasil, the Department of Cinema, Ra-

dio, and Television, and the Department of Visual Arts at the Universidade de São Paulo’s School of Communications and Arts (ECA-USP), is to raise for debate a number of themes that when seen in conjunction point toward the various paths electronic art has taken throughout the world and in Brazil in terms of mixing artistic processes, rearranging traditions, and causing ruptures in the sphere of language.

As such, the guest creators and researchers are invited to tackle such themes as the directions image-art is taking in the 21st century in its intersections with the various media, configuring (De)limit(ation)s and hybridisations; or, moreover, the tensions generated between work, artist, and public, indicating a new fruition defined by the play of contemplations and interventions. Then there are the procedures and interfaces of mediation that reconfigure art in present times, especially through the incorporation of mobile media devices and digital networks, as well as options for multiple narratives that engender specific meanings in this art of today.

For reasons of organisation, we have avoided structuring the seminar around present tendencies, as these would be too imprecise, but rather around concepts. These concepts look to render account of some of the challenges posed by the technological poetics around which today’s artists and researchers have congregated. They by no means put an end to the subject, but they do stimulate debate on the relationship between cinema, video, and

art, the theme chosen for this 16th Videobrasil Festival. These concepts are: hybridisations, media, and experimentations, actions and contemplations, and multiple narratives. Each panel was composed with one of these in mind and we hope the debates can foster an understanding of the effects of these contemporary imbrications.

The Knowledge Zone also proposes an approach geared towards television, with all of the debates going out live over the Internet. In previous editions, the Festival has dialogued with various media modalities, having transmitted its events via such diverse platforms as open television networks, Videowall, and Street TV, videophone hook-ups, “mini-TV” newscasts or “videojornow”. Today, against the backdrop of the current discussions on new directions in electronic art, at a time when digital TV is about to be implemented in Brazil and in the face of proliferating use of IPTV technology and content generated by Web 2.0 users, the 16th Videobrasil has decided to push the boat out and experiment with WebTV/Streaming (www.emm.usp.br/ecca-ctr).

PANORAMA EM 360 GRAUS

O primeiro panorama em 360 graus foi desenvolvido em torno de 1790 pelo artista inglês Robert Baker (1739-1806) – que foi o inventor do panorama clássico. Baker concebeu a pintura sem fronteiras, a pintura cujo ângulo de visão não permitiria apreciar o seu todo de uma só vez. De certa forma, ela tem muito em comum com as pinturas de abóbadas de igrejas. A inigualável cena *Milagro de San Antonio de Padua*, no domo da capela de San Antonio de la Florida, em Madri, foi pintada pelo famoso artista espanhol Goya, e é um exemplo de pintura que não pode ser vista por completo, de uma só vez. Nosso olhar explora o espaço, navega por esse espaço para visualizar todos os aspectos da pintura e para descobrir como as figuras pintadas se inter-relacionam. Robert Baker desenvolveu “regras” a serem seguidas para a pintura do panorama e sua representação. Um panorama encerra um círculo completo – nem a parte superior nem a inferior da tela são visíveis. O panorama é colocado em um edifício circular. O visitante, vindo de um espaço escuro, entra por uma escada em espiral que termina no centro do panorama. O panorama, em si, é mostrado à luz do dia. Um domo de vidro no teto do edifício – protegido por um véu para que os visitantes não entrem em contato com o mundo exterior – difunde uma

TOM VAN VLIET

luz indireta sobre a pintura. Em frente à tela, o chamado “faux terrain”, com objetos e figuras. Este “terreno falso” intensifica tanto a ilusão de óptica quanto a perspectiva. E também impede a visualização da parte inferior da pintura. O espectador se sente no centro do panorama, circundado pela pintura e isolado do mundo exterior. Os panoramas pintados eram, em geral, uma representação bastante precisa da realidade – afinal, nem a fotografia nem o filme haviam sido inventados – e mostravam vistas de cidades, como, por exemplo, a vista de Edimburgo, o panorama de Constantinopla ou a famosa tela retratando Cairo e as margens do Nilo. Às vezes, os panoramas representavam temas religiosos; porém, guerras e cenas de batalhas sempre foram temas mais populares. O panorama *Siège de Paris*, de Henri Félix Emmanuel Philippoteaux, o *Sedan Panorama*, o *Bourbaki* em Lucerna, o *Battle at Waterloo*. Os artistas visitavam a área imediatamente após o fim da batalha; a partir da observação pessoal e de entrevistas com pessoas envolvidas, pintavam o cenário da matança da forma mais precisa possível. Os panoramas eram atrações itinerantes que atraíam grandes multidões. Centenas foram pintados no século 19; mas, com o advento da cinematografia, o

interesse pelos panoramas pintados diminuiu. Afinal de contas, a câmera retratava a realidade de maneira muito mais rápida e até mesmo mais objetivamente. A grande maioria dos panoramas se perdeu. Hoje, apenas cerca de vinte sobrevivem em sua forma original. Um destes é o *Panorama Mesdag*, em Haia, na Holanda. Pouquíssimos panoramas foram pintados no século 20. Em 1986, foi inaugurado o de Al-Mada, no Iraque, que retrata a batalha histórica de Al-Quaddisyah, em 637: árabes a cavalo contra o exército persa em elefantes. Muito provavelmente este panorama simboliza a guerra mais recente entre Irã e Iraque. Foram inaugurados, há pouco tempo, panoramas em Jinzhou e Dandong, na China.

Quase que simultaneamente ao desenvolvimento dos cinemas OMNIMAX/IMAX Dome, com a chegada da câmera de vídeo, começam os experimentos com imagens em movimento no formato de panorama. Os artistas começam a experimentar com constelações espaciais de monitores e projetores. O artista norte-americano Ira Schneider foi um dos primeiros a colocar monitores em um círculo. Sua instalação *Time Zones* mostra os 24 fusos horários no mundo ao utilizar 24 monitores colocados em um círculo no espaço escuro. E, assim como os artistas que pintavam panoramas, Schneider tinha uma equipe de assistentes, alguns deles artistas bastante conhecidos. Bill Viola e Juan Downey, por exemplo, fizeram algumas das gra-

vações em vídeo que podem ser vistas no panorama de Schneider. Uma nova geração de artistas apressa-se em abandonar a representação da realidade e começa a manipular imagem, tempo e espaço. Marie-Jo Lafontaine, George Snow, Gary Hill e Jeffrey Shaw, Kurt d'Haeseleer – todos desenvolvem novas formas de panoramas, com uma característica comum: o espectador é envolvido por imagem, e em geral som, em um ambiente de 360 graus; busca o espaço, explora o espaço e descobre imagens diversas que são coerentes, mas que não podem ser vistas todas de uma só vez. O panorama se transforma em sonho. Fragmentos de imagens, som, memórias, destruição, manipulação, música, conexões, vistas. Interpretação. Esses pontos de partida me levaram a desenvolver um panorama de projeção em 360 graus. Projetei um panorama em vídeo – em parceria com o arquiteto Tom Postma e Jozef Hey, do BeamSystems – com imagem circular de 25 metros para obter a imagem de 360 graus em movimento sincrônico usando dez projetores. Artistas são convidados a trabalhar neste ambiente de 360 graus e criar um panorama em movimento, com som. Este panorama está no momento em um laboratório, mas foi projetado para ser itinerante.

