

Infinito Paisaje

OBRAS DE KÁTIA MACIEL Y ANDRÉ PARENTE



ESPACIO
Fundación Telefónica

ESPACIO
Fundación Telefónica



Infinito Paisaje

OBRAS DE KATIA MACIEL Y ANDRÉ PARENTE

Curadora invitada: Daniela Bousso

ESPACIO
Fundación Telefónica

**Fundación
Telefónica**

Luis Blasco Bosqued
Presidente

José Luis Rodríguez Zarco
Secretario general

Mario E. Vázquez
Tesorero

Juan Waehner
Javier Nadal Ariño
Francisco Serrano Martínez
Carmen Grillo
Ernesto Gardeliano
Manuel A. Álvarez Trongé
Vocales

Carmen Grillo
Directora Fundación Telefónica

Agustina Catone
Alejandrina D'Elía
Bibiana Ottonnes
Gerentes

**Espacio
Fundación Telefónica**

Alejandrina D'Elía
Gerente

Marcelo Marzoni
Jefe de montaje

Julia Zurueta
Curaduría

Silvana Spadaccini
Extensión cultural

Josefina Pasman
Cecilia Pitrola
Educación

Christian Funes
Montaje

Federico Demateis
Asistente técnico

Jazmín Collado Castro
Asistente general

Mariana Martínez
Victoria Rodríguez Aragón
Recepción

José Trejo
Jefe de Seguridad

Agradecimientos catálogo

Embajada de Brasil en la Argentina

Museo de Imagen y Sonido de San Pablo

Fundación Telefónica de Brasil

Núcleo Cultura e Tecnologia da Imagem
(N-Imagem)

Angela Santos
Museo de Imagen y Sonido de San Pablo

Armando Meniacacci

Claudia Cesareo
Raúl Pagés
Comercio Exterior – Telefónica de Argentina

Organización y producción de la exposición

Daniela Bousso
Curadora invitada

Alejandrina D'Elía
Coordinación general EFT

Julia Zurueta
Marcelo Marzoni
Producción EFT

Marcelo Marzoni
Diseño de montaje EFT

Federico Demateis
Asistente técnico EFT

Ricardo Cerón
Christian Funes
Marcela Galardi
Ezequiel Verona
Beto Paladino
Montaje EFT

Estudio Beccar Varela
Asesoramiento legal

Con el apoyo de

Telefónica



MIS
MUSEU
DA IMAGEM
E DO SOM

Anónimo
Infinito paisaje. - 1a. ed. - Buenos Aires : Espacio Fundación Telefónica,
2011.
93 p. ; 30x22 cm.
ISBN 978-987-1738-04-5
1. Catálogo de Arte. I. Título.
CDD 708

Fecha de catalogación: 24/05/2011

Contenido

- 7 Presentación Luis Blasco Bosqued
- 9 Presentación Alejandrina D'Elía
- 11 *Infinito paisaje*, Daniela Bousso
- 17 *Cine expandido*, Paula Alzugaray
- 23 *Arqueología de la percepción:
La subjetividad en las instalaciones cinematográficas
de André Parente, Luiz Cláudio da Costa*
- 31 Obras en exhibición
- 42 *¿Usted ha visto el horizonte últimamente?
El paisaje sensorial de Katia Maciel, Simone Osthoff*
- 48 *Figuras en el paisaje*, Victa Carvalho
- 61 Biografías de los artistas
- 67 Montaje de la exhibición
- 73 English Texts



Infinito paisaje es un proyecto realizado conjuntamente por el Museo de Imagen y Sonido de San Pablo y el Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires, en el que se presentan por primera vez las obras de dos prestigiosos artistas brasileños, Katia Maciel y André Parente.

La muestra fue curada por la directora del Museo, Daniela Bousso, la cual reunió los trabajos sobre videoproyecciones e instalaciones interactivas de ambos artistas, que versan principalmente sobre los distintos paisajes y las relaciones humanas, enlazando los lenguajes del cine, el video y los nuevos medios.

La presente exhibición tiene como objetivo trazar vínculos con uno de los países referentes en la región en la producción de obras de arte y nuevas tecnologías, así como poder acercar sus artistas más relevantes que puedan aportar al contexto local nuevas miradas sobre el uso de estos recursos.

Esperamos que esta exposición sea el inicio de un fructífero intercambio artístico entre ambos países y consolide vínculos que permitan generar proyectos cada vez más innovadores.

Luis Blasco Bosqued
Presidente del Consejo de Administración de Telefónica de Argentina



La muestra que hoy presentamos es el resultado de la alianza entre el Espacio Fundación Telefónica de Argentina, la Fundación Telefónica de San Pablo, el Museo de Imagen y Sonido de San Pablo (MIS) y la ley de incentivo fiscal del Brasil.

Esta alianza ha permitido diseñar e implementar un programa de intercambio de proyectos de exhibición y de formación con artistas relevantes de ambos países que trabajan en el campo del arte y la tecnología, como son los casos de Katia Maciel y André Parente en el Brasil y Mariano Sardón, Augusto Zanela, Iván Marina y Leo Nuñez en la Argentina.

El proyecto expositivo es llevado a cabo, casi en forma simultánea, en instituciones que por primera vez encaran este desafío en forma conjunta, con el fin de difundir las producciones de ambos países.

El Espacio Fundación Telefónica tiene entre sus propósitos promover la investigación y el desarrollo de proyectos innovadores dentro del arte tecnológico, consolidando una plataforma de artistas locales con proyección internacional. Esta iniciativa afianza este objetivo facilitando la presentación de sus producciones en un país de sólida trayectoria en esta línea y referente en la región. Los trabajos de Katia Maciel y André Parente dialogan con las producciones locales, trabajando sobre instalaciones interactivas y videoproyecciones y creando dispositivos que utilizan tanto el lenguaje del cine como el del video y los medios tecnológicos. La presentación de ambos artistas en Buenos Aires permitirá al público general, artistas, estudiantes y especialistas tener acceso por primera vez a sus obras en el marco del programa de proyectos internacionales que lleva adelante nuestra fundación.

El trabajo en red entre las instituciones de la región es un desafío pendiente, por ser esencialmente el vínculo necesario para promover y potenciar proyectos, artistas, equipos de trabajo y modelos de gestión comprometidos en pos de ello. Por tal motivo, el Espacio Fundación Telefónica apuesta a un modelo de gestión en esta línea que enriquezca las prácticas locales, consolide el trabajo con otras instituciones y difunda el circuito vinculado al arte, la educación, la ciencia y las nuevas tecnologías.

Es un honor llevar a cabo este proyecto con el MIS de San Pablo, y esperamos que éste sea el inicio de muchos emprendimientos en conjunto.

Alejandrina D'Elía

Gerente

Espacio Fundación Telefónica, Educación y Tecnología



Infinito paisaje

Daniela Bousso

Daniela Bousso es doctora en Artes Visuales y Comunicación y Semiótica. Directora del *Paço das Artes* de San Pablo desde 1997, y del *Museu da Imagem e do Som (MIS)* de la misma ciudad desde noviembre de 2007, es responsable de su nueva planificación estratégica. Entre sus principales curadurías figuran *Excesso*, *Paço das Artes* (1996); *Mediações*, Ita Cultural, San Pablo (1997); salas *Dennis Oppenheim* y *Tony Oursler*, 24.ª Bienal de San Pablo (1998); *Artur Barrio: a met for a dos fluxos 2000/1968*, *Paço das Artes* (2000); *Rede de tensões*, *Paço das Artes* (2001) también realizada en la *Bienal 50 Anos*, Fundação Bienal de São Paulo; sala especial *Rafael Franca*, Bienal del Mercosur, Porto Alegre (2001); *Metacorpos*, *Paço das Artes* (2003); *hiPer>relações eletro//digitais*, Santander Cultural, Porto Alegre (2004); *Interconnect@*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe (2006); *3 Paralela*, Bienal de San Pablo (2006); *Jana na Tschape*, *Paço das Artes* (2006); *Vik Muniz*, *Paço das Artes* (2007); *Passagens*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2008), y *Pipilotti Rist*, MIS/*Paço das Artes* (2009). Recibió el Premio APCA Mejor iniciativa cultural de 2005, por la curaduría y concepción del proyecto *Ocupação*, *Paço das Artes* (2005). Coordinó la primera edición del proyecto *Rumos Artes Visuais*, Ita Cultural, 1999/2000, y concibió y organizó el Premio Sergio Motta de Arte y Tecnología a entre 2000 y 2007. Es especialista en planeamiento estratégico y políticas institucionales para el arte contemporáneo.

Katia Maciel y André Parente son artistas cuyas investigaciones están orientadas a la historia de la evolución del cine, de los nuevos medios y de las artes visuales. La producción de ambos, contemporánea por excelencia, se desarrolla a partir de una práctica híbrida entre teoría y arte, ya sea publicando libros y coordinando obras editoriales, haciendo curadurías o realizando videos, instalaciones u obras interactivas. En el ámbito universitario, se desempeñan como profesores y mantienen una relación de proximidad e intercambio con artistas jóvenes. Coordinan el Núcleo Cultura e Tecnologia da Imagem (N-Imagem) de la Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Además de las publicaciones individuales, ambos artistas también organizan una serie de títulos que contemplan la problemática de los nuevos medios y los nuevos procedimientos artísticos; entre otros, *Tramas da rede* (2004), de André Parente, y *Redes sensoriais* (2003), de Katia Maciel y André Parente, que reúnen a varios autores en torno de las cuestiones que investigan.

André Parente publicó títulos que hoy constituyen referencias recurrentes en el campo de las nuevas tecnologías de la imagen; entre ellos figuran *Imagem e máquina* (1996) y *Narrativa e modernidade* (2005). Katia Maciel, por su parte, publicó recientemente un libro que denominó *Transcinemas* (2009), en el cual varios autores tratan la problemática de las nuevas formas de recepción y participación del público que rediseñan el cine tradicional. Algunos artistas llaman a estas formas cines del futuro; otros autores se refieren a ellas como cine expandido o, también, poscine.

Desde el cambio de milenio, varios artistas brasileños han desarrollado softwares y dispositivos que amplían las posibilidades fílmicas y realizan una fusión entre cine y video. Además de Katia Maciel y André Parente, artistas como Giselle Beiguelman, Lucas Bambozzi, Rejane Cantoni y Leo Crescenti, Daniela Kutschat y otros de las generaciones más jóvenes llevan adelante importantes investigaciones sobre dispositivos, inclusive aquellos que incluyen Internet.

Transcine es la denominación que Katia Maciel creó para definir la expansión de los dispositivos clásicos del cine, que permite que las obras agreguen nuevas tecnologías que propician la interactividad y abren una vasta gama de posibilidades y variaciones que confieren al cine el carácter de juego. Del circuito internacional del arte, Katia observó las experiencias llevadas a cabo por el cine experimental y por artistas como Jeffrey Shaw y Michael Snow. Del arte brasileño, extrajo las experiencias conceptuales que implicaron la participación del espectador y marcaron el arte conceptual local de los años 70 en adelante.

Los experimentos desarrollados por artistas como Hélio Oiticica y Arthur Barrio en las décadas de 1960 y 1970, y los de los videos e instalaciones de Leticia Parente y Sônia Andrade, de 1970 en adelante, fueron objeto de estudio de Maciel y Parente. La profundización del conocimiento sobre la obra de Oiticica, principalmente en lo relativo a las investigaciones que condujeron al artista a realizar los *Quasi-cinemas*, que promueven la

inmersión y la participación del público, llevó a Parente y Maciel a crear sus imágenes-relación, que presuponen que el espectador inmerso en la instalación se involucre en ella cuerpo y mente.

Por ende, la obra de ambos, tanto cuando es realizada a dúo como individualmente, está informada por la evolución del cine y del video, por la filosofía y la literatura, y orbita en torno de las relaciones entre espacio y paisaje, performance, identidad y diferencia y temporalidad extendida, entre otras.

Ellos trabajan exactamente en el punto en el cual convergen operaciones complejas entre cine y literatura, video y artes visuales. Crean dispositivos de interactividad que desafían al espectador a convertirse en participante. No podría ser de otro modo, ya que los artistas se dedicaron al estudio y el conocimiento de una historia del arte que abarca desde las experiencias del cine tradicional hasta las del modernismo, con el surrealismo y el dadaísmo, pasando por las evoluciones del territorio de la performance y las intervenciones urbanas de grupos como Fluxus, a fines de los años 50 y en los 60, además de la influencia de los brasileños ya citados.

Ante todo, sus obras nos colocan frente a algunos debates y tensiones típicos de la problemática del siglo XXI. El primero de ellos es si el arte también puede ser considerado un espacio posible para el establecimiento de la expresión, de la libertad; luego, si puede ser entendido como juego pasible de provocar en nosotros transformaciones, por transportarnos a universos míticos, oníricos o ficcionales.

El hecho de que estos artistas se valieran de diferentes medios tecnológicos, desarrollados a partir de la noción de invención, ya genera un primer punto de tensión: el choque entre invención y creación. Varios teóricos posmodernos analizaron la subversión de la noción de creación en función de la de invención, conquistada con los nuevos tiempos. Vale la pena, entonces, indagar cuáles son las formas de expresión en la contemporaneidad que también pueden ser denominadas artísticas, frente a las posibilidades de "invención" ofrecidas por las herramientas de nuestro tiempo, o sea, los nuevos medios.

Para Santaella, "el problema del artista es la aproximación sensible a la realidad". "Cuando surgen los nuevos medios, ellos se apoderan de la tecnología y de los dispositivos para humanizar los sentidos humanos".¹

André Parente y Katia Maciel trabajan justamente en la intersección entre creación artística y desarrollo tecnológico. Investigan diferentes posibilidades en el uso de las herramientas y los medios con vistas a actualizar el lenguaje, para dar cuenta de una serie de tensiones que sus obras ponen al descubierto.

Un primer choque tiene que ver con el problema del transcurso del tiempo, es decir, la fricción entre el cronómetro interior de cada uno y la compresión del tiempo global entrópico. En ese sentido, indagan qué contratos es posible hacer con el tiempo, cuando el cronometraje interior nos lleva a una densidad ontológica que inscribe en las obras aspectos relativos a la contextura de las nuevas subjetividades que surgen en el siglo XXI.

Para Kant, el tiempo era la forma del sentido interno, de los fenómenos psíquicos. Hoy, ¿cómo producir nuevos procesos de subjetivación frente a las percepciones perturbadoras del flujo de imágenes que salen a borbotones de los medios televisivos, impresos y también de Internet? Estas imágenes se propagan por el exceso y por la repetición, circunscritas en *loop*, y producen en nosotros un efecto de realidad anestésico. Con los sucesivos avances de los recursos tecnológicos la fuerza de estas imágenes generadas por los medios se potencia más y más. Y entonces, ¿qué quedó para el arte? En los dispositivos de visión creados por Parente y en aquellos de inmersión desarrollados por Maciel podemos vislumbrar una interioridad que conjuga pasado y devenir, mediante una visualidad informada por la filosofía. Deleuze sitúa la subjetividad en el plano de los estados de vida del presente; de allí la propuesta de inmersión de los cuerpos en sus instalaciones.

En este punto podemos vislumbrar el arte como juego, como forma de transporte del mundo real al mundo imaginario. Jean-Louis Boissier, cuando teoriza con respecto a las cuestiones relativas a la imagen-relación, utiliza el término "jugabilidad", que sugiere que la idea de juego se amplíe al campo del desempeño de papeles en el sentido mismo de la interpretación o de la performance, en el desarrollo de las micronarrativas que el cine expandido puede contener. Esto implica la experiencia de vida que se funde con la experiencia de la invención en las obras de Parente y Maciel, quienes proponen la reconstrucción de fragmentos que se atraen y componen la trama poética de imagen-tiempo, en la cual podemos entrever una "ruptura entre pasado y presente".