TOM VAN VLIET (1953), é curador com especialização em arte e mídia. Em 1982, iniciou o renomado World Wide Video Festival, que dirigiu até 2004. Atualmente trabalha na implantação do panorama de 360 graus em vídeo e em uma série de projeções ao ar livre.

PANORAMA IN 360 DEGREES

The first 360-degree panorama was developed around 1790 by the English artist Robert Baker (1739-1806). Robert Baker is the inventor of the classic panorama. He conceived of the painting without boundaries, the painting that could not be seen in its entirety in one look. In a sense, it has much in common with dome paintings in churches. The famous Spanish painter Goya made his unequalled dome painting *Miracle of St. Anthony of Padua* in the San Antonio de la Florida chapel in Madrid. Here too the viewer cannot see all of the painted image in one glance. Our eyes explore the space, navigate through space in order to view all the aspects of the painting and to find out how the painted figures relate to each other.

Robert Baker developed “rules” which a painted panorama, and its presentation, should obey. A painted panorama completes a full circle and neither the top nor the bottom of the canvas is visible to the viewer. The panorama is placed in a circular building and the visitor enters, from a dark space, via a spiral staircase that ends in the centre of the panorama. The panorama itself is displayed in daylight. A glass dome at the roof of the building—which is shielded from view by a “velum” so the viewer has no contact with the outside world—sheds indirect light on the painting. In front of the canvas, a so-called “faux terrain” is laid out,

TOM VAN VLIET

with objects and figures. This terrain strongly enhances the optical illusion as well as the perspective. It also hides the bottom of the painting from view. The spectator finds him/herself in the centre of the panorama, surrounded by the painting and closed off from the exterior world.

Painted panoramas characteristically portrayed reality as accurately as possible. Photography and film had, after all, not yet been invented. Displays consisted of city views, such as the view of Edinburgh, the panorama of Constantinople, or the famous canvas depicting Cairo and the borders of the Nile. Occasionally, panoramas were painted that depicted religious themes, but war and battle scenes were much more popular subjects. *The Siege of Paris* by Henri Félix Emmanuel Philippoteaux, the *Battle at Sedan*, the *Bourbaki* panorama in Luzern, the *Battle at Waterloo*. Artists would visit the area immediately after the battle had ended and from personal observation and interviews with those involved they painted a picture of the slaughter as accurately as possible. Panoramas were traveling attractions and they drew large crowds. Hundreds were painted in the 19th century, but with the advent of cinematography, interest for the painted panoramas declined. After all, the camera recorded reality much quicker and even more straightforward. The majority of panoramas has

been lost. Today, only some twenty survive in their original form. One of these is the *Panorama Mesdag* in The Hague (The Netherlands).

During the 20th century very few new panoramas were painted. In 1986 a new one opened in Al-Mada, Iraq. It depicts the historical battle of Al-Quaddisyah, that took place in 637: Arabs on horseback against the Persian army on elephants. Most likely, this panorama symbolises the more recent war between Iraq and Iran. Recently, new painted panoramas were opened in Jinzhou and Dandong, China. Almost concurrent with the development of the OMNI-MAX/IMAX Dome theatres, experiments with moving images in a panorama format start with the advent of the video camera. Artists start experimenting with spatial constellations of monitors and projectors. The American artist Ira Schneider is one of the first to place monitors in a circle. His installation *Time Zones* shows the twenty-four time zones of the world by using twenty-four monitors placed in a circle in a dark space. And just like the artists who painted panoramas, Schneider worked with a group of assistants, some of them well-known artists in their own right. Bill Viola and Juan Downey, for instance, made some of the video recordings that can be seen in Schneider’s panorama. A new generation of artists is quick to abandon the representation of reality and starts to manipulate image, time, and space. Marie-Jo Lafontaine, George Snow, Gary Hill, and Jeffrey Shaw, Kurt d’Haeseleer, they all develop new forms of panoramas, their common

characteristic being that the viewer is surrounded by image, and often sound, in a 360-degree environment. The viewer searches space, explores space, and discovers varying images that are coherent, but cannot be seen all at once. The panorama becomes a dream. Fragments of images, sound, memories, destruction, manipulation, music, connections, vistas. Interpretation.

These starting points led me to develop a 360-degree video projection panorama. Together with architect Tom Postma and Jozef Hey of BeamSystems I have designed a video panorama with a circular image of twenty-five meters, allowing a synchronously moving image of 360 degrees by using ten projectors. Artists are invited to work within this 360-degree environment and design a moving panorama, with sound. This video panorama has now been set up in a laboratory situation, but it is designed for travel.

TOM VAN VLIET (1953) is curator with a specialisation in media art. In 1982 he initiated the renowned World Wide Video Festival, and directed the festival until 2004. Currently he works on initiating a 360-degree video panorama and on a series of outdoor projections.

PRÍAMO LOZADA

Em uma certa manhã de domingo, liguei para o Príamo: “Meu querido, o que você está fazendo?” “O canal Cartoon foi invadido pelo silicone, estou aqui vendo umas garotas horrorosas com os lábios injetados de silicone, horríveis, parecem prostitutas.” Fui à casa dele naquela noite. Tomamos vinho tinto. Ele ainda ria das garotas do canal Cartoon; conversamos sobre banalidades, focamos sobre amigos comuns e, depois, sobre o mundo das artes, fizemos piadas sobre a política no México; em seguida ele me mostrou, em seu laptop, os *sketchbooks* do jovem artista Gilberto Esparza, então contei a ele que meu sobrinho de dezesseis anos estava trabalhando com vídeo. “Ótimo, sangue novo, quero ver”, e passamos a falar nas pinturas em formato grande do Louvre, e ele falava de Delacroix de maneira apaixonada. Príamo se interessava por muitas coisas, tinha profunda curiosidade sobre tudo, era um eterno apaixonado e encarava a vida como diversão. Tinha voz melódica; movimentos suaves, felinos. Sua figura, longilínea. Era um homem atraente que exalava paixão. Estar com ele era celebrar a vida. O ambiente que o cercava era sempre uma festa. Em seus lábios, sempre um sorriso doce.

Príamo era energia pura – até mesmo sua morte trágica foi altamente romântica. Seu lindíssimo corpo caiu de

POR XIMENA CUEVAS

uma sacada em Veneza, a cidade mais romântica do mundo: não uma cidade qualquer, ou um corpo qualquer, ou uma sacada qualquer – mas a imagem perfeita ao final. Voou como um anjo desenhado por William Blake. Príamo só se aborrecia com a mediocridade – e nem mesmo sua morte foi medíocre. Foi para Veneza para grandes projetos, para fazer o primeiro Pavilhão Mexicano, com o artista Rafael Lozano Hemmer. E tinha tudo para ser grandioso. E, segundo a crítica, é realmente grandioso. Príamo tinha uma parceria com Barbara Perea chamada Hélix Curatorial Projects. Com ela fez todos os seus últimos trabalhos. Era generoso, sempre aberto ao diálogo. O trabalho em parceria significava, para ele, enriquecer o seu conhecimento. Tinha muita vida para dar. Eu tinha ido à casa dele três semanas antes para me despedir e desejar-lhe toda a sorte do mundo em Veneza. Ele estava fazendo um experimento para uma *open house* – queria demonstrar que a arte coexiste com o cotidiano. Na decoração de sua casa, obras digitais de jovens artistas, como Tania Candiani. Queria associar a arte à intimidade da vida. Fundamentada na verdade. Príamo era um visionário com olhos de artista; nunca foi um curador de espírito frio que se baseava em teorias. Lia muito, mas era, acima

de tudo, um curador emocional, fazendo do seu trabalho uma obra de arte de excelente qualidade. Tinha a paixão do artista. Era rebelde, jamais satisfeito com o *establishment*, e lutava pelos seus pontos de vista – mesmo que tal luta o deixasse à margem dos grupos de poder.

Príamo estimulou a geração atual de artistas eletrônicos no México, nos emprestou confiança, solidariedade, proteção. Trouxe visibilidade para a arte em vídeo, para a arte do som, para a web arte, para as esculturas e instalações eletrônicas, para a arte gráfica digital... Abriu o caminho para todos nós. Agora, me assusta saber que as gerações futuras não terão seus olhos e sua paixão. É clichê dizer que, quando uma pessoa morre, ela deixa um vazio atrás de si – mas a verdade é que a ausência de Príamo Lozada deixa um enorme vácuo na arte eletrônica do México, muito difícil de ser preenchido.

No ano passado, ele me convidou para trabalhar com ele em um projeto. Eu recusei, dizendo que estava passando por uma fase de crise criativa. Não aceitou minha recusa. “Vamos nos divertir, por favor, aceite.” E realmente nos divertimos – trabalhar com ele era sempre ter *feedback*, e sempre crescer. Em novembro de 2006, a exibição foi inaugurada. Seria o último grande trabalho de arte eletrônica que Príamo faria no México, sob o título *Plataforma*, na cidade de Puebla. A mostra foi montada em uma fábrica do século XIX que havia sido abandonada. Foi surpreendente o que ele conseguiu fazer (em parceria com Barbara Perea) – uma das mostras de arte

mais maravilhosas que já vi, por si só uma obra de arte, como sempre. Agora, à distância, é estranho ver como o discurso de Príamo estava adiante de sua própria morte – todos os trabalhos eram a respeito da presença na ausência ou da ausência na presença.

Príamo tinha sempre seus lindos olhos abertos para as surpresas da vida. Tinha um excelente senso de humor, e se divertia com a arrogância do mundo da arte. “Que divertido!” – uma expressão que usava com frequência. Era sempre generoso. Seu cumprimento nunca se resumia a um simples “Oi” ou “Olá”. Ele se aproximava das pessoas com movimentos suaves e dizia “Como vai?” – esse era o seu cumprimento, sempre. Meu querido Príamo – guardo com muito carinho cada momento que passei com você. “Como vai?” Sinto tanto a sua falta, Príamo.

A presença na ausência. Hoje, todos aqueles que tiveram a sorte de estar próximos de Príamo guardam como relíquia sua presença. Temos lembranças do amor e, como seu legado, devemos nos lembrar, também, que a vida é para ser celebrada. Peço a Príamo que irradie sobre mim sua paixão pela vida e sua curiosidade aguçada até para as coisas mais insignificantes. Obrigada, Príamo, por sua alegria e por sua visão.

PRÍAMO LOZADA (1967-2007), curador radicado no México, dirigiu o Laboratorio Arte Alameda e foi co-curador do Pavilhão Mexicano da 52ª Bienal de Veneza.

XIMENA CUEVAS (1963) é artista mexicana de novas mídias.

PRÍAMO LOZADA

One Sunday morning I called Príamo: “What are you doing, my love?” “Silicone took over Cartoon Network, I am watching some horrible little dolls with lips injected with silicone; horrible, they look like whores.” That night I went to his house. We had red wine. He was still laughing about the little dolls on Cartoon Network, then we talked banalities, then we gossiped about common friends, then we gossiped about the art world, then we made fun of Mexican politics, then he showed me in his laptop the sketchbooks of the young artist Gilberto Esparza, then I told him my sixteen-year-old nephew was making videos: “Great, new blood, I want to see it”, then we talked about the large-format paintings at the Louvre, he talked with passion about Delacroix. Príamo had a huge range of interests, he was totally curious about everything, he lived life with endless passion, and life was amusing for him. His voice was melodic. His movements were soft, feline. His figure was lineal. He was a beautiful man who spread passion. To be with him was a celebration of life. Everything was delicious around him. His lips always drew a sweet smile. Príamo was pure energy, even his tragic death was a highly romantic one; his gorgeous body fell from a balcony in Venice, the most romantic city in the world, not just any city, not just any body, not just any balcony, a perfect

BY XIMENA CUEVAS

image at the end; he flew like an angel drawn by William Blake. The only thing that bored Príamo was mediocrity, and not even his death was mediocre. He went to Venice to make it big, to do the first Mexican Pavilion with the artist Rafael Lozano Hemmer. It was meant to be great. And as far as the critics go, it is great indeed. Príamo formed an association with Barbara Perea called Hélix Curatorial Projects, with whom he made all his last works. He was a generous person always willing to dialogue, and to work in collaboration was for him a way of enriching his knowledge. He had a lot of life to give. Three weeks prior to his trip, I went to his house to say goodbye and to wish him the best in Venice, he was doing an experiment with an open house to show how art coexists with everyday life; he decorated his place with digital works of young artists like Tania Candiani. He wanted to sell art from the intimacy of life. From the truth. Príamo was visionary, he had the eye of an artist, he wasn’t a cold curator based on books, he read a lot but he was first and foremost an emotional curator, who made the curatorial work a major artwork. He had the passion of an artist. He was rebellious, he wasn’t content with the establishment, and he fought for his point of view, even if that left him out of the groups of power.

Príamo encouraged the present generation of electronic artists in Mexico, he gave us his trust, his solidarity, his protection. He deemed visible art on video, sound art, Web art, electronic sculptures, electronic installations, digital graphics... He paved the way for all of us. Now it scares me to realise future generations will not have his eyes and passion. It is usually a cliché to say that when a person dies he/she leaves a hole behind, but the reality is that without Príamo Lozada, electronic art in Mexico has an enormous hole, very hard to fill.

Last year he invited me to work with him on a project, and I said no, I told him I was in a creative crisis. He did not take no as an answer. “Please, we are going to have fun.” And we did, we had lots of fun. Working with him was a constant feedback, a growth. In November 2006 the show opened and, as it turned out, it was Príamo’s last major work of electronic art in Mexico. It was called *Plataforma*, and it was held in the city of Puebla. The show had been set up in an abandoned 19th-century fabric factory. What he did (in collaboration with Barbara Perea) was just amazing, one of the most wonderful art shows I have ever seen, it was a work of art itself as usual. Now at a distance, it is strange to see Príamo’s discourse was ahead of his own death, all the works were about the presence of the absence or the absence of the presence.