Entre 2005 y 2010, Katia produjo –además de publicaciones, curadurías y simposios– el video *Uma árvore* (2009). De sus obras interactivas, podemos citar *Infinito fim* (2008), *Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar* (2006), *À sombra* (2010), amén de proyectos curatoriales, entre los cuales se destaca la exposición en colaboración con Parente *Situação cinema* y el evento *Cinema sim*, en el cual organizó un simposio acoplado a la muestra de Anthony McCall, que reunió a varios teóricos y pensadores en torno de la evolución de la imagen en movimiento y sus dispositivos. Inspirada en la literatura, la instalación interactiva *Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar* coloca al espectador directamente en contacto con la experiencia del "transcine", en el cual las imágenes proyectadas son activadas y alteradas por la presencia y las intervenciones de los visitantes. En el

¹ Santaella, Lucia, *Lições e subversões*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 2009, pp. 44-45.

centro de la instalación, el público comienza a percibir que el desplazamiento de su cuerpo acciona una sucesión de olas que crecen en el espacio de aquélla produciendo nuevos paisajes. Las olas empiezan, entonces, a formar una nueva espacialidad, que se expande tanto en sentido horizontal como vertical, y el espectador, por ende, se ve inmerso en un espacio vertiginoso que hace retroceder la realidad y desafía la ley de gravedad. La frase que compone el título de la instalación fue extraída de la novela *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce.

La teórica Simone Osthoff, en un texto sobre esta obra, en 2009, localizó la frase de Joyce a la cual Katia hace referencia: "¿Sería, entonces, que él amaba el movimiento rítmico de las palabras más que sus asociaciones de significado y color?". Y comenta que en ese "movimiento rítmico de las palabras" enfocado en la contemplación del mundo interior Maciel traduce, por medio del "movimiento de ascenso y colapso de capas de olas", la figura de lo sublime oceánico.

En el caso de Maciel y Parente, la reflexión tiene lugar en el campo de los límites entre lo público y lo privado, en el cual la tecnología se sitúa en el centro de un debate sobre la sociedad líquida –sugerida por Bauman– por medio del juego imbricado entre identidad y diferencia. Movilidad en contraposición a fijeza, levedad en oposición a noción de peso, incitan al juego de dominación entre masculino y femenino, y el arte asume aquí la función de conciencia del presente.

Todo esto se trasluce claramente en las obras producidas por Katia Maciel en 2004, cuando realizó *Mantenha distância, Um, nenhum, cem mil* y *Ciclovía*. El conjunto presentado revela, en palabras de Katia, "la experiencia del absurdo de las relaciones amorosas". Y nos lleva a reflexionar, también, sobre la querrela masculino/femenino en una sociedad que enturbió el papel de los géneros y que está modificando los hábitos y la noción misma de familia. Las mujeres presentan hoy una psiquis compleja, pues, según Santaella,

...se convirtieron en profesionales, intelectuales y realizaron enormes conquistas", pero también están en conflicto con una "falta de realización" y con la búsqueda de "nuevas enunciaciones para los valores tradicionales", ya que esta mujer híbrida "no renuncia al amor, al compañerismo, a los hijos, al confort doméstico, y se mantiene en equilibrio entre estos papeles", que recrean cartografías para "un nuevo imaginario femenino".²

El concepto de masculinidad, por su parte, se habría desintegrado en el plano psíquico, como consecuencia de un cambio de imágenes y de papeles:

...el imaginario masculino estaba basado en la idea de coraje, fuerza y potencia del proveedor" y también está presente en los films, las novelas, los juegos y las narrativas contemporáneas, pero no corresponde a las fronteras borradas entre los géneros y el perfil masculino, que, por su parte, se encuentra nublado; al mismo tiempo que la masculinidad indaga sobre "lo que quieren las mujeres", las mujeres preguntan: "¿por qué los hombres son así?"³

Asentado en ese territorio fértil que constituye el lenguaje, André Parente nos coloca frente a un núcleo de potencialidades cuando acciona nuestros sistemas perceptivos, impulsándonos a la realización de tareas exploratorias y de investigación a partir del uso total de la visión, y también del estímulo del tacto y la audición, para activar un complejo de subsistemas que nos llevan a la localización de ciertos sentimientos y emociones, desde la propuesta de imágenes-tiempo e imágenes-recuerdo.

Por eso es autor de una obra camaleón, que se transmuta de cine en video, de video en instalación interactiva. Es el caso de trabajos como la serie *Figuras na paisagem* (2010), *Circuladô* (2007-2010), *Entre-margens* (2004), *Estereoscopia* (2006), entre otras. Como bien observó el teórico Luis Cláudio da Costa, Parente "retoma la historia de la percepción como un saber de la visión, para establecer una arqueología de este saber". Con ese fin, retorna a los instrumentos de visión y a las investigaciones científicas del siglo XIX e inventa su visorama.

El visorama simula un binóculo, que funciona a partir del uso de un sistema de visualización de ambientes virtuales, creado mediante un proceso de asimilación visual basado en imágenes fotorrealistas (*image-based rendering*). Esta obra dio origen a la serie *Figuras na paisagem*, que reúne diferentes instalaciones, como *Estereoscopia* (2006), *Situação cinema* (2007) y la propia *Figuras na paisagem* (2010). Con su visorama, el artista nos sitúa ante un nuevo campo de fluctuaciones del imaginario, a partir de la construcción de paisajes que crean nuevos espacios de virtualidad. Parente nos lleva a una especie de *memento mori*, a un empeño explícito que apunta a contener la acción fatal del tiempo y de la entropía que atraviesa todo nuestro modo de vida.

Al crear la serie *Figuras na paisagem*, el artista constela, en el rescate del paisaje, un conjunto de valores para ser ordenados por la visión. Y así el espectador puede construir y acrecentar nuevos sentidos de las imágenes, que establecen una especie de inventario de lo existente, para alcanzar un universo que, por un lado, roza lo

² Santaella, Lucia, *op. cit.*, pp. 161-178.

³ *Ibidem*.

utópico por la posibilidad de acceso al paisaje, un oasis por supuesto, y, por otro, recupera relaciones de identidad y correspondencia. En la búsqueda de la correspondencia, la intimidad queda expuesta.

Ya en *Circuladô* los grandes giros, como en los jardines de Borges, son la referencia nostálgica a la suspensión del tiempo causada por la fluctuación del giro en *loop*. Misterio y muerte simbólica arremeten contra las fronteras entre el "yo" y el "otro". Pero, como Hegel, Parente sabe que siempre se vuelve al hogar. En el paisaje, el futuro –no disponible para nuestra sintaxis– puede ser finalmente modificado.

Las obras producidas en colaboración entre Maciel y Parente configuran el formato final de esta muestra –*Infinito paisaje*–, que reúne videos e instalaciones interactivas en torno de paisajes que envuelven al espectador. Ellos producen una estética de participación, repleta de imágenes-recuerdo, donde el dispositivo fílmico asume el protagonismo. ¿O, en verdad, seríamos nosotros los protagonistas? ¿Quién es quién en este juego de micronarrativas que nos remite a los juegos de la infancia, a las memorias que nos conducen a una sensación de bienestar y plenitud, al mismo tiempo embriagadora y fugaz, donde la idea de complementariedad nos conforta momentáneamente? En las obras + *Dois, Dança das cadeiras, Na parede, Patacho*, por un instante podemos vernos a nosotros mismos.

En las instalaciones interactivas, un constante ir y venir suspende la acción del tiempo. De la zambullida en el pasado, al avance hacia el conocimiento y hacia el autoconocimiento. El tiempo se detiene y el paisaje construido por el espectador es secreto, pero sabemos que para él es inevitable la confrontación con la paradoja: en el espacio actual, el misterio de la muerte; en el espacio virtual, el mito de la eternidad, la esperanza.

Bibliografía

- Boissier, Jean-Louis, "A imagem-relação", en Maciel, Katia (org.), *Transcinemas*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2009.
Bouso, Vitoria Daniela, *Metacorpos: A trajetória da subjetividade ao longo de um século*, São Paulo, Educ, en prensa.
Cauquelin, Annie, *A invenção da paisagem*, São Paulo, Martins Fontes, 2007.
Deleuze, Gilles, *A imagem-tempo*, São Paulo, Brasiliense, 2007.
Machado, Arlindo, *Pré-cinema & Pós-Cinema*, Campinas, Papirus, 1997.
Maciel, Katia, *Transcinemas*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2009.
Parente, André, *Imagem-Máquina*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.
Santaella, Lucia, *Lições e subversões*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 2009.

Catálogos

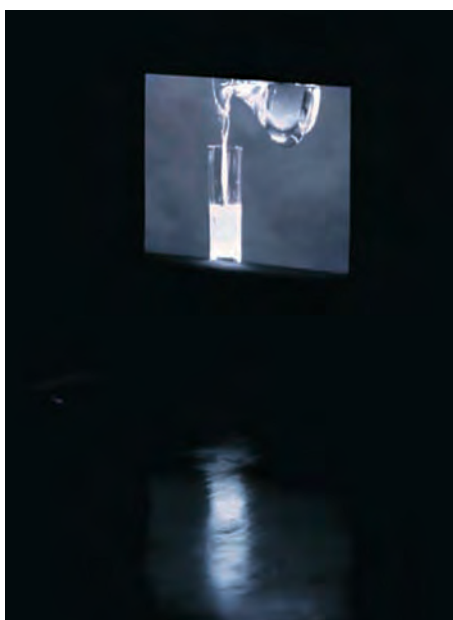
- Ascott, Roy, *Mantenha distância*, São Paulo, Paço das Artes, 2004.
Bouso, Vitoria Daniela, *Em tempo, sem tempo*, São Paulo, Paço das Artes, 2005.
— *5º Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia*, São Paulo, Instituto Sergio Motta, 2004.



Cine expandido

Paula Alzugaray

Paula Alzugaray es crítica de arte y curadora independiente. Recibió un máster en Ciencias de la Comunicación de la Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (ECA/USP), donde lleva a cabo investigaciones sobre las relaciones entre el arte contemporáneo y el documental, y es doctoranda en Comunicación y Semiótica en la Pontificia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Es editora de la sección Artes visuales de la revista *Isto é* e integra los núcleos de crítica de arte del Paó das Artes y del Centro Cultural São Paulo (CCSP). Realizó, entre otros proyectos curatoriales, *Vid o br silienne: un anti-portrait*, en el Centre Georges Pompidou, París (2010), y las muestras *Observatórios*, en Ita Cultural, Belo Horizonte (2009); *Situ/a o: v deo de viagem*, en el Paó das Artes, San Pablo (2007), y *Videometria: o v deo como ferramenta de medi o na arte contempor nea brasileira*, como parte de la programación del Loop Festival, Barcelona (2006).



*Sin fin el mar. Sin fin el pez, la verde
serpiente cosmogónica que encierra,
verde serpiente y verde mar, la tierra,
como ella circular. La boca muere
la cola que le llega desde lejos,
desde el otro confín.*

Jorge Luis Borges, *Midgarthormr*

En *Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar*, Katia Maciel dibuja olas que se comportan como las rayas de un cuaderno. En esa página de espumas blancas que, al llegar al suelo, son proyectadas sobre otras olas que quiebran continuamente el horizonte, la artista inscribirá su texto. Olas superpuestas son como historias superpuestas. En ese desarrollo recurrente, ella transita la memoria de la imagen en movimiento.

Escribe que las olas del mar son como líneas luminosas que componen la imagen electrónica. Ondas-partículas que barren la pantalla, rayos que navegan en el espacio, flujos de corriente eléctrica que ocupan el cuadro para la construcción del paisaje marítimo. Ella anota también que las olas se comportan como los peldaños de una escalinata; campo que en otro tiempo fue desafiado por un cuerpo performático que subía y atravesaba la distancia entre sus líneas.¹

Las olas de Katia Maciel evocan, efectivamente, los barridos luminosos del primer dispositivo del video. El modo como se deslizan en el espacio es, de hecho, similar a la forma como la imagen videográfica se inscribe en la pantalla. O como la escritura verbal se organiza en la página. Su ritmo tan lineal como sinuoso nos recuerda que el movimiento de las líneas de barrido es lo que diferenció el video del cine: el *frame*, a diferencia del fotograma, no es una imagen estática. El proceso de construcción de la imagen videográfica es continuo y se da en líneas en movimiento.

Pero la superficie, ambiente tradicional del cine y de la imagen electrónica, es sustituida en la instalación interactiva *Ondas...* (2006) por un campo ampliado de pulsación de la energía. Aquí no hay página, pantalla o superficie. Lo que existe es la continuidad entre aquello que es proyectado y aquello que no lo es. Las olas de ese espacio inmersivo anuncian otro paisaje mediático, más allá del paisaje narrativo que nace en la literatura del siglo XIX y se consolida en el cine del siglo XX.

El film es el mundo, diría la artista.

En una experiencia cinemática en la que convergen cuerpo y tecnología, fondo y figura, real y virtual, el film que se expande fuera de su marco moja los pies del espectador de *Ondas...* El cine fuera de la pantalla de Katia Maciel es una superficie penetrable, donde el visitante entra en contemplación-activa²

Katia Maciel, *Meio cheio, meio vazio*, serie *Desvarios*, video, 2009.

¹ *Passagens nº 1* (1974), video de Annabela Geiger. La relación entre esa obra y los barridos del video fue establecida por Arlindo Machado en "As linhas de força do vídeo brasileiro", en *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*, São Paulo, Iluminuras, 2007.

² Maciel, Katia, "O cinema 'fora da moldura' e as narrativas mínimas", en *Cinema sim. Narrativas e projeções*, São Paulo, Itaú Cultural, 2008.

Es un film para navegar, continuaría diciendo.

Ondas... promueve la acumulación de líneas de espuma luminosa hasta que la pantalla se llena completamente, como un vaso con agua. Acción exactamente inversa a lo que ocurre en el video *Meio cheio, meio vazio* (2009), en el cual, a pesar del movimiento de una jarra que vierte agua en un vaso, éste siempre estará incompleto. En rebeldía con el movimiento, la imagen alcanza la quietud de una naturaleza muerta. Variaciones mínimas entre la pintura, la fotografía y el cine.

—¿Cuáles son los elementos con los que usted trabaja y que intervienen en la elaboración de la obra?

—Tiempo y movimiento. No filmo lo que veo, veo lo que filmo. ¿Qué veo? El movimiento; no hay imagen fija.

El cine expandido de Katia Maciel es todo lo que se mueve, todo lo que se difunde, todo lo que se lanza, a gusto del espectador. Todo lo que derrama, irradia, dilata.

Es todo lo que escapa: *Uma árvore* (2009), donde la copa del árbol pulsa como un corazón que late, un pulmón que respira. Figura que se recorta del fondo y proyecta escapar del paisaje que la retiene.

Es todo lo que se desvía: *Ver de* (2009). Ver pasar el tiempo a través de una ventana que es invadida furtivamente por un arbusto. Verde que crece como cabello, se infiltra como agua de lluvia, supera el límite, borra el margen. Cascada. Torrente.

Es todo lo que transcurre: *Mais dois* (2008), en colaboración con André Parente, registro de acción en el que una pareja recorre la extensión de un mueble acostándose sucesivamente, uno tras otro, hasta llegar al fin de la línea.

Es todo lo que penetra: *Infinito fim* (2008). Pero ¿en qué medida esa sucesión de puertas que se abren o se cierran, según la proximidad o el alejamiento del visitante de la instalación, es una superficie penetrable?

Infinito fim no es un laberinto penetrable

como *PN1* o *Invenção da luz*, de Hélio Oiticica, donde el espectador se hace presente físicamente. *Infinito fim* es una imagen. Pero una imagen que, por tener sus límites conceptuales cuestionados, se torna inmediatamente penetrable. La superficie de la proyección, en ese caso, es tan penetrable —mental y visualmente— como las investigaciones espaciales de Oiticica y las formas no contemplativas de Lygia Clark. Con toda su voluntad de desintegración de la pintura en el espacio.³

En *Ondas...*, *Infinito fim* y *Mantenha a distância*, la imagen no se limita a lo que está situado en la superficie de la proyección. Toda el área donde el visitante está inserto y por donde él camina pertenece al ámbito de la imagen. Por lo tanto, el cine expandido de Katia Maciel es penetrable, pero no traspasable linealmente. Está hecho de paisajes multilineales.