Príamo always had his beautiful eyes wide open to be surprised by life. He had a wonderful sense of humour; he made fun of the arrogance in the art world. “How

amusing” was a line he constantly said. He was always generous; his greeting wasn’t “Hi” or “Hello”, he would approach with those soft movements of his and would say, “How are you?”—that was always his greeting. My beloved Príamo, I embrace every moment you shared with me. “How are you?” I miss you terribly, Príamo.

The presence of the absence. Today, those who were lucky to be near Príamo treasure his presence, we have the memory of love, and we should remember from him that life has to be a celebration. I ask Príamo to sprinkle on me his passion of life, and to always be curious even with the most insignificant things in life. Thank you, Príamo, for your joy and vision.

PRIAMO LOZADA (1967-2007), a curator based in Mexico, was director of the Laboratorio Arte Alameda and co-curator of the Mexican Pavilion at the 52nd Venice Biennial.

XIMENA CUEVAS (1963) is a Mexican new media artist.

RICARDO ROSAS

Como falar de Ricardo Rosas (1969-2007) sem comentar a imensa falta de sua presença entre nós? Tarefa difícil. Antes de dar início a este texto, me deparei com a obrigação de escrever sobre o legado de Ricardo aos coletivos brasileiros, atuantes nas tramas da arte e do ativismo. O vigor e a genialidade de sua trajetória como um dos primeiros teóricos a abordar este assunto com dedicação nos deixam um desafio ainda a ser enfrentado: a constituição de um programa que combine reflexão crítica, produção artística autogerida, engajamento político e a construção de um diálogo constante com os movimentos sociais.

Nascido em Fortaleza, Ricardo chegou em São Paulo nos anos 1990 com a finalidade de ser um grande escritor. Optou por não cursar faculdade e seguiu carreira como funcionário público. Dividindo o tempo entre trabalho e escrita, produziu uma vasta pesquisa independente que multiplicou seus interesses pela arte política, literatura, sexualidade, cinema e quadrinhos. Foi buscar em um dos conceitos-chave de Deleuze e Guattari, criado e recriado na obra *Mil Platôs [Mille Plateaux]*, a inspiração para a o nome da revista eletrônica que lançaria em 2000: *Rizoma* (<http://www.rizoma.net>).

As seções editoriais de *Rizoma* formam linhas de fuga

POR ANDRÉ MESQUITA

que se entrecruzam diante de nossos olhos, lançam planos de ação textual em permanente transformação. Não é à toa que os escritos e as traduções de Ricardo publicados no site *Rizoma* apresentam um pensamento transversal, que rompe com a linearidade e compõe uma diversidade de temas e pontos de discussão. São textos que passam pelos coletivos de arte, mas que estabelecem contatos com anarquismo, teorias conspiratórias, esoterismo, literatura marginal, anarquitectura, net ativismo, afrofuturismo e, mais recentemente, suas pesquisas sobre os usos e suportes da gambiarra e da tecnologia recombinate na arte e na vida.

Aliás, sobre tecnologia, cabe lembrar que Ricardo foi um dos organizadores do festival *Mídia Tática Brasil*, desdobramento do festival holandês *Next Five Minutes* (<http://www.next5minutes.org>). Durante quatro dias, o festival brasileiro reuniu teóricos e produtores que discutiram o uso político de ferramentas midiáticas mais acessíveis, inclusão digital, reflexões sobre os meios de produção e organização em rede fora dos grandes mercados. Nesse contexto, *Mídia Tática Brasil* foi também um espaço de encontro real entre os coletivos de artistas e ativistas. Estranho para alguns, provocador para muitos, as relações entre esses dois campos autô-

nomos de produção coletiva, e suas ações nos interstícios do cotidiano, criaram um importante cerne teórico desenvolvido por Ricardo nos anos seguintes.

Ricardo via o fenômeno recente dos coletivos artísticos como uma mistura de originalidade e espontaneidade, na qual as transformações decorrentes das políticas neoliberais e do capitalismo contemporâneo produziram focos de consciência coletiva no Brasil, com grupos que passaram a criar, fora das instituições, “performances, intervenções urbanas, festas, tortadas, filmagens *in loco* de protestos e manifestações, ocupações, trabalhos com movimentos sociais, *culture jamming* e ativismo de mídia”. “Aqui, o ‘espontâneo’ não exclui um pensamento estratégico e um planejamento de ação, mas cria um elemento que faltava na dita ‘arte pública’, acrescida de um diálogo com o real, da quebra do protocolo ‘sério’ da arte convencional, da participação do público, da temporalidade volátil, da ênfase nas sensações e interpretação.”

A troca generosa de Ricardo com os artistas pela rede, e também pela articulação de anos com teóricos e ativistas espalhados pelo mundo, incentivava uma reflexão produtiva sobre as ações e os formatos nos quais os coletivos atuam. Seus ensaios insistiam menos em definir o que é a arte do nosso tempo, mas da renúncia ao próprio “status” de arte, “um desapego e uma entrega incondicional à vida”, colocando o “artista” (referindo-se muito mais às *práticas artísticas* do que à idéia de gênio individual) como “pensador, criador de

estratégias de ação, o arquiteto de atos que vão reverberar”, tomando o aprofundamento conceitual como um exercício para aqueles coletivos que trabalham com comunidades em situações de conflito, criando ações simbólicas ou estabelecendo trocas de experiências que compartilhem o comum.

Gostaria de retomar o desafio proposto inicialmente no texto. Como levar adiante um programa teórico-prático engendrado pelos coletivos brasileiros? Sempre digo que os artistas-ativistas devem preocupar-se com a construção de uma história *dissidente* de sua existência, uma história potencialmente transformadora e que não corrobora com o discurso oficial e tendencioso do sistema das artes e da mídia. Ou ainda pior: de ficarmos atentos ao perigo de sermos cooptados e transformados em mão-de-obra barata pelas instituições, ou instrumentalizados pela colaboração “forçada e vigiada” do capitalismo flexível. Ricardo mostrou que a construção da história dos coletivos de arte é plural e autônoma, e deve ser produzida entre aqueles que enxergam na cooperação e na auto-organização os verdadeiros elementos de resistência. A contribuição de Ricardo Rosas ainda floresce, seu exemplo deve ser seguido.

RICARDO ROSAS (1969-2007) foi editor do *Rizoma.net* e organizador do festival *Mídia Tática Brasil* (2003). Atuou como ativista, escritor, tradutor e crítico.

ANDRÉ MESQUITA é editor do site *Rizoma*, participante da Rede Coro (www.corocoletivo.org) e de diversas iniciativas ativistas.

RICARDO ROSAS

How can one speak of Ricardo Rosas (1969-2007) without mentioning how sorely missed his presence is amongst us? A difficult task. So before beginning this text, I felt it was my duty to first write about the legacy Ricardo leaves to Brazilian collectives operating on the art circuit and in activism. The vigour and geniality of his career as one of the first theorists to approach this subject with dedication leave us with a challenge as yet unfaced: the constitution of a programme that combines critical reflection, self-generated artistic production, political engagement, and the construction of an ongoing dialogue with social movements.

Born in Fortaleza, Ricardo arrived in São Paulo in the 1990s with the goal of becoming an important writer. He decided against university and embarked on a career as a civil servant. Dividing his time between work and writing, he conducted extensive independent research and broadened his interests to include politics, literature, sexuality, cinema, and cartoons. He found in one of the key concepts of Deleuze and Guattari, created and recreated in *A Thousand Plateaus [Mille Plateaux]*, the inspiration for the name of the e-zine he would launch in 2000: *Rizoma* (<http://www.rizoma.net>).

The editorials in *Rizoma* were escape routes that criss-crossed before our eyes, launching plans of textual action

BY ANDRÉ MESQUITA

in permanent transformation. It is no coincidence that the writings and translations Ricardo published on Rizoma present a transversal thinking that breaks with linearity to compose a diversity of themes and points of discussion. These are texts that deal with art collectives, but also touch upon anarchism, conspiracy theory, esotericism, fringe literature, anarchitecture, net activism, Afro-futurism and, more recently, studies on the use and supports of *gambiarra* and recombinatory technology in life and art.

In fact, in terms of media, we must remember that Ricardo was one of the organisers of the *Mídia Tática Brasil* festival, a spin-off from the Dutch festival *Next Five Minutes* (<http://www.next5minutes.org>). Over the course of four days, the Brazilian festival brought theorists and producers together to discuss and reflect on the political use of the more accessible media tools, digital inclusion, modes of production, and the formation of networks off the circuit of the large markets. In this context, *Mídia Tática Brasil* was also a real meeting place for artist-activist collectives. Strange to some, provocative to many, the relations between these two autonomous fields of collective production and their actions at the interstices of everyday life created an important theoretical core for Ricardo to develop over the years that followed.

Ricardo saw the recent phenomenon of artistic collectives as a mixture of originality and spontaneity in which the transformations effected by neoliberal and contemporary capitalist policies were producing foci of collective awareness in Brazil through groups that took to producing “performances, urban interventions, parties, pie-flings, the on-site filming of protests and demonstrations, sit-ins, work with social movements, culture jamming, and media activism outside the institutional bounds”. The term “spontaneous” here does not exclude strategic thought and action planning, but creates an element lacking in so-called “public art”, which is incremented by a dialogue with the real, the breach of the “serious” protocol of conventional art, public participation, volatile temporality, an emphasis on sensations and interpretation.

Ricardo’s generous exchange with artists through the network and his years of articulation with theorists and activists the world over served to encourage productive reflection on the actions and formats through which the collectives operate. His essays dwelled less on defining what art is in our day and more on renouncing the “status” of art itself, “an indifference and an unconditional abandonment to life”, placing the “artist” (more the *artistic practices* than the individual genius) as a “thinker, creator of action strategies, architect of acts that will reverberate”, positing conceptual deepening as an exercise for those collectives working with

communities in situations of conflict, creating symbolic actions or establishing exchanges of experiences that share the everyday.

I would like to return here to the challenge posed at the beginning of this text. How can we continue with the theoretical/practical programme engendered by the Brazilian collectives? I always say artist-activists should concentrate on constructing a *dissident* history of their existence, a potentially transformative history that does not corroborate the official and biased version of the art and media system. Or worse: remain attentive to the danger of our being co-opted and transformed into cheap labour for the institutions, or instrumentalised through “forced and monitored” collaboration with flexible capitalism. Ricardo showed that the construction of the history of art collectives is plural and autonomous, and should be produced amongst those who see cooperation and self-organisation as true elements of resistance. Ricardo Rosa’s contribution still flourishes, and his example must be followed.

RICARDO ROSAS (1969-2007) was editor of Rizoma.net and organiser of the festival *Mídia Tática Brasil* (2003). He worked as an activist, writer, translator, and critic.

ANDRÉ MESQUITA edits *Rizoma* and participates in Rede Coró (www.corocoletivo.org), among other activist initiatives.

EQUIPE TEAM

CURADORIA E DIREÇÃO | CURATORSHIP & DIRECTION

Solange Oliveira Farkas

COMISSÃO DE PROGRAMAÇÃO | PROGRAMMING COMMITTEE

André Costa, Christine Mello, Eduardo de Jesus, Ivana Bentes, Marcos Moraes, Paula Alzugaray e Solange Oliveira Farkas

ASSISTENTE DE CURADOR | CURATOR'S ASSISTANT

Rodrigo Novaes

ASSISTENTE DE DIRETOR | DIRECTOR'S ASSISTANT

Alita Mariah

PRODUÇÃO EXECUTIVA E COORDENAÇÃO GERAL | EXECUTIVE PRODUCTION & GENERAL COORDINATION

Ana Pato

COORDENAÇÃO DA PRÉ-PRODUÇÃO | PREPRODUCTION COORDINATOR

Camilla Ribas

ASSISTENTE | ASSISTANT

Maira Torrecillas

IDENTIDADE VISUAL | VISUAL IDENTITY

Detanico e Lain

COORDENAÇÃO GRÁFICA | GRAPHIC COORDINATION

Carla Castilho

PRODUÇÃO E FINALIZAÇÃO | PRODUCTION AND FINISHING

Fernanda do Val e Leila Schöntag

COMUNICAÇÃO | COMMUNICATION

COORDENAÇÃO E TEXTO | COORDINATION AND TEXT

Teté Martinho

ASSESSORIA DE IMPRENSA | PRESS ADVISOR

Solange Viana Notícias

WEBSITE

PRODUÇÃO E PROGRAMAÇÃO | PRODUCTION & PROGRAMMING

Sílvia Oliveira

PROGRAMAÇÃO | PROGRAMMING

Cazuma Nii

ESTAGIÁRIA | INTERN

Cynthia Pimenta

FOTOGRAFIA | PHOTOGRAPHY

Senac São Paulo

SUPERVISÃO | SUPERVISION

Patrícia Souza Gatto

VINHETA | VIGNETTE

LOBO

PANORAMAS DO SUL (NÚCLEO COMPETITIVO) | SOUTHERN PANORAMAS (COMPETITIVE SHOW)

COORDENAÇÃO | COORDINATION

Carol Ribas

ESTAGIÁRIAS | INTERNS

Anna Turra e Marta Schneider

COMISSÃO DE SELEÇÃO | SELECTION COMMITTEE

André Costa, Christine Mello e Paula Alzugaray

TROFÉU | TROPHY

Rosângela Rennó

PROGRAMA VIDEOBRASIL DE RESIDÊNCIAS | VIDEOBRASIL RESIDENCY PROGRAMME

COMISSÃO DE SELEÇÃO | SELECTION COMMITTEE

Ana Pato, Marcos Moraes, Solange Farkas, Tom van Vliet

COORDENAÇÃO DAS RESIDÊNCIAS | RESIDENCY COORDINATORS

Marcos Moraes - FAAP

Tom van Vliet - WBK Vrije Academie

Helmut Batista - Capacete Entretenimentos

Frederic Papon - Le Fresnoy

Augusto Albuquerque - Instituto Sacatar

ZONA DE REFLEXÃO | KNOWLEDGE ZONE

COORDENAÇÃO | COORDINATOR

Dulce Maltez

ASSISTENTE | ASSISTANT

Márcia Macedo

CICLO DE SEMINÁRIOS | SEMINARS

COORDENAÇÃO | COORDINATION

Esther Hamburger, Maria Dora Mourão, Rubens Machado e Almir Almas pelo Departamento de Cinema, Rádio e Televisão (Dept. Cinema, Radio, and Television), Gilbertto Prado e Sílvia de Laurentiz pelo Departamento de Artes Plásticas (Dept. Visual Arts) - ECA/USP