El océano como banco de datos

Por detrás de la linealidad de sus espumas, *Ondas...* contiene metáforas de experiencias complejas, que no se pueden circunscribir en narrativas lineales tradicionales, ni delimitar según inicios y fines. De la familia de las aventuras literarias, la instalación actualiza a Cortázar, quien diseñó los capítulos de su *Rayuela* como un conjunto de datos recombinables. Actualiza, también, la literatura que afirma el océano como metáfora de la biblioteca, del archivo cultural. Se remonta a Homero, pasa por la mitología india —*Kathā Sarat Sāgara*—⁴ y desemboca en Borges y Cortázar. La obra se inserta, así, en la tradición de las narrativas compuestas a partir o en forma de bancos de datos.

Como un mar de historias escondidas, que poco a poco se revelan y se superponen unas con otras (y, por qué no, del mismo modo sinuoso de las propuestas fantásticas de *Las mil y una noches*), la instalación interactiva *Um, nenhum, cem mil* (2002) encierra una vasta colección de frases y sentencias elaboradas a partir de clichés de conversaciones amorosas.

La obra se organiza como un tablero de piezas de colores. Cada pieza, un personaje filmado en primer plano y un texto repleto de tormentos y disturbios propios de las inquietudes amorosas. Las reglas de ese juego determinan que el usuario elija dos piezas que compongan una pareja. El encuentro entre los dos textos genera una narrativa en forma



Ver de serie *Desvarios*, videoinstalación, 2009.

³ Lagnado, Lisette, "A invenção do penetrável", revista *Trópico* (<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2535,1.shl>).

⁴ Traducido como "The ocean of the streams of story", citado en Weinbren, Grahame, "Ocean, database, recut", en Vesna, Victoria (ed.), *Database Aesthetics - Art in the Age of Information Overflow*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 65.

de diálogo o "no diálogo". Abierto a sucesivas reediciones y reencuentros, ese banco de frases cortas es manipulado y recombinado al azar ad infinitum.

—¿Diálogo es construcción o aleatoriedad?

—Construcción aleatoria.

Si un banco de datos es una estructura que contiene informaciones, sin mostrarlas necesariamente, la obra de Katia Maciel es, antes de ser activada por el usuario, un campo de posibilidades durmientes. La información solo se organizará de manera que pueda ser leída después de que el jugador mueva la primera pieza. Y por más que crucemos los puntos de vista de los personajes, entrelazando clichés una o cien mil veces, tal vez nunca alcancemos la totalidad de los sentidos contenidos en el horizonte de aquel océano. Como todo archivo, no podrá ser descrito y visualizado en su totalidad.

Como la novela de Luigi Pirandello que da nombre y sentido a ese juego, *Um, nenhum, cem mil*, montado inicialmente en forma de CD-ROM, se ofrece como instrumento de navegación por un mar de historias dentro de historias. La secuencia que resulta de ese proceso de montaje es, al fin de cuentas, apenas una entre las muchas historias posibles. Una entre las múltiples identidades que habitan cada pieza del juego. Con esa obra, que se actualiza en la reciente *Casa-construção* (2010), Katia Maciel evidencia que la operación de montaje cinematográfico es siempre un trabajo de selección y organización de datos. Editar es, en última instancia, el acto de seleccionar y secuenciar informaciones.

Esas dos obras se sitúan, pues, en el cruce de dos grandes líneas de la contemporaneidad, el neoconcretismo y

el impulso archivista. La voluntad constructiva, que orienta la necesidad estructural concretista, pero que también vendría a abrir la fisura neoconcreta que lleva a la desestructuración del cuadro y a la integración del arte en la vida cotidiana, es la viga maestra de *Um, nenhum, cem mil* y *Casa-construção*. En ambos casos, la artista ataca la "noción mecanicista de construcción" a la cual se refirió Ferreira Gullar en su manifiesto neoconcreto.⁵

La tónica de construcción es lo aleatorio. Cuando desencuadra el paisaje en *Ver de*, cuando disloca los textos del diálogo de la pareja de *Casa-construção*, o cuando sugiere diferentes formas de ordenamiento del texto en *Um, nenhum, cem mil*, Katia Maciel está jugando con el sentido de construcción sugerido en el programa experimental de Hélio Oiticica. En esa permanente reinención de la narrativa cinematográfica, se torna una "artista constructiva".⁶



Casa-construção, 15', 2010.

"Yo quería estar en el cine", dice el personaje femenino de *Casa-construção*.

En *Casa-construção*, el observador está excluido de la construcción de la narrativa. La obra se afirma como un film estructurado en tres partes, y la decisión sobre ese montaje corresponde exclusivamente a la autora. En la primera parte, un personaje femenino está solo en una casa vacía. En una secuencia de escenas, expresa con frases cortas sus inquietudes sobre las imposibilidades y el vacío de una relación de dos. En la segunda parte, un personaje masculino entra en escena y actúa en las mismas condiciones. Él también está solo. El encuentro se produce en la tercera parte, cuando el diálogo apenas sugerido inicialmente se arma y las piezas del juego encajan.

Aunque el resultado sea un film que se desarrolla en forma lineal, la base de esa construcción es tan archivística como el trabajo interactivo realizado en CD-ROM, en el cual cualquier sensación de linealidad es maleable y modificable con cada nuevo clic. Si consideramos que el archivo es, al fin de cuentas, aquello que determina que las cosas no se inscriban dentro de una linealidad insobornable y que posibilita que esas cosas se agrupen en diferentes conjuntos, según relaciones múltiples, mantenidas o borradas de acuerdo con reglas específicas,⁷ entonces el cine puede, efectivamente, tener el archivo como medio.

"Esa casa podría ser dos", continúa el personaje femenino.

Los clichés amorosos que danzan en el tablero de *Um, nenhum, cem mil* son recontextualizados en *Casa-construção*. Son piezas que saltan de un juego a otro, en eterna reconstrucción. Desaparece así la dicotomía construcción-deconstrucción.

⁵ Gullar, Ferreira, "Manifiesto neoconcreto" (suplemento dominical del *Jornal do Brasil*, 22 de marzo de 1959), en Amaral, Aracy (coord.), *Projeto construtivo brasileiro na arte*, Rio de Janeiro, MAM/São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

⁶ "Considero, pues, constructivos a los artistas que fundan nuevas relaciones estructurales, en la pintura (color) y en la escultura, y abren nuevos sentidos de espacio y tiempo. Son los constructores, constructores de la estructura, del color, del espacio y del tiempo, los que aportan nuevas visiones y modifican la manera de ver y sentir". Hélio Oiticica en un texto seleccionado de *Aspiro ao grande labirinto* (org. de Luciano Figueiredo, Lygia Pape y Waly Salomão), Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

⁷ Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, New York, Pantheon Books, 1972, p. 129.

La obra de Katia Maciel es un acto de golpes secuenciales a la unidad del discurso. En su crítica a la singularidad de la formación discursiva, la artista propone un cine en red hecho de narrativas y contranarrativas. Lejos de ser aquello que unifica todo, su cine de archivo diferencia los discursos, destacando su cualidad de existencia múltiple.

–¿Usted diría que la creación es un juego solitario, un juego de tablero o un juego de equipo?

–Todos.

Las piezas y las reglas de esos juegos se expanden por todo el espacio de exposición de la Fundación Telefónica, en Buenos Aires. En ese lugar, convertido en campo de juego, plaza o tablero, el visitante es invitado a discernir entre las estrategias de dos hábiles jugadores. Katia Maciel y André Parente juegan *Infinito paisaje*. Pero en ese juego pueden intervenir tantas piezas como las que entren en la ronda.

–Esta exposición, como otras, es un pas de deux. ¿Es juego, danza o duelo?

–Capoeira.



Arqueología de la percepción: La subjetividad en las instalaciones cinematográficas de André Parente

Luiz Cláudio da Costa

Luiz Cláudio da Costa es licenciado en Letras por la University of Northern Iowa, Estados Unidos, y doctor en Comunicación/Cine por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Profesor e investigador con beca Proci ncia (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ) / Fundação de Amparo Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, FAPERJ) del Instituto de Artes de la UERJ, actualmente se desempeña como coordinador del Programa de Posgrado en Artes de la UERJ y vicepresidente de la Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Publica los libros *Cinema brasileiro, anos 60/70: dissimetria, oscilação e simulacro* (Sete Letras, 2000), *Dispositivos de registros na arte contemporânea* (Contra Capa, 2009) y *Tempo-Matéria* (Contra Capa, 2010). Es miembro de la Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (ANPAP).

Fundador del Núcleo de Tecnologia da Imagem de la Escola de Comunicação de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, André Parente trabaja como artista con lenguajes híbridos que convergen en el cine y los nuevos medios, así como en las artes visuales. Con un extenso currículo tanto en la investigación universitaria como en las artes –varios libros publicados que tratan el problema de la imagen producida técnicamente; numerosas exposiciones individuales y colectivas en el Brasil y en países como Francia, Alemania, México y España, entre otros; ganador de importantes premios, como el Sergio Motta de Arte y Tecnología (2005), el Petrobras (2004 y 2006) y el Itaú Cultural (2002)–, Parente explora, en su producción artística, el dispositivo cinematográfico en relación con un espectador en las condiciones del espacio de exposición del arte (el museo, la galería, etcétera). Según Philippe Dubois, el efecto cine causado por la emergencia del cine de exposición con sus imágenes espacializadas pone en evidencia el lugar del espectador, que deja la “gran sala oscura y comunitaria” a cambio de “una visión más individualizada”, en la blancura del espacio del museo.¹

Las imágenes espacializadas de las instalaciones de video de André Parente parecen plantear justamente el tema de la visión, pero operando un retorno al problema tal como surgió a principios del siglo XIX: la visión subjetiva y la percepción no verídica del mundo.² Los saberes, incluido el arte, experimentaban en aquel momento una crisis de la representación clásica que abrió camino a las nuevas concepciones de la subjetividad. El observador específico del siglo XIX es producto de una red heterogénea de relaciones sociales, discursivas, tecnológicas e institucionales. Según el historiador Jonathan Crary, lo singular, en aquel momento, es la emergencia del cuerpo como un aparato fisiológico. El sujeto tenía un papel productivo en el proceso de la visión, aunque una experiencia visual también pudiera ser producida para el sujeto como orden y fuerza de un poder disciplinario. A comienzos del siglo XIX, con los estudios sobre la separación de los sentidos y la persistencia de la imagen en la retina, la concepción del nuevo observador genera una visión subjetiva “sin conexión necesaria con el acto de mirar”.³

Las condiciones que dieron lugar a la aparición de una subjetividad moderna no son de fines del siglo XIX, sino de sus primeras décadas. Así, cuando Manet presentó sus cuadros *Le Déjeuner sur l'herbe* y *Olympia*, en 1865; cuando Eadweard Muybridge produjo las primeras fotografías de exposición rápida del galope de un caballo, en 1878, y también cuando las primeras imágenes del cine de los hermanos Lumière fueron proyectadas en el Grand Café de París, en 1895, las nuevas condiciones de la percepción moderna ya estaban establecidas. El modelo de la cámara oscura, que había servido para la constitución de la subjetividad desde el siglo XVI, entró en crisis definitivamente. La visión concebida en el siglo XIX, que Jonathan Crary denominó “no verídica”, está instalada en el cuerpo como una capacidad innata de ser afectada por sensaciones no necesariamente relacionadas con el referente.⁴ Ese modo de la visión es la “condición de posibilidad para las experimentaciones

¹ Dubois, Philippe, “Um efeito cinema na arte contemporânea”, en Costa, Luiz Cláudio da, *Dispositivos de registro na arte contemporânea*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2009.

² Jonathan Crary, al historiar la discontinuidad entre las relaciones específicas del observador y de la subjetividad en la época clásica y en el siglo XIX, crea dos tipologías diferentes para los dos momentos históricos de la visión: una verídica y otra no verídica. Véase Crary, Jonathan, “Modernizing Vision”, en Foster, Hal (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Washington, Bay Press, 1999.

³ Crary, Jonathan, *op. cit.*, p. 38.

⁴ *Ibidem*, pp. 40-41.

artísticas del modernismo”,⁵ aunque la separación del referente terminara poco a poco por estar acompañada por un alejamiento del cuerpo, lo cual llevó al arte moderno a culminar en una producción abstracta. La reacción posmoderna revelaría un nuevo lugar para el cuerpo, especialmente en las artes orientadas hacia el ambiente y el contexto, pero también en la escultura, los *happenings* y la performance.⁶

La percepción no verídica en las instalaciones de André Parente no excluye el cuerpo; ni siquiera la referencia al presente actual. Tampoco afirma la mentira, el sueño o la ficción como una dimensión subjetiva para el arte. Parente opta por la dimensión temporal de la imagen como fuente y modelo para la subjetividad y la visión en la actualidad. Definida por Gilles Deleuze a partir de las teorías de Henri Bergson,⁷ la imagen-tiempo es aquella en la que se puede ver la escisión del pasado y el presente. Ella exige un observador cuya atención no depende solo de sus funciones motoras, en la medida en que su reconocimiento del mundo y de las cosas percibidas no se prolonga en un movimiento como respuesta del cuerpo, en una acción útil. El sujeto que percibe relaciona la imagen percibida con otras imágenes virtuales y ausentes procedentes de la memoria, del pasado. El tiempo del que habla Deleuze no es lo interior en nosotros, sino “la interioridad en la cual estamos, vivimos y cambiamos”.⁸ En las instalaciones de Parente, la inmersión del cuerpo en la interioridad del tiempo es fundamental. La interactividad motora establece sólo el primer momento de relación corporal del espectador con el espacio y el tiempo inmediatos y actuales en los que éste se encuentra. Pero las imágenes que él ve ante sí en el espacio producen una ausencia que obliga a la activación de otro régimen de percepción, otra relación del cuerpo con el mundo circundante. Sumido en el espacio de las imágenes, el espectador las percibe como presencias fuera de sí, un flujo que afecta su cuerpo y lo convoca a ver, en una perspectiva bifurcante, el tiempo, este tiempo.

Es en ese sentido que el trabajo de André Parente necesita de imágenes de archivo del cine, del discurso de la historia del arte, de la ficción, así como de la presencia actual de los dispositivos de visión, para producir en el espectador una visión del tiempo a través de relaciones con el pasado. En 1980, André hizo el film *Na arte, nada se perde, nada se cria, tudo se transforma* (35 mm, 18 minutos), que documenta la muestra de Essila Paraíso *A história da arte* (FUNARTE, 1980). Esa exposición elabora el estatuto de la obra de arte como mercancía, a través de objetos apropiados. La narración en voz *over* cuenta una historia del arte continua y lineal a partir de objetos que atravesaron el tiempo, empezando por Egipto y pasando por Grecia y el Renacimiento, hasta llegar a los tiempos modernos. La ironía aparece cuando percibimos que los objetos exhibidos no son en realidad obras de arte, sino artículos triviales encontrados en cualquier mercado de estampas que reproducen obras. Esas mercancías no tendrán duración suficiente para contar su propia historia. Una tal condición del arte queda siempre excluida de las narraciones de la historia, lo cual está explicitado en el film solamente por los objetos recogidos por Essila Paraíso. Hay, sin embargo, otra ambigüedad en la película, que aparece en el título, pues si por un lado en el arte “nada se pierde”, en el sentido de que las sensaciones de la obra pueden durar, por otro “nada se pierde” porque el arte pasó a aceptar la condición temporal de sus objetos: “todo se transforma”. En efecto, *Na arte, nada se perde, nada se cria, tudo se transforma*, elaborada en 2006 como videoinstalación interactiva, es una variación del film que ya traducía en forma creativa el trabajo de Essila Paraíso.

Marcel Duchamp parece haber condenado la obra de arte a la fugacidad con sus *readymades*, y desde las vanguardias el arte ya no cree sino en efectos sensibles de duración limitada. Discutiendo esa falta de permanencia, Harold Rosenberg problematizó los temas fundamentales de Duchamp a través de la práctica insistente de la circulación



24 *Curto-circuito*, videoinstalación, 2007.