PROGRAMA DE MONITORIA ESPECIALIZADA | SPECIALIST MONITORING PROGRAMME

Senac São Paulo

COORDENAÇÃO GERAL | GENERAL COORDINATION

Marie Suzuki Fujisawa & Rosana Beneton

COORDENAÇÃO TÉCNICA | TECHNICAL COORDINATION

Nancy Bettes

COORDENAÇÃO DA MONITORIA | MONITORING COORDINATORS

Daniel Malva Ribeiro & Marília Perez Zarattini

WEBTV - STREAMING

COORDENAÇÃO | COORDINATION

Almir Almas

CO-RESPONSÁVEL | CO-COORDINATOR

Luis Fernando Angerami

Com a participação dos alunos da turma AV2006, do Curso Superior do Audiovisual - Departamento de Cinema, Rádio e Televisão – ECA-USP | With the participation of students from the 2006 Audiovisual Course at the Department of Cinema, Radio, and Television – ECA-USP

APOIO | SUPPORT

TV USP & Estúdio Múltiplos/CCE/USP

ENCONTROS SESC VIDEOBRASIL | SESC VIDEOBRASIL MEETINGS

AGOSTO | AUGUST

CURADOR CONVIDADO | GUEST CURATOR

Denise Mota

ARTISTAS | ARTISTS

Paula Delgado e Dani Umpi

MAIO | MAY

CURADOR CONVIDADO | GUEST CURATOR

Paula Alzugaray

ARTISTAS | ARTISTS

Luciano Mariussi e Rosângela Rennó

CRÍTICOS | CRITICS

Juliana Monachesi e Daniela Bousso

MEDIADOR | MEDIATOR

André Costa

ABRIL | APRIL

CURADOR CONVIDADO | GUEST CURATOR

Paula Alzugaray

ARTISTAS | ARTISTS

Alice Miceli e Dias & Riedweg

CRÍTICOS | CRITICS

Consuelo Lins | Giselle Beiguelman

MEDIADOR | MEDIATOR

Christine Mello

PRODUÇÃO | PRODUCTION

Loren Novoa

NÚCLEO EXPOSITIVO | EXHIBITION

COORDENAÇÃO | COORDINATOR

Loren Novoa

COORDENAÇÃO INTERNACIONAL | INTERNATIONAL COORDINATOR

Adriano Alves Pinto

PRODUÇÃO | PRODUCER

Alessandra Moreno

RESPONSÁVEL TÉCNICO | TECHNICIAN IN CHARGE

Paulo Fontes

PROJETO ARQUITETÔNICO | ARCHITECTONIC DESIGN

André Vainer e Guilherme Paoliello Arquitetos

ASSISTENTES | ASSISTANTS

Mariana Vilela e Adriana Zampieri

PROJETO DE ILUMINAÇÃO | LIGHTING

Pedro Farkas

CENOTECNIA | SET DESIGN

Araucária

EQUIPAMENTOS | EQUIPMENT

VÍDEO | VIDEO

On Projeções

ILUMINAÇÃO | LIGHTING

Armazém da Luz

SONORIZAÇÃO | SOUND

Maxi Audio

PROJETO TULSE LUPER SUITCASES | TULSE LUPER SUITCASES PROJECT

COORDENAÇÃO | COORDINATOR

Marita Ruyter

DIREÇÃO DE ARTE | ART DIRECTOR

Diana van de Vossenbergh

ASSISTENTE DE ARTE | ASSISTANT ART DIRECTOR

Rosie Stapel

ILUMINAÇÃO | LIGHTING DESIGNER

Joep Vermeulen

EDITOR/PROGRAMADOR | EDITOR/PROGRAMMER

Irma de Vries

ASSISTENTE DE EDIÇÃO | ASSISTANT EDITOR

Joris Fabel

CENOTÉCNICO | SET DESIGNER

Eduardo Paiva

CATÁLOGO CATALOGUE

CONSULTORIA TÉCNICA ILUMINAÇÃO | CONSULTANT LIGHTING TECHNICIAN

Luiz Aurichio

IMPORTAÇÃO TEMPORÁRIA | TEMPORARY IMPORTATION

Interior: Veridiana Fernandes e Ricardo Fernandes
KM COMEX: Kelly Kashima e Paulo Cesar Mourão Gil

MONTAGEM VJ PERFORMANCE | VJ PERFORMANCE ASSEMBLY KSR Eventos

VIDEOTECA | VIDEOBRASIL ON-LINE

PRODUÇÃO E REMASTERIZAÇÃO | PRODUCTION AND REMASTERING
Marina Torre

PESQUISA E EDIÇÃO DE CONTEÚDO | CONTENT RESEARCH AND EDITING
Tatiana Blass

CATALOGAÇÃO | CATALOGUING

Carlen Bischain

ESTAGIÁRIAS | INTERNS

Rafaela Mendes e Juliana Costa

LOGÍSTICA | LOGISTICS

COORDENAÇÃO | COORDINATION

Jô Lacerda

PRODUÇÃO | PRODUCTION

Rafael Moretti

FINANCEIRO | FINANCES

Jô Lacerda

PROJETO GRÁFICO | GRAPHIC DESIGN

Detanico e Lain

EDITOR

Fernando Oliva

ASSISTENTE | ASSISTANT

Mariana Trench Bastos

DIREÇÃO DE ARTE E DIAGRAMAÇÃO | ART DIRECTION AND LAYOUT

Carla Castilho

Lia Assumpção

ASSISTENTE | ASSISTANT

Luciana Benatti

TRADUÇÃO E VERSÃO PARA O INGLÊS | TRANSLATION AND ENGLISH VERSION

Anthony Doyle

Esther Maria Milani

Fernanda Murad Machado

Regina Alfarano

REVISÃO | PROOFREADING

Regina Stocklen

PRODUÇÃO GRÁFICA | DESIGN PRODUCTION

Sidnei Balbino

GRÁFICA | PRINTING

Arvato do Brasil

AGRADECEMOS A ESTAS PESSOAS... WE'D LIKE TO THANK THESE PEOPLE...

Alejandro Siqueiros

Alfonso Luz

Alice L. Hutchison

Almir Almas

Ana Paula Montesso

Andrew Youdell

Anthony Lytle

Antonio Risério

Augusto Albuquerque

Berna Reale

Brian Butler

Carlos Paiva

Carolina Câmara

Carolina Núñez

Celso de Martin Serqueira

Cezar Matiussi

Charlotte Elias

Chew Keng Chuan

Christian Zichelli

Christine Tohme

Christine Van Assche

Cristina Abi

Cristina Leal

Daniel Rangel

Denise Mota

Don Edkins

Doralice Barbosa Mota

Edu Abad

Eduardo Brandão

Els Van Der Platz

Emerson Boaventura

Ériko Prado

Eva Kozma

Fábio Yamaji

Franco Marinotti

Hélène Azzaro

Iris Helffenstein

Jain Moralee

Lillebit Fadruga Tudela

Lisa Carlson

Gabriela Bini

Gabriela Contolli

Geralyn Huxley

Glauca Santana

Helmut Batista

Howard Malin

Ina de Abreu

Isabelle Piqueras

James McKay

Joachim Bernauer

João Brajal

John Flahive

José Araripe Jr.

José-Carlos Mariategui

Joumana El Zein Khoury

Julia Zurueta

Kiko Mollica

Lauren Marriot

Laurence Warder

Lee Weng Choy

Leo Wojdyslawski

Lisette Lagnado

Lucrecia Martel

Luiz Zakir

Malu Maia

Malu Penna

Mara Gama

Marcio Ferrari

Marcio Meirelles

Maria Estela Segatto Corrêa

Maria Julia Grillo

Mariana Abreu

Mario Matos

Marit Lighthart

Martha Macruz de Sá

Martin Mhando

Michelle Bastos

Mihnea Mircan

Mike Winter

Miklós Peternák

Mirtes Marins de Oliveira

Monique Badaró

Nela Tomic

Nirwan Diwanto

Paola Fonseca

Patrícia Cannetti

Patrícia di Filippo

Pedro Cirne

Pedro Farkas

Priamo Lozada (in memoriam)

Rachal Bradley

Raoni Maddalena

Rosana Cunha

Rosângela Sodré

Saulo Pereira de Mello

Sergio Edelsztein

Sérgio Kalil

Sofia Nunes

Stephen Rimmer

Sylvia Bolonha

Tania Doropoulos

Telma Baliello

Teresa Kwong

Thereza Farkas

Thiago Varella Ribas das Neves

Thierry Destriez

Todd Wiener

Vivian Paulissen

Ximena Cuevas

... E A ESTAS INSTITUIÇÕES

... AND THE FOLLOWING

INSTITUTIONS

Arab Image Foundation

Ashkal Alwan Association

ATA – Alta Tecnologia Andina

Australian Film Commission

Brinquedos Raros

British Film Institute

Canyon Cinema

Capacete Entretenimentos

Caribbean Contemporary Arts

Casa de Velas Santa Rita

CCA – The Center for

Contemporary Art

Center for Culture &

Communication – C3

Centre Georges Pompidou

Centro Cultural do Banco

do Nordeste

Centro Popular de Cultura e

Desenvolvimento

Cinemateca Brasileira

CineSesc

Departamento de Artes

Cênicas da ECA–USP

DNA

Escola de Administração

Penitenciária “Dr. Luiz Camargo

Wolfmann”

Embaixada de Israel

Galeria Filomena Soares

Galeria Lluçia Homs

Heure Exquise

Faculdade Santa Marcelina –

Mestrado em Artes Visuais

Fortissimo Films

FUNCEB – Fundação Centro

de Estudos Brasileiros

Fundación Telefónica –

Buenos Aires

Fundación Telefónica

Grupo Estación

Hong Kong Arts Centre

IAP – Instituto de Artes

do Pará

Instituto Sacatar

Istanbul Arts Fair

Komunitas Utan Kayu

Laboratorio Arte Alameda

LCM Bolas

Memorial do Imigrante

Mondriaan Foundation

Museu Victor Meirelles

Programa Petrobras Cultural

Secretaria de Administração

Penitenciária do Estado

de São Paulo

Split Film Festival

Steps for the Future

The Andy Warhol Museum

The Substation

UCLA

Unibio

Zanzibar International

Film Festival

CRÉDITOS IMAGENS

IMAGE CREDITS

CINEMA+VÍDEO+ARTE | CINEMA+VIDEO+ART

PÁGS. 36 A 71 | PAGES 36 TO 71

Todas as imagens © Peter Greenaway, exceto para as seguintes obras:
All images © Peter Greenaway, except for the following:

TULSE LUPER VJ PERFORMANCE

© NoTV.com

TULSE LUPER SUITCASES [1, 2 & 3]

© Peter Greenaway. Cortesia | Courtesy Fortissimo Films

A WALK THROUGH H; DEAR PHONE; H IS FOR HOUSE; INTERVALS; VERTICAL FEATURES REMAKE; WATER WRACKETS; WINDOWS

© Peter Greenaway. Cortesia | Courtesy The British Film Institute

DEATH IN THE SEINE

© Peter Greenaway. Cortesia | Courtesy JPN

M IS FOR MAN, MUSIC, MOZART; TV DANTE

© Peter Greenaway. Cortesia | Courtesy NBDTV

FOUR AMERICAN COMPOSERS

© Peter Greenaway. Cortesia | Courtesy Transatlantic Films

PÁGS. 72 A 83 | PAGES 72 TO 83

INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME (PÁGS. 76 E 77 | PAGES 76 AND 77)

© Kenneth Anger. Cortesia | Courtesy Alice L. Hutchison

INVOCATION OF MY DEMON BROTHER; LUCIFER RISING; SCORPIO RISING

© Kenneth Anger. Cortesia | Courtesy Alice L. Hutchison

RABBIT'S MOON; EAUX D'ARTIFICE; FIREWORKS; KUSTOM KAR KOMMANDOS; INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME; PUCE MOMENT

© Kenneth Anger. Cortesia | Courtesy Brian Butler

PÁGS. 84 A 99 | PAGES 84 TO 99

Imagens gentilmente cedidas por Marcel Odenbach
Images appear by kind courtesy of Marcel Odenbach

PÁGS. 100 A 111 | PAGES 100 TO 111

Imagens gentilmente cedidas por Carlos Adriano
Images appear by kind courtesy of Carlos Adriano

PÁGS. 112 A 123 | PAGES 112 TO 123

Imagens gentilmente cedidas por Cørtex Digital
Images appear by kind courtesy of Cørtex Digital

PÁGS. 124 A 133 | PAGES 124 TO 133

Imagens gentilmente cedidas por Edgard Navarro
Images appear by kind courtesy of Edgard Navarro

PÁGS. 134 A 141 | PAGES 134 TO 141

LOOKING FOR LANGSTON

© Isaac Julien. Cortesia | Courtesy The British Film Institute

UN CHANT D'AMOUR

© Jean Genet. Cortesia | Courtesy Lux Centre

FLAMING CREATURES

© Jack Smith

O FANTASMA

© João Pedro Rodrigues. Cortesia | Courtesy Imovision

GLITTERBUG

© Derek Jarman

LONESOME COWBOYS

© The Andy Warhol Estate

PINK NARCISSUS

© James Bidgood. Cortesia | Courtesy The British Film Institute

SEBASTIANE

© Derek Jarman. Cortesia | Courtesy The British Film Institute

SODOM

© Luther Price. Cortesia | Courtesy Lux Centre, Londres

PÁGS. 142 A 151 | PAGES 142 TO 151

Imagens cedidas pelos autores, exceto para as seguintes obras:
Images appear by courtesy of the authors, except for the following:

KICKFLIPPER: FRAGMENTS EDIT

Cortesia do artista e Sherman Galleries (Sidney) | Courtesy of the artist and Sherman Galleries (Sydney)

PROVING GROUND [EXCERPT]