O santo sem cabeça, videoinstalación, 2007.

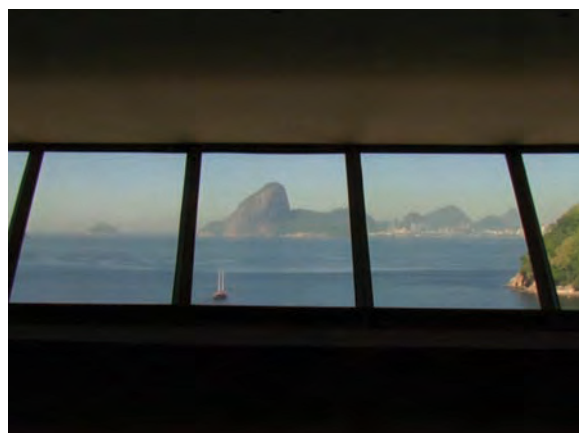
⁵ *Ibidem*, p. 43.

⁶ El retorno a las vanguardias históricas operado hacia los años 60 preserva la referencia corporal de aquella producción artística de la primera mitad del siglo XX. Según Rosalind Krauss, la coherencia de la forma como visualidad abstracta, descorporizada y desmaterializada, que el modernismo construyó como dominio autónomo de la experiencia de la visión, se disuelve ante la “pulsión del ver”, el ritmo corporal que actúa en la desestabilización del espacio visual estable, en obras como las de Max Ernst y Marcel Duchamp, entre otros. Cf. Krauss, Rosalind, “The Impulse to See”, en Foster, Hal, *op. cit.*

⁷ Deleuze define la imagen-tiempo como una imagen cristal, una imagen virtual en coalescencia con lo actual (cf. Deleuze, Gilles, “Os cristais do tempo”, en *A imagem-tempo - Cinema 2*, São Paulo, Brasiliense, 1990). Él afirma: “El presente es la imagen actual, y su pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen especular” (*ibidem*, p. 99).

⁸ Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 103.

de reproducciones de obras.⁹ Tal vez lo que Rosenberg no calculó en su crítica sobre esa circulación fue la inmensa capacidad de supervivencia de la obra de arte en la contemporaneidad. Invirtiendo su destino en dirección a la vida, la obra puede desdoblarse en reproducciones, traducir sus imágenes de un formato a otro y cambiar su modo de recepción según el espacio de exhibición, así como transformar su relación con el espectador según el soporte y el contexto en que se la presenta. La apropiación, la reproducción, la colección, la traducción y la transferencia multiplican las actualizaciones posibles de la obra y permiten una circulación que no diluye su "poder estimulante", aunque lo transformen. Ese potencial de desdoblamiento de la obra, que modifica su apariencia y modo de recepción, es algo constante en la poética de Parente. Varios de sus trabajos han sido sometidos a transformaciones diferenciadas. Cito algunos: *Curto-circuito* (1979, 35 mm, blanco y negro, 14 minutos) fue originalmente producido para presentarlo en una sala de cine, y se convirtió en una videoinstalación en 2007, en la exposición *Situação cinema* (Museu de Arte



Belvedere, videoinstalación, 2010.

Moderna do Rio de Janeiro - MAM, RJ); *O santo sem cabeça* (2005, DV, 6 minutos 40 segundos) se transformó en videoinstalación también en la muestra *Situação cinema*; *Circuladô* (2007) ya fue presentado como video, pero también como instalación interactiva.

El pasado aparece en otros trabajos de André Parente. *Belvedere* (2010), videoinstalación hecha a partir del lugar de la exposición *Tempo-Matéria* –Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niteroi–, estaba compuesta de dos partes. La primera consistía en una proyección del paisaje exterior del citado museo, que creaba la ilusión de que se había retirado una pared para permitir que el paisaje se viera desde el interior de la galería sin ventanas del museo. La segunda parte mostraba una serie de fotografías del Belvedere de la carretera Río-Petrópolis, cuya forma arquitectónica se asemeja a la del MAC-Niteroi. Algunas de esas imágenes fueron tomadas de Internet y reflejaban un pasado reciente, más glamoroso, de la ciudad de Río de Janeiro. Otras pertenecían al presente y mostraban el Belvedere abandonado, degradado. Entre el presente y el pasado del Belvedere de Petrópolis y la imagen actual del MAC, el museo y su espacio de exposición de arte eran problematizados por la obra. Pero la visión, con sus ilusiones y engaños, su verdad y su error, también era un tema evidente en *Belvedere*.

Otros trabajos de André Parente presentan el problema de la historia de la percepción como un saber de la visión, pero para establecer una especie de arqueología artística de ese saber.¹⁰ El siglo XIX, época de muchas invenciones de instrumentos de visión y de investigaciones científicas variadas sobre el tema, se revela significativo, en la medida en que en ese momento se sentaron las bases de la visión subjetiva moderna. Si tomamos como parámetro la instalación *Circuladô* presentada en la exposición *Infinito paisaje*, podremos comprender mejor la argumentación. En el sitio web del artista consta que el trabajo, proyectado en 2006, estaba "basado en el zoótrofo (la 'rueda del diablo')".¹¹ A juzgar por el sobrenombre que le dio su inventor (que el artista enfatiza con las comillas), el zoótrofo aludido es el que desarrolló en 1834 el inglés William George Horner, quien describió su invento en el libro *Daedaleum, a New Instrument of Optical Illusion*. En aquella primera mitad del siglo XIX estaban apareciendo otros varios instrumentos de ilusión óptica, entre ellos el fenaquistiscopio, creado dos años antes del zoótrofo por el físico anatomista belga Joseph Plateau, estudioso del problema de la persistencia de la imagen en la retina.¹²

⁹ Rosenberg, Harold, *Objeto ansioso*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, pp. 89-97.

¹⁰ La arqueología, en el sentido que Michel Foucault dio al término, es una historia que tiene un objeto específico, el saber, así como un método propio, lo que la diferencia de la epistemología en cuanto historia de las ciencias. La arqueología abandona la cuestión de la cientificidad, también presente en la epistemología, y realiza un análisis conceptual capaz de establecer discontinuidades a nivel de los saberes. (Cf. Machado, Roberto, *Ciência e saber: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault*, Rio de Janeiro, Graal, 1982).

¹¹ Parente, André, *Circuladô*. Disponible en <http://www.eco.ufrj.br/aparente/> (acceso: 17 de enero de 2011).

¹² Informaciones técnicas tomadas de Mannoni, Laurent; Nekes, Werner y Warner, Marina, *Eyes, Lies and Illusions: The Art of Deception* (catálogo), London, Hayward Gallery, Lund Humphries, 2004, pp. 224 y 236

El siglo XIX parece, de hecho, interesar al artista, al punto de llevarlo a idear también un instrumento de visión. Su visorama es, sin embargo, un aparato binocular que utiliza softwares para la visualización de ambientes virtuales. Creado por Parente con el auxilio de matemáticos investigadores del Instituto Nacional de Matemática Pura e Aplicada (IMPA), el visorama es empleado en la exposición *Infinito paisaje* para la instalación *Figuras na paisagem*. Ese instrumento binocular de visualización permite que el artista construya diferentes instalaciones con contenidos y montajes variados. En 2000 se utilizó en la instalación *Paisagem carioca*, presentada en el MAM, RJ, y también en la exposición *Situação cinema* (MAM, RJ, 2007), con imágenes autorreflejadas del montaje. Durante su investigación posdoctorado, Parente concibió otra instalación con su aparato binocular, *Visorama-Lumière*, que habría sido exhibida en 2005 en la Maison Européenne de la Photographie si el aparato no hubiera sufrido daños irreparables a su llegada a París. *Visorama-Lumière* todavía espera la oportunidad de ser mostrada al público. Con imágenes de los hermanos inventores del cinematógrafo, remite a los panoramas tan populares en el siglo XIX, inicialmente producidos con pinturas circulares, y poco después con fotografías. Louis Daguerre concibió uno de esos espacios de espectáculos para la visión panorámica, el diorama, aún antes de entrar en la historia como uno de los inventores de la fotografía.

Figuras na paisagem, presentada por primera vez en 2010, pone más explícitamente en evidencia el problema de la situación del observador. La observación del paisaje y la navegación de los ambientes se realizan mediante el dispositivo visorama, que permite la aproximación de la imagen, así como la activación de videos y sonido. Los ambientes principales son una biblioteca y una playa carioca. En cada uno de ellos se pueden oír algunos textos y narraciones de autores consagrados; entre otros San Agustín, Macedonio Fernández, Bernardo Soares (heterónimo de Fernando Pessoa), Italo Calvino. Todos esos fragmentos tocan el tema del acto de leer o de observar. La lectura, así como la observación, son entendidas en la obra como un acto producido por los ojos, pero que se diferencia de la simple contemplación, en la medida en que la acción de leer es un análisis de las condiciones de observación, es decir, del lugar, de la posición del sujeto observador. Oímos las palabras de San Agustín que describen las lecturas silenciosas de Ambrosio: "Cuando leía, sus ojos recorrían las páginas y su espíritu penetraba su sentido, pero su voz y su lengua reposaban". El fragmento de Italo Calvino¹³ es aún más esclarecedor del problema planteado en el trabajo de Parente, pues se trata de la lectura de lo visible, del paisaje como objeto de observación. En palabras del narrador, el señor Palomar "pretende observar una ola y la observa". El personaje "no está contemplando, porque para la contemplación son necesarios un temperamento adecuado, un estado de espíritu adecuado y un conjunto de circunstancias externas adecuadas", y ninguna de esas tres condiciones puede ser verificada en su caso. La observación ya no presupone una posición adecuada ante la imagen, porque observar es, más bien, hacer una lectura del paisaje.¹⁴

En *Figuras na paisagem*, André Parente coloca a su espectador en dos situaciones posibles. En una de ellas, simplemente mira a través del binóculo, pero en la otra mira aquello que otro ve a través del binóculo, observando las aproximaciones y movimientos de la imagen que aquél produce. Observar como un acto de lectura es ver viéndose en el acto mismo de mirar. Otras obras del artista tematizan ese "campo nocional" de la figura en el paisaje.¹⁵ El término "figura" del título de la obra es, según un abordaje, el cuerpo que se puede ver figurado en el paisaje mostrado. En otra lectura, la palabra "figura" significa la metáfora misma del observador del paisaje. La obra revela la conciencia del artista acerca de la relación entre el paisaje y la formación de la subjetividad. El paisaje no es simplemente una parte de la naturaleza, sino un conjunto de valores ordenados en una visión que nada tiene de natural. Percibir y sentir la naturaleza dependen de un aprendizaje, lo cual, en Occidente, tiene una genealogía que abarca la historia del arte, aunque no únicamente. Como afirma Anne Cauquelin, "la tecnología pone el paisaje a salvo de un retorno a una naturaleza de la cual él, el paisaje, sería el equivalente exacto".¹⁶ Parente expone el artificio del paisaje como un constructo de formación de nuestros modos de ver y de sentir.

Otra obra de Parente, *Estereoscopia*, muestra su interés por aquel siglo de invenciones de aparatos de visión, contexto de formación de la subjetividad y de la percepción modernas. En *Estereoscopia*, dos figuras en un camino de palmeras se observan, una por vez, como una construcción campo-contracampo trivializada por el cine tradicional. El sujeto que ve está constituido por infinitas imágenes de aquel que es visto. La cara de quien mira en el campo de la imagen es una repetición infinita de fragmentos de la cara de quien es el objeto de la percepción del primero. Ese movimiento de mirar y ser mirado, en un sujeto que se bifurca transformándose en otro, sucede continuamente por el artificio del *looping*. Los límites del sujeto y el objeto permanecen indeterminados en el ámbito de la percepción. En la imagen parece producirse una fluctuación. Entre el sujeto que percibe y el sujeto que es percibido hay sólo un movimiento infinito de idas y vueltas en la inmovilidad de los lugares o posiciones que se repiten y se alternan. Si el sujeto percibe desde una posición perspectivada, este lugar, en la instalación de Parente, es inestable, ora subjetivo, ora objetivo; un lugar concebido como espacio dinámico y temporal donde ocurren repeticiones y transformaciones.

¹³ Calvino, Italo, *Palomar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

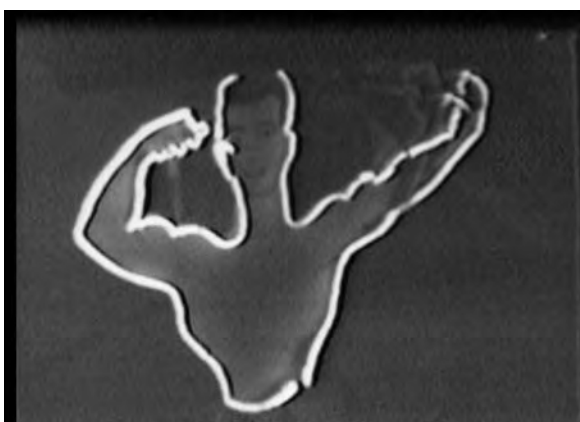
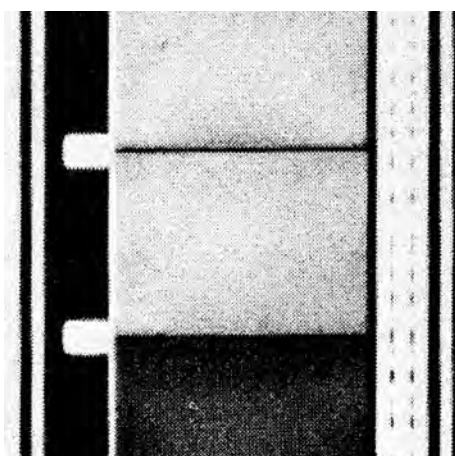
¹⁴ La indicación es de la propia narración, ya que el subtítulo del fragmento del libro de Calvino que se oye en la obra de Parente es "Lectura de una ola".

¹⁵ El término es utilizado en el sitio de la obra: Parente, André, *Figuras na paisagem*, disponible en <http://andreparente.net/figurasnapaisagem/#/projetos/> (acceso: 17 de enero de 2011). Algunas otras obras citadas sobre ese campo nocional son *Estereoscopia*, *Visorama-Lumière*, *Da paisagem urbana à paisagem rosta*, *Atravessamentos* y *Janela indiscreta*.

¹⁶ Cauquelin, Anne, *A invenção da paisagem*, São Paulo, Martins, 2007, p. 16.

El instrumento para visión estereoscópica fue inventado por Charles Wheatstone en 1838 y popularizado como máquina fotográfica estereoscópica por David Brewster en la segunda mitad del siglo XIX, y se convirtió en un gran fenómeno de masas.¹⁷ La estereoscopia crea un efecto de relieve o tridimensionalidad, en la medida en que implica necesariamente la binocularidad y, consecuentemente, la síntesis de dos imágenes dispares. Aunque el título de la obra de Parente remita al aparato del siglo XIX, *Estereoscopia* tiene también referencias más recientes. En el ámbito de la tecnología, el artista percibe un vínculo con una imagen fractal,¹⁸ puesto que el todo de la imagen está constituido por la repetición de pequeños fragmentos. Pero la referencia artística contemporánea puede encontrarse en otros dos trabajos conocidos por el público de arte del Brasil. *Especular* (1978), un video de Letícia Parente, presenta a dos personas que experimentan una especie de estetoscopio de dos lados, un objeto relacional semejante a los propuestos por Lygia Clark, especialmente *Óculos*, de 1968. En las dos obras históricas los participantes utilizan instrumentos pseudocientíficos con el fin de producir experiencias sonoras o visuales compartidas. En la instalación de André Parente las figuras no emplean instrumentos, sino que los personajes repiten variaciones diferenciadas de la frase oída en *Especular*: “Quiero oír lo que usted está oyendo de mí dentro de usted”, “Quiero oír lo que usted está oyendo de mí de lo que yo estoy oyendo de usted dentro de mí”. Las tres obras tematizan la subjetividad como producida en la relación con el otro y en el flujo indeterminable entre interioridad y exterioridad.

Lo que se percibe es que la referencia al siglo XIX en las obras de André Parente sólo interesa en la medida en que ella permite al artista producir otra imagen de la subjetividad y nuevos modos de ver pertinentes a la contemporaneidad de los dispositivos digitales de producción de imagen. Por eso sus referencias también se desplazan en dirección al cine. Éste está presente desde el inicio de la carrera profesional de Parente. Sus primeros trabajos fueron hechos en Súper 8: *A morte da galinha em Sabinópolis* (1976), *Mau-á* (1977), *Canoa quebrada* y *Fome* (ambas de 1978). En 1979



Arriba: *Os sonacirema*, 11', 1978.

Abajo: *O homem do braço e o braço do homem* (coautoría de Letícia Parente), 6', 1978

produjo un film conceptual, en el que se reflejan el dispositivo cinematográfico y su modo de dar a ver la imagen. *Os sonacirema* (anagrama perfecto de los americanos) es descrito por el propio artista como un falso documental, en el cual “los espectadores son los verdaderos objetos del film”.¹⁹ Al contrario de sus obras posteriores, en esa película no hay imagen alguna capturada por la cámara, ni tampoco montaje de moviola, pues se utilizan únicamente zonas negras y transparentes. El espectador recibe sólo la luz y la oscuridad, al ritmo propuesto por el film. Parente también había trabajado a fines de la década de 1970 con la cámara *portapack* de Sony, con la que produjo dos videos con Letícia Parente, *O homem do braço e o braço do homem* y *Onde*. Pero a partir de los años 90 sus videos muestran la contaminación de su poética con el cine de una manera decisiva. En *Extremidades do vídeo*, Christine Mello argumenta que el lenguaje del video, híbrido, impuro y heterogéneo, es adecuado para recodificar experiencias y manifestaciones creativas diversas. En su condición de lenguaje de contaminación, el video observa los extremos, las zonas límite, y se interconecta con prácticas variadas.²⁰ Las videoinstalaciones de André Parente parecen tender hacia uno de los extremos de esa imagen en movimiento, agregándose al cine, especialmente a la producción cinematográfica de la posguerra, cuyos personajes se tornan videntes, más que agentes.²¹ Las razones de la elección de esa cinematografía moderna pueden ser obvias, pero cabe destacar que el cine clásico de la primera mitad del siglo XX articuló imágenes que parecían retomar la representación mimética y reenactuar el papel de la cámara oscura en la concepción de una visión transparente del mundo.

Las imágenes de *Circuladô* presentan cuerpos en movimientos circulares continuos y fueron apropiadas

¹⁷ Adams, Gavin, “Um balanço bibliográfico e de fontes da estereoscopia”, en *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol. 6/7, 2003, pp. 207-225, <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v6-7n1/10.pdf> (acceso: 20 de enero de 2011).

¹⁸ Ver sitio del artista (<http://www.eco.ufrj.br/aparente/>).

¹⁹ Véase Parente, André, “Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema de dispositivo”, en Cochiarella, Fernando y Parente, André, *Filmes de artista: Brasil 1965-80*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2007, libro realizado en ocasión de la muestra del mismo título.

²⁰ Mello, Christine, *Extremidades do vídeo*, São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2008.

²¹ Gilles Deleuze defiende esa hipótesis en el libro *La imagen-tiempo*. El filósofo afirma en relación con el neorealismo italiano: “Es un cine de vidente, ya no de acción” (cf. Deleuze, Gilles, *A imagem-tempo*, op. cit., p 11).

del archivo de la cultura cinematográfica moderna de la posguerra. Tecnológicamente, remiten en forma de reflejo al *looping*, procedimiento bastante utilizado por las instalaciones de video contemporáneas, incluso por Parente. Los personajes de *Circuladô* giran en experiencias límite: la muerte de Corisco del film de Glauber Rocha *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964); el trance de un practicante de danza sufí del documental de Bill Morrison *Decasia. The State of Decay* (2002); el delirio de Edipo en la película *Edipo re*, de Pier Paolo Pasolini. El trance, la histeria, la locura y la muerte inminente son estados de perturbación de la atención muy constantes en las descripciones de los psicólogos del siglo XIX. El problema de la atención está entrelazado, aunque no sea coincidente, con la historia de la visualidad de fines de ese siglo.²² El psicólogo alemán Wilhelm M. Wundt describe "la atención como una de las funciones más integradoras en un organismo". Las teorías de la época entienden, sin embargo, que para alcanzar la claridad y el foco restringido característicos de la atención "eran inhibidos otros varios procesos sensoriales, motores y mentales".²³ La atención y la distracción no eran consideradas dos estados esencialmente diferentes, sino un proceso dinámico, un *continuum* de aumento y disminución del foco de atención. El hecho es que el debilitamiento de la atención y las formas de fragmentación y desagregación de la percepción permitían nuevas concepciones de la subjetividad. Si la atención voluntaria podía orientar las tareas y los comportamientos desarrollados, la atención automática pasiva incluía los estados de fantasía y ensoñación.²⁴ En la instalación *Circuladô* de André Parente, las imágenes –por lo menos las del cine de Glauber Rocha y de Pasolini– pertenecen al régimen de la "subjetiva indirecta libre" que el cineasta italiano describió en su clásico artículo "Cine de poesía".²⁵ En el régimen indirecto libre de la percepción cinematográfica ya no es posible la homogeneización del mundo objetivo percibido por un sujeto íntegro, en la medida en que el acto discursivo se afirma como "un sistema siempre heterogéneo, distante del equilibrio". Ahora la visión diferida se desdobra en la visión de otros, superando el límite estable de las posiciones del sujeto y el objeto.²⁶ *Circuladô* pone en escena esa visión heterogénea de sujetos diferenciados al apropiarse de las imágenes de tres cineastas e insertarlas en el contexto de su instalación.

En *Circuladô*, unas imágenes son documentales; otras, ficcionales. Aun cuando sepamos en qué género podemos clasificarlas, esa función clasificatoria perdió todo sentido. La verdad de Edipo, de Antonio das Mortes o del personaje sufí no está vinculada al hecho de ser ficción o documental. El trance de esos personajes lleva la percepción de los límites objetivos a la falencia y permite que el sentido de las imágenes pueda errar sin que exista un punto de fuga fijo, un lugar correcto para su estabilización. Promoviendo el trance de las imágenes, Parente establece una contaminación de los dos géneros de narrativa, ficción y documental. En efecto, de acuerdo con la lógica de la visión clásica de la identificación basada en límites precisos, esos géneros corresponden a dos modos de ver diferentes, uno subjetivo y ficcional, y otro objetivo y documental. Por la lógica de la contaminación, al contrario, el trance funda una nueva subjetividad y, en consecuencia, un nuevo modelo para la visión. Ver el mundo en su referencialidad significa activar la potencia de una imaginación no mimética que pueda constituir descripciones no verídicas del mundo. El trance de los personajes, el torbellino de las imágenes crean una ausencia del presente inmediato, y envuelven al espectador en imágenes virtuales del cine moderno. En esas ausencias del presente, en esas rupturas o perturbaciones de la atención, el sujeto espectador se transforma. Deja el simple juego sensoriomotor de la interactividad que, con su cuerpo, acciona la manivela promoviendo la interrupción o la sustitución de las imágenes proyectadas. De ese modo, a cada repetición automática de la actividad interactiva, el espectador va perdiendo su lugar, su posición, su

foco. Poco a poco, su atención se vuelve inestable, transitoria, como la de los personajes. Las condiciones de una percepción no verídica están constituidas. El mundo no es el objeto externo de una visión interior. No hay espacio para la constitución de una representación verídica. La visión tampoco se volvió autónoma y despegada de la realidad referencial de los dispositivos, como la del siglo XIX. La realidad referencial está allí presente y actual, relacionada con el cuerpo del espectador que interactúa con los instrumentos a su disposición, que actúa como un operador de máquinas. Pero ahora, alcanzado por la perturbación de los trances y locuras, descubre un mundo entre el documento y la ficción. Entre esos dos modos genéricos de la imagen, existe otra dimensión dinámica y temporal de transformación continua.

La perspectiva bifurcadora de la visión que proponen las videoinstalaciones de Parente es aún más



Entre-margens, videoinstalación, 2004.

²² Crary, Jonathan, "A visão que se desprende: Manet e o observador atento no film do século XIX", en Charney, Leo y Schwartz, Vanessa R., *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo, Cosac Naify, 2001, p. 84.

²³ Crary, Jonathan, *op. cit.*, p. 87.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Pasolini, Pier Paolo, *Empirismo hereje*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982. Varios teóricos del cine, entre ellos Ismail Xavier, en el Brasil, y Gilles Deleuze, en Francia, discutieron el problema de la subjetiva indirecta libre. André Parente también está incluido en esa lista. Su tesis de doctorado, escrita en Francia bajo la orientación de Gilles Deleuze, transformada en libro y publicada con el título de *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra*, analiza la tradición teórica del monólogo interior y sus relaciones con el discurso indirecto libre en el capítulo "O monólogo interior e o monólogo narrativizado cinematográfico". Parente, André, *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra*, Campinas, Papirus, 2000.

²⁶ Deleuze, Gilles, *A imagem-movimento: cinema I*, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 97-99.

clara en la obra *Entre-margens*. Se trata de una instalación en la que el espectador se coloca entre dos imágenes. En una de ellas, ve un río; en la otra, la tierra. Una puede remitir al campo y la otra, al contracampo. Pero ¿quién mira? El cuerpo del observador, entre las dos imágenes, está presente y activo, pero lo que él puede ver en las dos imágenes es la ausencia. Efectivamente, si las aguas del río son lo que se ve en el campo de visión, el contracampo no muestra al sujeto que percibe. Éste no está en la imagen, sino en el exterior. Activo y presente, el espectador se da cuenta de que él es el exterior de la imagen, aquello que busca incesantemente entre sus márgenes. En la instalación oímos susurrar el cuento de João Guimarães Rosa *A terceira margem do rio*, la historia de un padre que parte en una canoa mientras sus hijos y su mujer quedan a la espera de su retorno. Pero es difícil tener una idea clara sobre lo que ocurre en realidad en este cuento clásico de la literatura moderna brasileña, pues, como expresa el narrador, "nuestro padre no volvió. No había ido a ninguna parte". El padre del narrador "sólo ejecutaba la invención de permanecer en aquellos espacios del río, de medio a medio, siempre dentro de la canoa". Ésa es la descripción de un tiempo de espera en el que todo parece detenerse, donde el tiempo que pasa también permanece. Las dos imágenes de la instalación de Parente crean esa experiencia para el espectador que está entre el flujo de las aguas y la tierra firme. En esa videoinstalación, el espectador no se constituye como una interioridad, pero está en el interior de ese tiempo. La solidez de la tierra se deshace en el panorama infinito. El paisaje se mueve. Entre el río y la tierra que se transforman fluidamente uno en el otro, el espectador, en la inestabilidad de su perspectiva bifurcada entre la tierra y las aguas, descubre la dimensión virtual de su presente. Percibir es tener un cuerpo en el presente, pero el presente es un tiempo complejo, envuelto en presentes que pasan y pasados que permanecen. Cuando el espectador mira la proyección que está ante sus ojos, la que quedó detrás de su cuerpo ya cambió. Ese estado repetitivo y fluido crea toda la inestabilidad que constituye nuevos modos de percibir. Su capacidad de ver se torna potencial de fabular en las brechas del presente.

La arqueología de la percepción que se advierte en las obras de André Parente en nombre de un retorno al siglo XIX importa para articular una discontinuidad del modo de ver de la contemporaneidad en relación con la visión moderna que se separó del cuerpo e hizo ausentarse al referente para construir sus imágenes abstractas. En los tiempos posmodernos el referente se considera fundamental. André Parente reconoce la importancia del cuerpo y del referente para la producción de sus videoinstalaciones, pero no retorna a la noción de visión como interioridad de un sujeto, sometido al modelo de la cámara oscura y sus pretensiones de transparencia y objetividad. La visión no verídica de las instalaciones de Parente pertenece a un cuerpo que interactúa con el espacio de la instalación y se ve inmerso en la interioridad del tiempo. Es un cuerpo que no tiene un lugar fijo, como el de la sala de cine, sino que, moviéndose, puede relacionarse con la imagen externa como sensaciones corporales. Es un sujeto que comienza por interactuar de manera motora y termina descubriendo el tiempo virtual de las imágenes-tiempo.

Obras
en exhibición



Katia Maciel
Uma árvore, 2009
Videoinstalación
Fotografía: Isabella Fernandes
Edición: Swami



André Parente
Circuladô, 2010

Instalación interactiva

Programación: Júlio Parente

Dirección técnica: Armando Menicacci

Montaje: André y Lucas Parente

Banda sonora: André y Lucas Parente

Esta versión de la instalación *Circuladô* contiene imágenes en *loop*. En cada una de ellas vemos a un personaje (Corisco, Edipo, un derviche danzante) que gira en una experiencia límite (muerte, trance, locura). Son secuencias de imágenes de archivo proyectadas simultáneamente en tres paredes. El visitante podrá, por medio de una manivela colocada sobre un cubo, alterar cada una de las imágenes/sonidos aisladamente.







Katia Maciel

Mantenha distância, 2004

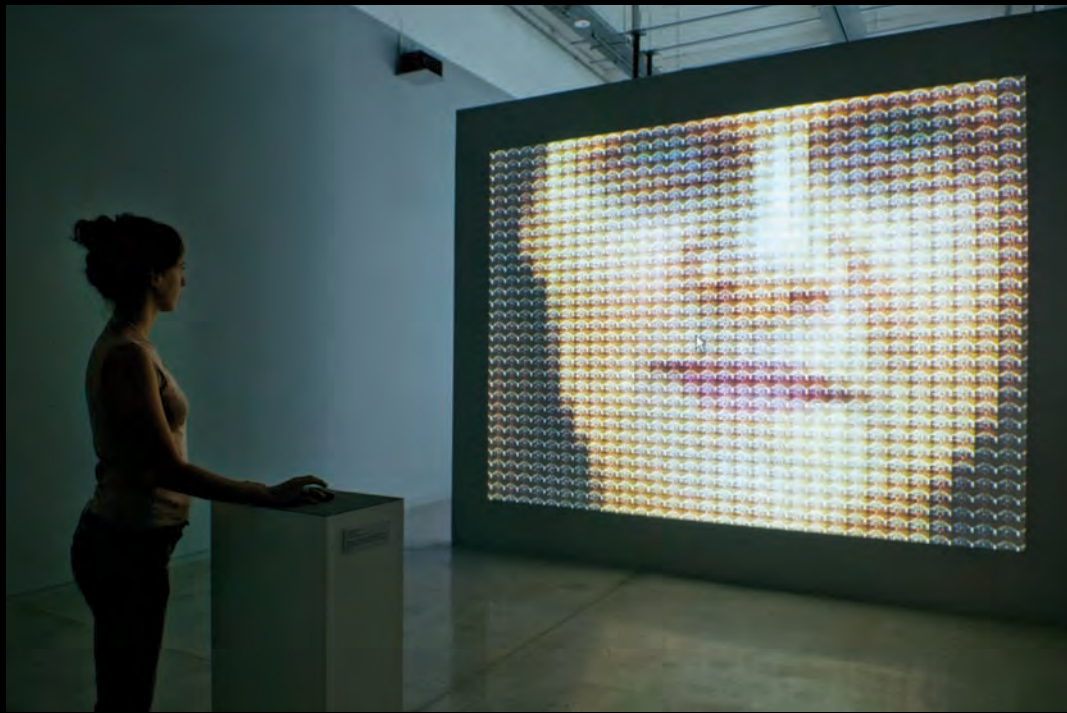
Instalación interactiva

Fotografía: Katia Maciel

Programación: Júlio Parente y Armando Menecacci



Un camión es proyectado en una pantalla. Al aproximarnos, el camión también se aproxima y leemos encima de la matrícula la frase "Mantenga la distancia". Una cierta perversidad indica la paradoja de que la lectura solamente se realiza demasiado tarde para reducir la distancia.