Cortesia | Courtesy Crossley & Scott Melbourne

PAN NO.3 [ROTATION ISN'T MOVEMENT]

Cortesia do artista e Sherman Galleries (Sidney) | Courtesy of the artist and Sherman Galleries (Sydney)

VERSUS

Cortesia | Courtesy Kaliman Gallery Sydney

VIDEODROMES FOR THE ALONE: TELEPLASMIC MASS; VIDEODROMES FOR THE ALONE: THE LOVECATS

Cortesia | Courtesy Kaliman Gallery Sydney

PÁGS. 152 A 159 | PAGES 152 TO 159

Imagens cedidas pelos autores
Images appear by courtesy of the authors

PÁGS. 160 A 165 | PAGES 160 TO 165

Imagens cedidas pelos autores
Images appear by courtesy of the authors

PÁGS. 166 A 171 | PAGES 166 TO 171

Imagens cedidas pelo autores, exceto para as seguintes obras:
Images appear by courtesy of the authors, except for the following:

TRAVELING AMAZONIA

Cortesia do artista e Max Wigram Gallery (Londres) | Courtesy of the artist and Max Wigram Gallery (London)

O JARDIM

Cortesia do artista e Galeria Filomena Soares (Lisboa) | Courtesy of the artist and Galeria Filomena Soares (Lisbon)

PÁGS. 172 A 175 | PAGES 172 TO 175

Imagens gentilmente cedidas por Eder Santos
Images appear by kind courtesy of Eder Santos

PÁGS. 176 A 179 | PAGES 176 TO 179

Imagens gentilmente cedidas por Detanico e Lain
Images appear by kind courtesy of Detanico e Lain

PANORAMAS DO SUL | SOUTHERN PANORAMAS

PÁGS. 180 A 211 | PAGES 180 TO 211

Imagens cedidas pelos autores, exceto para a seguinte obra:
Images appear by courtesy of the authors, except for the following:

BUSAN TRIPTYCH

Cortesia do artista e Sherman Galleries (Sidney) | Courtesy of the artist and Sherman Galleries (Sydney)

STILLS DE LIMITE, DE MÁRIO PEIXOTO

Cortesia | Courtesy CTA - Centro Técnico Audiovisual/Secretaria do Audiovisual/Ministério da Cultura

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

PRESIDENTE E CURADORA | PRESIDENT AND CURATOR

Solange Oliveira Farkas

DIRETORA E COORDENADORA DE PROJETOS | DIRECTOR AND PROJECTS COORDINATOR

Ana Pato

CONSELHO | COUNCIL

André Brasil

Christine Mello

Eduardo de Jesus

COMUNICAÇÃO | COMMUNICATION

Teté Martinho

PRODUÇÃO WEB | WEB PRODUCTION

Sílvia Oliveira

ACERVO | ARCHIVE

Carlen Bischain (catalogação

e pesquisa | cataloguing and research)

Marina Torres (edição de vídeo

e pesquisa | video editing and research)

ESTAGIÁRIA | INTERN

Juliana Costa

SUPORTE TÉCNICO | TECHNICAL SUPPORT

Bruno Favaretto (Banco de Dados | Database)

Cazuma Nii Cavalcanti (Intranet)

ADMINISTRAÇÃO | ADMINISTRATION

Glaucia Santana

ASSESSORIA JURÍDICA | LEGAL ADVISOR

Cesnik, Quintino & Salinas

ITINERÂNCIA VIDEOBRASIL | VIDEOBRASIL ON TOUR

Para levar a Itinerância Videobrasil 2008-2009 à sua instituição

ou cidade, contacte: info@videobrasil.org.br | To bring Videobrasil

on Tour 2008/2009 to your institution, town, or city, contact:

info@videobrasil.org.br

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO THE SOCIAL SERVICE OF COMMERCE

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO

DE SÃO PAULO | SÃO PAULO STATE REGIONAL ADMINISTRATION

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL | REGIONAL COUNCIL PRESIDENT

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL | REGIONAL DEPARTMENT DIRECTOR

Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTE TÉCNICO-SOCIAL | MANAGING DIRECTOR OF TECHNICAL SOCIAL OPERATIONS

Joel Naimayer Padula

SUPERINTENDENTE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL | MANAGING DIRECTOR OF SOCIAL COMMUNICATIONS

Ivan Giannini

GERÊNCIA DE AÇÃO CULTURAL | CULTURAL ACTION MANAGEMENT

Rosana Paulo da Cunha

GERENTE ADJUNTO | ASSISTANT MANAGER

Paulo Casale

ASSISTENTE | ASSISTANT

Marcelo Bressanin

GERENTE DE ARTES GRÁFICAS | GRAPHIC DESIGN MANAGER

Eron Silva

GERENTE ADJUNTO | ASSISTANT MANAGER

Helcio Magalhães

GERENTE DE DIFUSÃO E PROMOÇÃO | PROMOTION AND DISTRIBUTION MANAGER

Marcos Ribeiro de Carvalho

GERÊNCIA DE DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS | PRODUCT DEVELOPMENT MANAGER

Marcos Lepiscopo

GERENTE ADJUNTO | ASSISTANT MANAGER

Walter Macedo Filho

GERENTE DO SESCTV | SESCTV MANAGER

Valter Vicente Sales Filho

GERENTE DO SESC AVENIDA PAULISTA | MANAGER OF SESC AVENIDA PAULISTA

Elisa Maria Americano Saintive

GERENTE ADJUNTO | ASSISTANT MANAGER

Claudia Darakjian Tavares Prado

REALIZAÇÃO | UNDERTAKING



CONCEPÇÃO E PRODUÇÃO | CONCEPTION AND PRODUCTION



APOIO INSTITUIÇÕES EDUCACIONAIS | EDUCATIONAL ENTITIES SUPPORT



APOIO CULTURAL | CULTURAL SUPPORT



PARCERIA PROGRAMA DE RESIDÊNCIA | RESIDENCY PROGRAMME PARTNERSHIP



COLABORAÇÃO | COLLABORATION



PARCERIA VIDEOBRASIL NA BAHIA | VIDEOBRASIL PARTNERSHIP IN BAHIA



APOIO WEB | WEB SUPPORT



APOIO | SUPPORT



APOIO ALIMENTAÇÃO | CATERING SUPPORT



SESCSP
www.sescsp.org.br

V associação
cultural
videobrasil

Av Imperatriz Leopoldina, 1150
Vila Leopoldina | 05305-002 | São Paulo-SP | Brasil
tel.: 55 11 3645-0516 | fax: 55 11 3645-4802
info@videobrasil.org.br | www.videobrasil.org.br

Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil
(16. : 2007 : São Paulo)
Catálogo / 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil.
– São Paulo : Edições SESC SP, Associação Cultural Videobrasil, 2007.
256p.; 18x23cm.

Vários colaboradores
ISBN 978-85-98112-47-3 (Edições SESC SP)
ISBN 978-85-99277-04-1 (Videobrasil)
Evento realizado no período de 30 de setembro a 25 de outubro de 2007

1. Arte Eletrônica. 2. Vídeo. 3. Performance 4. Arte Contemporânea
5. Programação cultural I. Título

CDD 700.15
CDU 790.45