André Parente
Estereoscopia, 2006

Instalación interactiva

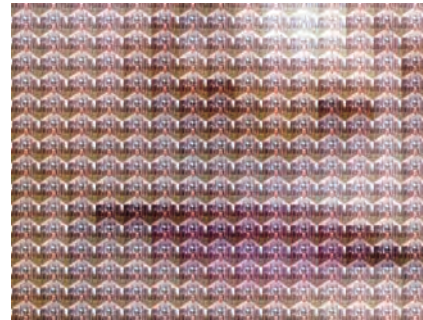
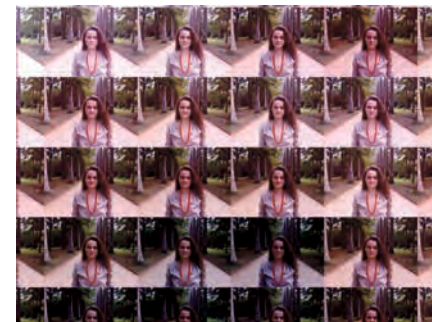
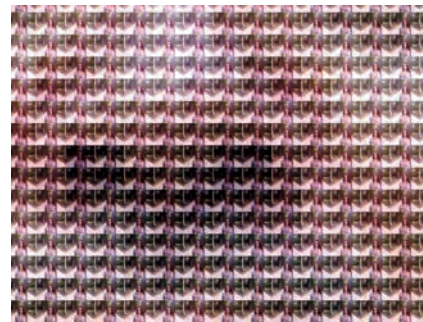
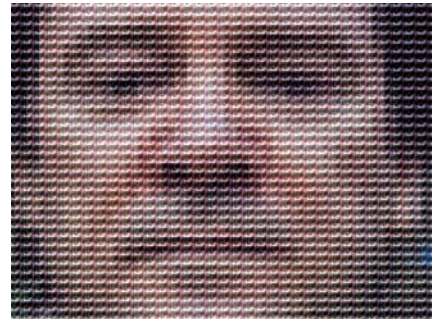
Fotografía: André Parente y Katia Maciel

Programación: Eriuelton Muniz da Silva

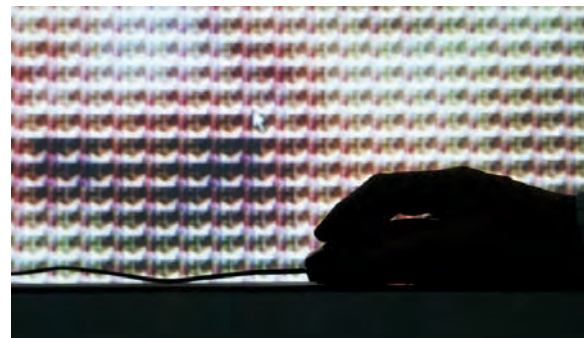
Banda sonora: Aline Couri

Narración: André Parente y Katia Maciel

Estudio de sonido: Ecosom



Dos imágenes de una pareja que se mira, en campo-contracampo. Un zoom infinito que envuelve la imagen de dos personas fotografiadas en campo-contracampo (dispositivo principal de la representación audiovisual), reproduciendo, conceptualmente, la situación de una imagen fractal (la parte contiene el todo).







Katia Maciel
Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar, 2006

Instalación interactiva

Fotografía: Isabella Fernandes

Programación: Armando Menecacci

La palabra *onda* designa al mismo tiempo el movimiento del mar y la pulsación de la energía. Nuestro proyecto aproxima esos dos sentidos por medio de una instalación interactiva. Al pisar en la proyección de la arena activamos, por medio de sensores, olas que se transforman, en el suelo, en una imagen por efecto de la electricidad. En la pantalla frontal, cada ola que alcanza nuestros pies será proyectada y sumada a la próxima. Lo que tendremos, entonces, será la acumulación de olas en sentido vertical, hasta que la pantalla se llene como un vaso en el que vertemos agua.

¿Usted ha visto el horizonte últimamente?¹

El paisaje sensorial de Katia Maciel

Simone Osthoff

Simone Osthoff es doctora en Medios y Comunicación por la European Graduate School. Crítica, curadora e historiadora de arte, sus numerosos ensayos fueron publicados en periódicos, revistas y libros de diversos países, en ocho idiomas. Desde 2000 forma parte del panel de críticos de *Leonardo Review*. Ha participado como conferencista en múltiples eventos internacionales y se desempeña como profesora en la School for Visual Arts de la Pennsylvania State University. Es autora del libro *Performing the Archive* (New York, Atropos Press, 2009).

La instalación interactiva *Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar*, que Katia Maciel expone en el espacio circular del Museu da Imagem e do Som (MIS) de San Pablo, examina la naturaleza de la imagen electrónica mediante proyecciones de videos de olas que, cuando son activados por el observador, producen nuevos paisajes. Rodeados por el murmullo y las imágenes de las olas del mar y la arena proyectadas horizontal y verticalmente, penetramos en un espacio y una temporalidad paralelos y experimentamos el vértigo poético provocado por el descentramiento de la visión, entre la ficción y la no ficción, entre el vacío volumétrico, las superficies planas de la galería y los horizontes superpuestos que cuestionan la ley de la gravedad.

Esta obra, que se exhibió inicialmente en 2006 en la muestra *Interconnect@between attention and immersion*, en el prestigioso Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM), en Alemania, se presenta por primera vez en San Pablo, y también por primera vez en su escala original. Maciel, que trabaja desde hace quince años en el fértil espacio entre el cine y las artes visuales, continúa, con *Ondas...*, interrogando a la imagen en relación con el movimiento del cuerpo del observador y explorando simultáneamente mecanismos proyectivos y sensoriales.

Entre el arte y la literatura: James Joyce y Georges Bataille

El título —en español, *Olas: un día de franjas de nubes venidas del mar*— relaciona representaciones visuales y verbales y privilegia la noción, también defendida por el filósofo de la traducción Vilém Flusser, de que el lenguaje no solamente refleja la realidad, sino que también la crea.² La frase que da nombre a la instalación está tomada de la obra de James Joyce *Retrato del artista adolescente*, donde, en el mismo párrafo, encontramos la siguiente pregunta: “¿Sería, entonces, que él amaba el movimiento rítmico de las palabras más que sus asociaciones en leyendas y colores?”. En ese “movimiento rítmico de las palabras” en el cual Joyce declara un mayor interés por la contemplación del mundo interior que por la observación del mundo sensible, Maciel crea nubes, por medio del movimiento de ascenso y colapso de capas de ondas, traduciendo visualmente, como en Joyce, la figura de lo sublime oceánico como tema y forma metamórfica.

En la pulsación rítmica de las olas y la multiplicación de las franjas de mar, la artista enfatiza la forma-sin-forma —*formless*— que los críticos Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois buscaron en Bataille, no como un adjetivo que califica, sino como una categoría con fuerza performática productiva.³ Con el objetivo de deconstruir antiguas oposiciones metafísicas en el arte, como las de forma y contenido, algunos artistas y críticos del siglo XX exploraron los registros de la materialidad, la horizontalidad, la pulsación y la entropía, como medio de poner en entredicho la unidad de forma, así como las nociones de estilo

¹ *Have You Seen the Horizon Lately?*, Oxford, Museum of Modern Art, catálogo de la exposición retrospectiva de Yoko Ono.

² Flusser, Vilém, *Língua e realidade*, São Paulo, Annablume; segunda edición, 2004; tercera edición, 2007 [publicado originalmente en 1963].

³ Krauss, Rosalind y Bois, Yve-Alain, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, 1997.

y cronología. Junto con el cuestionamiento de la visión desencarnada, la instalación *Ondas...* también subvierte la noción de círculo hermenéutico, basada en la suma de la comprensión y la conclusión. Las paredes circulares de la galería no se cierran, y el movimiento de las olas que suben y bajan es también una medida temporal no lineal. Una pulsación que no busca el descanso y la resolución, sino que, por el contrario, se opone a la lógica referencial de la representación. La obra de Maciel navega en las aguas del *casí cine*, del *protocine* o el *transcine*,⁴ donde, al contrario de Odiseo, el héroe de *La odisea* de Homero, reunimos lo que vemos con los ojos, lo que sabemos con el cuerpo y lo que nos susurran el murmullo de las olas y el canto de las sirenas.

Escenificar lo sublime oceánico en el abismo de la visión

De pie, en el margen entre el mar y la tierra, entre la materialidad de la imagen y el ensueño poético, el espectador ve su sombra reflejada en la arena como parte del abismo de reflejos que produce la obra. La instalación evoca lo sublime como infinito matemático, es decir, en cuanto aquello que no puede ser representado o localizado y que, como señala Clarice Lispector, por ejemplo, en *Água viva*, es parte del fluir ontológico. Las olas que se apilan crean una memoria vertical, un torbellino de capas profundas con potencial de provocar un maremoto, un fenómeno que no puede ser contenido. De ahí la ansiedad también presente en ese abismo de la visión que, sin embargo, es solar, claro, pues surge tanto de la luz del sol como de la luz eléctrica de los proyectores, ambas captadas en su materialidad, y en las que resuenan, por ejemplo, una de las páginas más bellas del *Livro da criação*, de Lygia Pape, y la magia de los conos de luz proyectada de Anthony McCall.⁵

La zambullida del cuerpo en la era de la ubicuidad de la imagen

¿Cuál sería el lugar del cuerpo y de los sentidos en la naturaleza textual a la que se refiere Joyce? ¿Y dónde localizamos la escala humana en la arquitectura de imágenes que Maciel pone en escena en la orilla de lo sublime oceánico? ¿Cómo focalizar la mirada en el abismo de la visión? ¿Dónde ubicamos el marco de esa marina en la cual no conseguimos distinguir los límites del adentro y el afuera de la obra? En la multiplicación de *franjas de nubes venidas del mar* que circunda el cuerpo del observador la escala es elástica, como un sueño, un ensueño o incluso una tormenta en un vaso de agua. En *Ondas...*, Maciel coloca un espacio dentro de otro: lo que no puede ser contenido o representado y la actualidad de nuestra presencia dentro del espacio proyectivo del video, al mismo tiempo, dentro y delante de una abstracción de azules de franjas de nubes y de aguas modificadas. Aquí, la interFAZ es interCUERPO y la zambullida del cuerpo (*o mergulho do corpo*) es una inmersión en el mar de los sentidos.⁶

⁴ Casi cine (*quasi-cinema*) es un concepto creado por Hélio Oiticica y Neville de Almeida para denominar experimentos audiovisuales y programas que desarrollaron juntos en los años 70, como la serie *Cosmococas*. Protocine se refiere a formas precursoras del cine de fines del siglo XIX, como la linterna mágica. Transcine (*transcinemas*) es un concepto creado por la artista para expresar el tránsito experimental entre cine y artes visuales. Véase Maciel, Katia (org.), *Transcinemas*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2008.

⁵ El *Livro da criação* de Lygia Pape fue creado en 1959 como parte del movimiento neoconcreto. La instalación de luz proyectada de Anthony McCall—*Line Describing a Cone*, 1973— integró la importante exposición *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977*, organizada en 2002 por Chrissie Iles en el Whitney Museum of American Art de Nueva York. Una instalación similar de McCall de 2007—*You and I, Horizontal III*— formó parte de la muestra *Cinema sim: narrativas e projeções*, en Itaú Cultural, en 2008.

⁶ *Mergulho do corpo* es el título de la obra *B47, Bólide Caixa 22*, 1966-1967, de Hélio Oiticica. Ese bólide es un tanque de amianto lleno de agua con el título-poema impreso en el fondo. Véase Figueiredo, Luciano (org.), *Hélio Oiticica: A pintura depois do quadro*, Rio de Janeiro, Sílvia Roesler Edições de Arte, 2008, p. 176.







André Parente
Visorama - Figuras na paisagem, 2010

Instalación interactiva

Dirección de imagen: Andrea Capella

Asesor de imagen: João Paulo Toledo Quintella y Flora Dias

Programación y diseño de imagen: Claudia Duarte

Guión: André Parente y Katia Maciel

Dirección de producción: Elianne Ivo

Asistencia de producción: Daniel Fosco,

Clarissa San Roman y Júlio Parente

Sonido: Valéria Ferro

Estudio de narración: ECOSOC

Narración: Ernesto Gougain, Daniel Chomski

Edición de imagen y sonido: Clarissa San Roman y Daniel Fosco

Site: Marlus Araújo

Consultores: Katia Maciel, Rodolfo Lima y Júlio Parente

Participación especial: Antônio Cícero y Fernando Rodrigues

Agradecimientos: *Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Río de Janeiro, Escuela de Comunicación de UFRJ, Digitok, Pablo Matos, Lucas Parente, Loane Malheiros, Júlio Parente, Ruben Zonenschein, Rodolfo Lima, Aline Couri, Cazé. Apoyo: N-Imagem y Digitok.*

Figuras na paisagem es una instalación donde el espectador utiliza un dispositivo inmersivo e interactivo que simula un binocular, denominado *visorama*. A través de este medio interactúa con ambientes virtuales contenidos en mininarraciones que acompañan relatos que describen la presencia de un lector que se desplaza entre una biblioteca y una playa. Cada una de las seis narraciones comenta indirectamente la propia situación del observador hipermediático.

Figuras en el paisaje

Victa Carvalho

Victa Carvalho es profesora adjunta en la Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), donde se desempeña como investigadora asociada al núcleo N-Imagem/UFRJ y coordinadora del Laboratorio de Fotografia da Central de Produção Multimídia. Posee un doctorado en Comunicación y Cultura por la ECO/UFRJ con una beca en el Laboratoire des Arts et Médias (LAM), Université Paris 1 - Sorbonne, con la tesis *O dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e novas mídias*. Tiene experiencia en el campo de la comunicación, con énfasis en las artes, donde actúa principalmente en los temas vinculados a fotografía, cine, vídeo y nuevos medios. Participa en congresos relacionados con esa área y ha publicado diversos artículos, entre ellos "Dispositivos em evidência: a imagem em ambientes imersivos", en *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea* (2006); "Dispositivos em evidência na arte contemporânea", en *Revista Concinnitas* (2009), y "Cinema of dispositif", en *Revue CiNéMAS* (2009), en colaboración con André Parente.

Al observador le es dado decidir, inicialmente, entre la imagen de una imponente biblioteca, austera, borgeana en el sentido de su aparente infinitud, acompañada por una narración de fragmentos de San Agustín, Macedonio Fernández y Fernando Pessoa, y la cotidianidad de la playa, popular, soleada, asociada con diálogos de sus frequentadores y relatos de pasajes de Italo Calvino y Rubem Braga. Entre el Real Gabinete Português de Lectura y la playa de Ipanema, la instalación *Figuras na paisagem*, de André Parente, invita al visitante a una experiencia singular a través de un viaje por el panorama digital de su obra artística más reciente.

Figuras na paisagem se integra al dispositivo panorámico visorama, creado a partir de una tecnología desarrollada por André Parente en colaboración con Luiz Velho (Instituto de Matemática Pura e Aplicada - IMPA) para construir un sistema de realidad virtual multimedia. Se trata de un dispositivo inmersivo que permite la navegación entre diferentes imágenes panorámicas de alta resolución. El objetivo es crear la ilusión de que el espectador está viendo, a través de un binocular estereoscópico, la realidad que lo rodea. Esa tecnología hace posible la interacción del observador con ambientes virtuales fotorrealistas, imágenes videográficas y sonidos.

La obra se inserta en un contexto de instalaciones de arte contemporáneas en el cual el dispositivo se convierte en una estrategia de articulación entre la tecnología, el espectador y un determinado sistema de creencias, que tiene como objetivo desencadenar nuevas modalidades de experiencia con las imágenes. Históricamente, las variaciones de los dispositivos audiovisuales implicaron modificaciones en el régimen de observación de cada época, que a veces acentuaban la creencia en el realismo de la *mimesis* y de la verosimilitud, insertando al espectador en la imagen, y otras promovían el distanciamiento o el extrañamiento ante la representación. Hoy, la hibridación de las imágenes potenciada por las nuevas tecnologías pone en entredicho nuestra visión tradicional de la realidad y reinventa el papel del observador, pero, una vez más, en el transcurso de las relaciones entre dispositivos e imágenes.

Después de la entrada, la primera imagen que se observa es la propia sala de exposición, silenciosa, vacía, inmóvil. El binocular, aparato que permite la visión estereoscópica de las imágenes fotográficas y videográficas presentes en la obra, está suspendido en el centro de la sala, lo cual sugiere una realidad que trasciende los límites oculares. La instalación se convierte en una invitación al voyeurismo. En esa práctica inicial, es preciso recorrer todo el panorama, de un lado a otro, para encontrar los pasajes que conducen a los demás paisajes. Presionando uno de los botones del aparato, iniciamos un movimiento de aproximación, un *zoom* en la imagen, y nos adentramos en la biblioteca o en la playa.

Los paisajes están contruidos a partir del mestizaje de diversas imágenes, fotográficas y videográficas, y de las narraciones de textos que remiten a la situación del lector y del observador. A lo largo del recorrido elegido, la obra ofrece al visitante un diálogo entre las capas de imagen y sonido, entre la imagen y la literatura, entre lo visible y lo decible. En una de las opciones, el observador puede entrar en la sala de lectura de la biblioteca, al principio vacía, y oír la narración del texto "La lectura silenciosa", escrito por San Agustín, donde el autor describe su admiración frente al acto de la lectura silenciosa de su maestro Ambrosio, un espectáculo maravilloso, símbolo de la libertad que

puede alcanzar el pensamiento. Al asociar la biblioteca con un espacio mental interior, la palabra leída en silencio se aproxima al propio pensamiento. De manera paradójica, la narración en voz alta del texto que trata sobre el silencio duplica la situación del observador, que ve lo que no puede ser dicho y oye lo que no puede ser visto.

En otro recorrido, ahora en la playa, el visitante puede, entre otras opciones, encontrarse con la imagen videográfica de un nadador, mientras escucha el relato de "Hombre al mar", texto en el cual Rubem Braga describe la escena de un observador que acompaña visualmente a un hombre que nada en el mar. Dejándose llevar por el relato, el espectador admira el ritmo y el esfuerzo del nadador en cada brazada y desarrolla una complicidad con el hombre y con su imagen. Pero, nuevamente, la narración convoca al observador a rever su propia condición de tal, en cuanto éste dirige la narrativa de su film. La escena indica una relación de intimidad entre quien ve y lo que ve a partir de lo que oye, y propone una reflexividad de esas funciones, de modo de llevar al observador a verse viendo y oírse oyendo.

Ante los paisajes contruidos por André Parente, el espectador es convocado a iniciar una trayectoria por la imagen que lo conduce a recorrer visualmente los panoramas a través de elecciones que prescinden de sus propios movimientos corporales. Al realizar una danza "ciega", con las manos y los ojos firmes en el binocular, aquél construye su propia narrativa audiovisual a partir de lo que elige ver y no ver, oír y no oír. El dispositivo se confunde aquí con la instalación y propone una "obra-dispositivo", que transforma al observador en creador a partir de una relación establecida con la obra. A través de esta acción performática, el espectador creará sus narrativas únicas y conducirá las experiencias individuales y colectivas.

Mientras desempeña su acción "performático-creativa", el observador también es objeto de observación por parte de otros visitantes, que permanecen en la sala de exposición y siguen toda la narración en una pantalla panorámica. Ubicada frente al binocular, la pantalla permite a todos, público y operador, ver simultáneamente las mismas imágenes. La obra está concebida, entonces, de modo que la experiencia no sea privilegio de quien maneja el aparato, sino que sea compartida con el público, que reacciona ante las imágenes y las elecciones del operador. La pantalla es una invitación no sólo a la observación, sino también a la participación del público. Con cada reacción, de incentivo o de rechazo, éste termina por interferir en las elecciones del observador, quien no puede ignorar a sus espectadores. La obra se constituye como una red de fuerzas que produce experiencias individuales y colectivas, donde los papeles de los observadores, del público y del artista se reinventan constantemente.

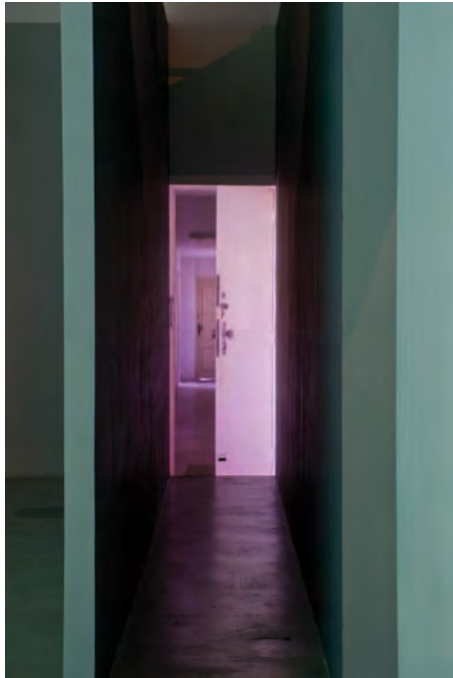
En un diálogo con la historia del cine, el artista crea las condiciones para una experiencia que a la vez retoma y reinventa otros dispositivos audiovisuales. Desde los primeros panoramas fotográficos y los primeros cines, pasando por el cine clásico, los experimentalismos modernos y el videoarte, el dispositivo de André Parente dialoga con las tecnologías y con los regímenes de arte y de observación de cada época. A la vez que retoma el funcionamiento de un dispositivo conocido históricamente, en un juego de aproximación y distanciamiento, escapa a los modelos predefinidos. Los modos de aparición y desaparición de las imágenes, la fragilidad y la inestabilidad de la narrativa, su presentación como un flujo y los diferentes papeles asignados a los observadores reconfiguran el lugar de las imágenes técnicas de la contemporaneidad.

El arte contemporáneo está creando dispositivos que privilegian cada vez más la imagen como lugar de una experiencia, donde se convoca al observador a participar para poner en evidencia que no hay obra independiente de la experiencia. La obra acontece en una performance creativa de relaciones establecidas entre espectadores y dispositivos, e integra un sistema de variaciones y duraciones que proponen un universo incierto para ser negociado. La instalación de André Parente explicita el trabajo del dispositivo, dado que nos presenta un recorrido, un juego de fuerzas, un proceso, y no un objeto para contemplar.

Figuras na paisagem es una "obra-dispositivo" que nos hace oscilar entre discursos predeterminados de sistemas de representación y sus posibilidades de desviación, y se propone la creación de un lugar intermedio que nos permite estar entre la cosa y la representación, entre la creencia y la desconfianza, entre imagen y lenguaje. No se trata de creer en las imágenes, sino de comprender las fuerzas que actúan en los dispositivos, las cuales señalan nuevas modalidades de experimentarlas. En ese desplazamiento de las funciones originales de los dispositivos, en la fractura de las líneas que estructuran y determinan las experiencias en un dispositivo ya conocido e interiorizado, surgen nuevas relaciones entre dispositivos, observadores e imágenes.







Katia Maciel
Infinito fim, 2008
Instalación interactiva
Fotografía: Isabella Fernandes
Programación: Júlio Parente y Armando Menecacci



Sucesión de puertas que se abren con la aproximación del visitante y se cierran cuando éste se aleja. 53



André Parente
Na arte, nada se perde, nada se cria, tudo se transforma, 2007

Instalación interactiva

Fotografía: Walter Carvalho

Texto: Fernando Cocchiarali

Colección de objetos: Essila Paraíso

Edición de sonido: André Parente

Narración: Arturo Cussen

Programación: Erivelton Muniz da Silva



A partir de una interfaz interactiva, el espectador escoge uno de los objetos de consumo del repertorio de la exposición *A história da arte*, de la artista Essila Paraíso, realizada en 1980. Cada objeto de uso corriente (encendedor, molinillo de café, lata de *goiabada*, libros, discos, puerta, cigarro, bolsa de azúcar, etc.) y de consumo representa imágenes de obras clásicas y remite a un período histórico determinado narrado por una voz extraña a la ironía de la obra de la artista. Al hacer clic en los objetos, el espectador puede reconstituir, a su manera, este "banco de datos" irónicos, un puzzle que no es más que un gran *readymade* al revés.

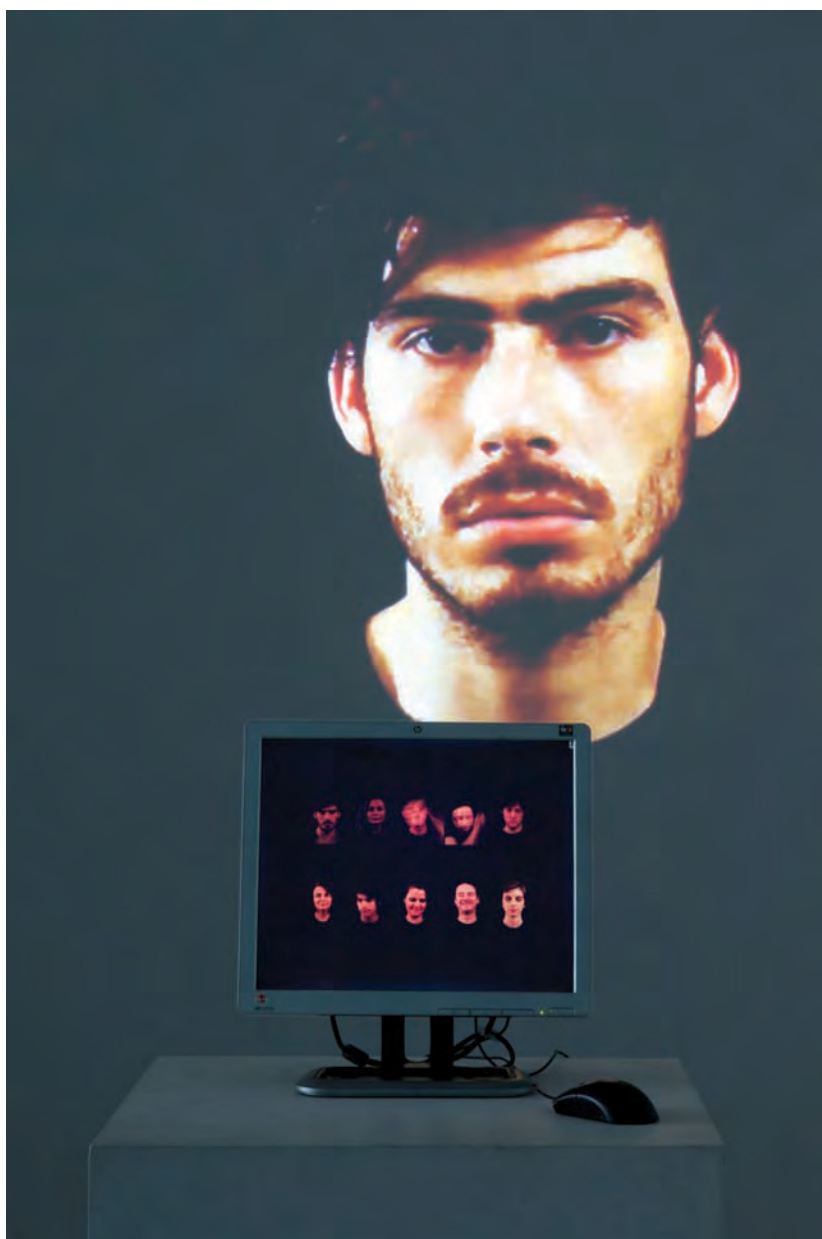


Katia Maciel
Um, nenhum, cem mil, 2001-2011
CD-ROM

Fotografía: João Paulo Quintella

Programación: Cesar Baio

Asistentes: Lucas Ferraço, Maria Eduarda Bouhid y Joao Pedro Gila



El espectador debe elegir dos rostros para el montaje de diálogos aleatorios, con palabras vacías reunidas en frases clichés. La idea es generar algún sentido a partir de la repetición de frases sin sentido conectadas (en *loop*). Como Pirandello, proponemos experimentar el *nonsense* en las relaciones amorosas. ¿Qué estoy diciéndote? ¿Qué me estás diciendo? Estas preguntas ganan sentido en función de las conexiones. El sentido queda establecido por casualidad.





Katia Maciel y André Parente
Dança das cadeiras, 2006

Video

Fotografía y edición: Lucas Parente



Una pareja camina en círculos en torno de dos sillas. Progresivamente las sillas van siendo retiradas fuera de la escena, pero la pareja continúa andando en círculos.

Katia Maciel y André Parente
+2, 2009

Video

Fotografía: André Parente

Edición: Vinicus Toledo



Los artistas se acuestan, uno después del otro, a lo largo de un embarcadero.

Biografías de los artistas

Katia Maciel

Es artista, cineasta, investigadora del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) y profesora de la Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil, donde coordina con André Parente el Núcleo de Tecnologia da Imagem. En 2001 realiza un posdoctorado en artes interactivas de la University of Wales, Gran Bretaña.

Publica libros como *Transcinemas* (Contra Capa, 2009), *Cinema sim* (Itaú Cultural, 2008), *Redes sensoriais* (en colaboración con André Parente, Contra Capa, 2003) y *O pensamento de cinema no Brasil* (2000). Katia Maciel realiza films, videos, instalaciones y participa de exposiciones en el Brasil, Colombia, Inglaterra, Francia, México, Alemania, Lituania y China.

Sus trabajos combinan la investigación con dispositivos interactivos e imagen en movimiento de temáticas que versan sobre las relaciones amorosas y sus clichés, paisajes íntimos, urbanos y musicales.

En su investigación actual aborda la problemática del cine expandido en las instalaciones contemporáneas, pensando la relación como forma de la experiencia del espectador implicado.

Exposiciones individuales

2010

O que se vê, o que é visto (con Antonio Fatorelli)
Oi Futuro Ipanema, Río de Janeiro

2009

Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar
Museu da Imagem e do Som, San Pablo

2007

Situação cinema (con André Parente)
Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro

Inútil paisagem

Galería Laura Marsiaj, Río de Janeiro

2005

Inútil paisagem
Room Gallery, Bristol

2004

Mantenha distância
Paço das Artes, San Pablo

Exposiciones colectivas

2010

Silêncio
Galería Zipper, San Pablo
Uma árvore (videoinstalación, 2009)

Vidéo et après (Vidéo brésilienne: un anti-portrait)
Centre Georges Pompidou, París
Uma árvore (video, 2009)

Mois de la photo 2010
Maison de l'Amérique latine, París
Inútil paisagem (video, 2005)

Livro de sombras
Oi Futuro Ipanema, Río de Janeiro
O filme-livro (con André Parente) (video, 2010)
O livro-filme (con André Parente) (video, 2010)

Instalação Sonora 66x96
Paço das Artes, San Pablo
Ver de (videoinstalación, 2010)

Novas Aquisições Coleção Gilberto Chateaubriand
Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro
Uma árvore (videoinstalación, 2009)

Metafísica do belo
Galería Nara Roesler, San Pablo
Mareando (video, 2007)

2009

Sessão corredor
Ateliê 397, San Pablo
Mareando (video, 2007)

Mulheres em luta
Caixa Cultural, Brasília
Entorno (video, 2007)

Nano
Studio 44, Río de Janeiro / Estocolmo
Nano (objeto, 2009)

2008

Zul
Ateliê da Imagem, Río de Janeiro
Zul (video, 2008)

Machines à rêve - Video Short List
Museu de Arte Contemporânea, Niteroi
Infinito fim (instalación interactiva, 2008)

CorpAisagem

Ateliê da Imagem, ArtBO, FERIA Internacional de Arte,
Bogotá

Mareando (video, 2007)

Estamos juntos misturados

Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro

Entorno (video, 2007)

Paisagens

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Mareando (video, 2007)

A dança das cadeiras (con André Parente, video, 2007)

2007

Museu como lugar

Museu Imperial, Petrópolis

Destrono (videoinstalación, 2007)

Polônia carioca - Mulheres em luta

Oi Futuro, Rio de Janeiro

Entorno (video, 2007)

I Mostra de Arte Eletrônica

Arte SESC, Rio de Janeiro

Infinito fim (instalación interactiva, 2008)

Festival de Inverno

SESC, Teresópolis

Esfumato (video, 2006)

SESC, Friburgo

Inútil paisagem (instalación interactiva, 2005)

SESC, Petrópolis

Um, nenhum, cem mil (instalación interactiva, 2002)

Technô

Oi Futuro, Rio de Janeiro

Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar

(instalación interactiva, 2006)

Suporte - FotoRio

Un proyecto de Colectivo Buraco

Auto-retrato (fotografía, 2007)

Mostra de Vídeo Itaú Cultural

Belo Horizonte y Belém

Inútil paisagem (video, 2005)

Novas Aquisições Coleção Gilberto Chateaubriand

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Inútil paisagem (video, 2005)

Plataforma 06

Ciudad de México

Inútil paisagem (video, 2005)

2006

Paralela

Parque do Ibirapuera, San Pablo

Desarvorando (videoinstalación, 2005)

Interconecta

Zentrum fur Kunst und Medientechnologie (ZKM),

Karlsruhe

Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar

(instalación interactiva, 2006)

Paço com arte contemporânea

Espaço Cultural CPFL, Campinas

Mantenha distância (instalación interactiva, 2004)

FILE Rio

Telemar Cultural, Rio de Janeiro

Um, nenhum, cem mil (instalación interactiva, 2002)

2005

Festival @rt Outsiders - Brasil Digital

Maison Européenne de la Photographie, París

Un, aucun et cent mille (instalación interactiva, 2005)

2004

Hiper

Santander Cultural, Porto Alegre

Ginga eletrônica (instalación interactiva, 2004)

Emoção artificial

Itaú Cultural, San Pablo

Um, nenhum, cem mil (instalación interactiva, 2002)

André Parente

Es artista e investigador audiovisual y de los nuevos medios. Comienza a trabajar en video, films e instalaciones experimentales a fines de los años 70, influenciado por el grupo de pioneros de arte y medios del Brasil, del cual formaba parte su madre, Letícia Parente. Desde entonces ha realizado exposiciones en el Brasil y en el exterior (Francia, Alemania, España, Portugal, Suecia, México, Colombia, entre otros), y sus obras han pasado a integrar las colecciones de instituciones tales como la Maison Européenne de la Photographie, el Museu de Arte Contemporânea de Niteroi, el Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza y Oi Futuro.

Entre 1982 y 1987 hace un doctorado con orientación de Gilles Deleuze, sobre cine y filosofía (*Cinéma et narrativité*, Paris, L'Harmattan, Paris). En 1987 ingresa como profesor e investigador en la Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, donde funda el Núcleo de Tecnologia da Imagem (1991), la Central de Produção Multimídia (1998) y la colección de libros N-Imagem (inicialmente publicada por la editorial de UFRJ y posteriormente por Contra Capa). Es profesor invitado de la Université de Paris III, Nouvelle Sorbonne. En los últimos veinte años se consagró a la investigación y la realización de trabajos en el campo del cine, del arte contemporáneo y de los nuevos medios. En ese sentido, publicó más de una decena de libros y más de una centena de artículos y capítulos de libros.

Exposiciones individuales

2010

Figuras na paisagem

Oi Futuro, Río de Janeiro

2009

Entre-margens

Alpendre, Fortaleza

2007

Situação cinema (con Katia Maciel)

Museu de Arte Moderno, Río de Janeiro

1978

Multimídia (con Chico Filho)

Galería Credimus, Fortaleza

Exposiciones colectivas

2010

Mov.Arte, Arte em mídias móveis

Gasômetro, Porto Alegre

Circuladô (instalación interactiva, 2010)

Impressionisme et art vidéo

Jardines del Hotêl du Département, Rouen

Paisagem n. 1 (video, 2010)

Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome

Ocupação Bernardo Mosqueira, Río de Janeiro

Caminhando (videoinstalación, 2010).

Livro de sombras

Oi Futuro Ipanema, Río de Janeiro

Film-livro (con Katia Maciel) (video, 2010)

Livro-film (con Katia Maciel) (video, 2010)

Tempo-matéria

Museu de Arte Contemporânea, Niteroi

Belvedere (instalación *site-specific*, 2010).

Seleção: o video

Centro H.O., Río de Janeiro

Paisagem n. 1 (video, 2009)

8º Vagalume

Instituto de Artes de UFRGS, Porto Alegre

Circuladô (video, 2008)

2009

Espectador em trânsito

Museu de Arte do Espírito Santo, Vitória

Entre-margens (videoinstalación, 2004)

Estereoscopia (instalación interactiva, 2006)

O novo rosto

Museu Nacional da República, Brasilia

Estereoscopia (instalación interactiva, 2006)

Dança em foco

Oi Futuro, Río de Janeiro

Circuladô (videoinstalación, 2009)

Nano

Studio 44, Río de Janeiro / Estocolmo

Il faut rêver (objeto, 2009)

2008

OPROC

Ateliê da Imagem, Río de Janeiro

Na parede (con Katia Maciel) (video, 2006)

CorpAisagem

Ateliê da Imagem, ArtBO Feria Internacional de Arte,
Bogotá
Circuladô (video, 2008)

Verdadeira grandeza

Ateliê da Imagem, Rio de Janeiro
Fotografias e som (2002)

Paisagens

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
A dança das cadeiras (con Katia Maciel) (video, 2007)

Espectador em trânsito

SESC Nacional, Rio de Janeiro
Entre-margens (videoinstalación, 2004)
Estereoscopia (videoinstalación, 2006)

2007

Technô

Oi Futuro, Rio de Janeiro
Entre-margens (videoinstalación, 2004)
Estereoscopia (videoinstalación, 2006)

Suporte, Fotorio

Un proyecto del Colectivo Buraco
Fotografias (2002)

Films de artista 1965-1980

Oi Futuro, Rio de Janeiro
Os sonacirema (film, 1978)
Curto circuito (film, 1979)
Na arte, nada se perde, nada se cria (film, 1980)

Plataforma 06

Ciudad de México
Estereoscopia (video, 2006)

Por um fio

Paço das Artes, San Pablo
Na arte nada se perde, nada se cria, tudo se transforma
(instalación interactiva, 2006)

2006

Por um fio

CPFL, Campinas
Na arte nada se perde, nada se cria, tudo se transforma
(instalación interactiva, 2006)

Interconecta

Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM),
Karlsruhe
Estereoscopia (instalación interactiva, 2006)

Fake

Galería 90, Rio de Janeiro
Na arte nada se perde, nada se cria, tudo se transforma
(instalación interactiva, 2006)

5º Prémio Sergio Motta de Arte e Tecnologia

Paço das Artes, San Pablo
Estereoscopia (videoinstalación, 2006)

2005

@rt Outsiders - Brasil Digital

Maison Européenne de la Photographie, París
Estereoscopia (instalación interactiva, 2006)

Corpo

Itaú Cultural, San Pablo, 2005
O homem do braço e o braço do homem
(con Letícia Parente) (video, 1978)

Em tempo sem tempo

Paço das Artes, San Pablo
Entre-margens (videoinstalación, 2004)

2004

Hiper, relações eletro-digitais

Santander Cultural, Porto Alegre
Entre-margens (videoinstalación, 2004)

2000

Paisagem carioca

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
Visorama (instalación interactiva, 2000)

1999

Mostra Petrobras de realidade virtual

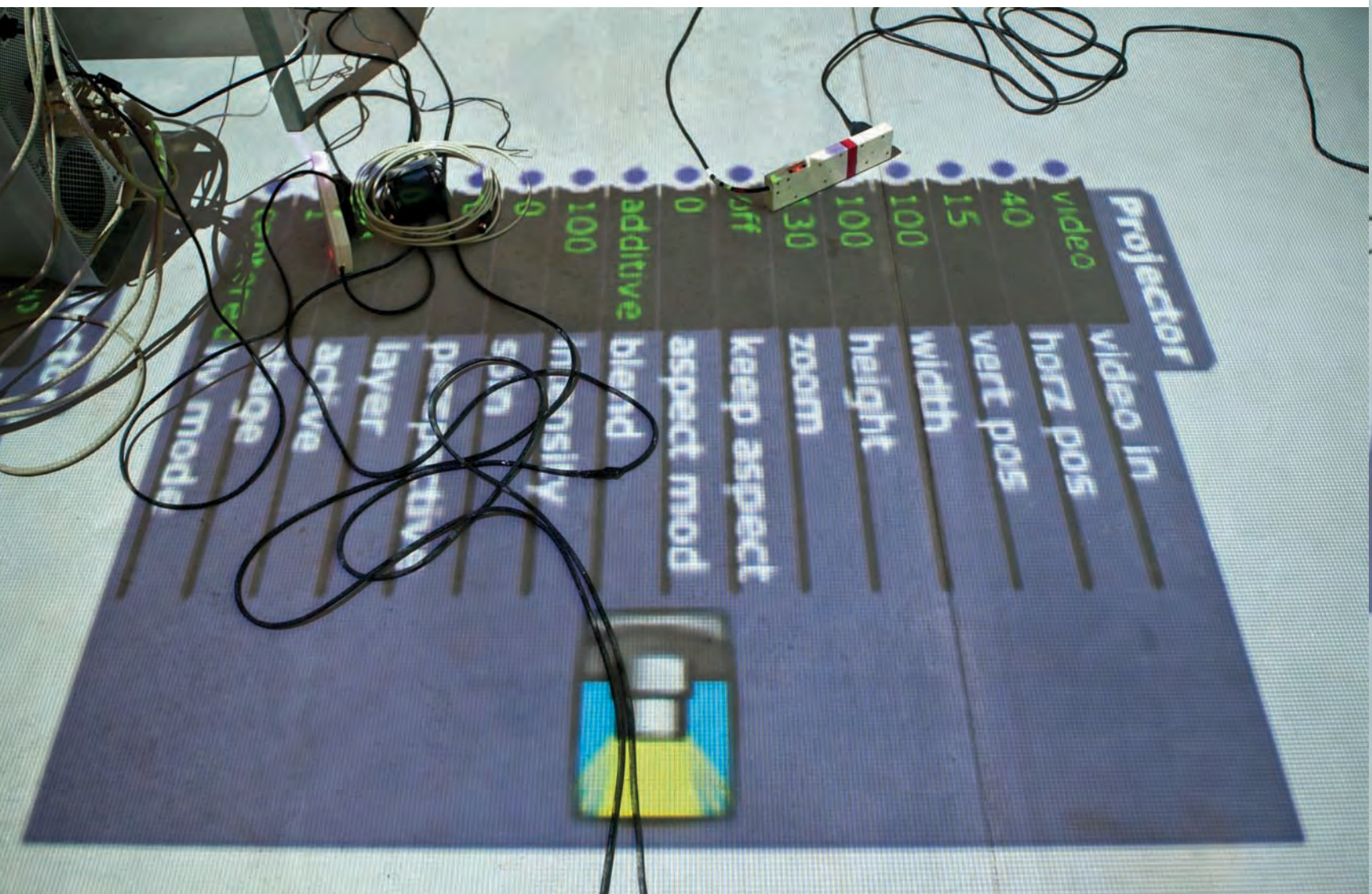
Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro
Visorama (instalación interactiva, 1999, con Luiz Velho)

1997

Videos de artista

CCBB, Rio de Janeiro
Situações encontradas (video, 1993)

Montaje de la exhibición





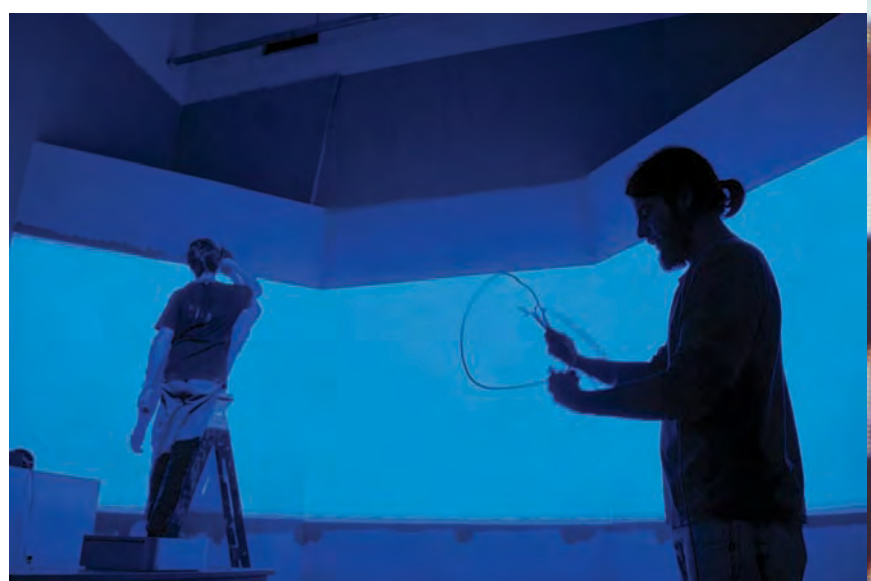
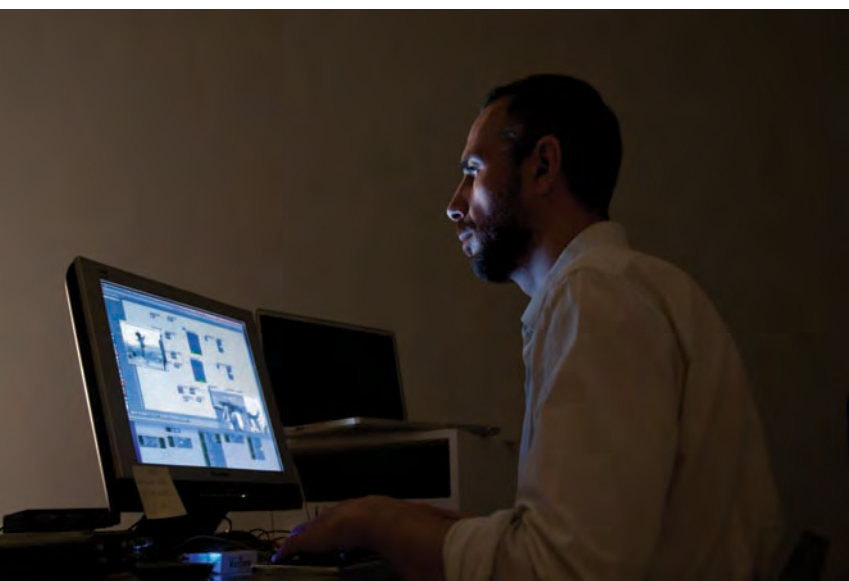
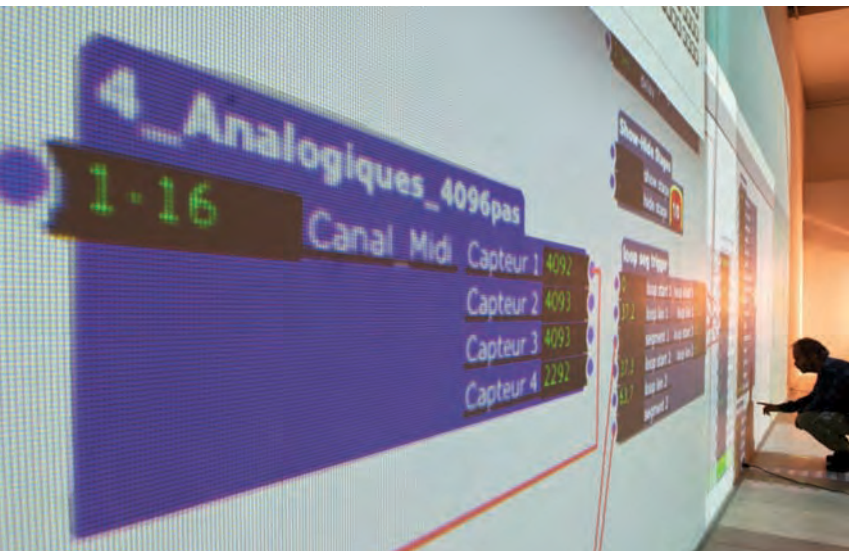
ESPACIO
Fundación Telefónica

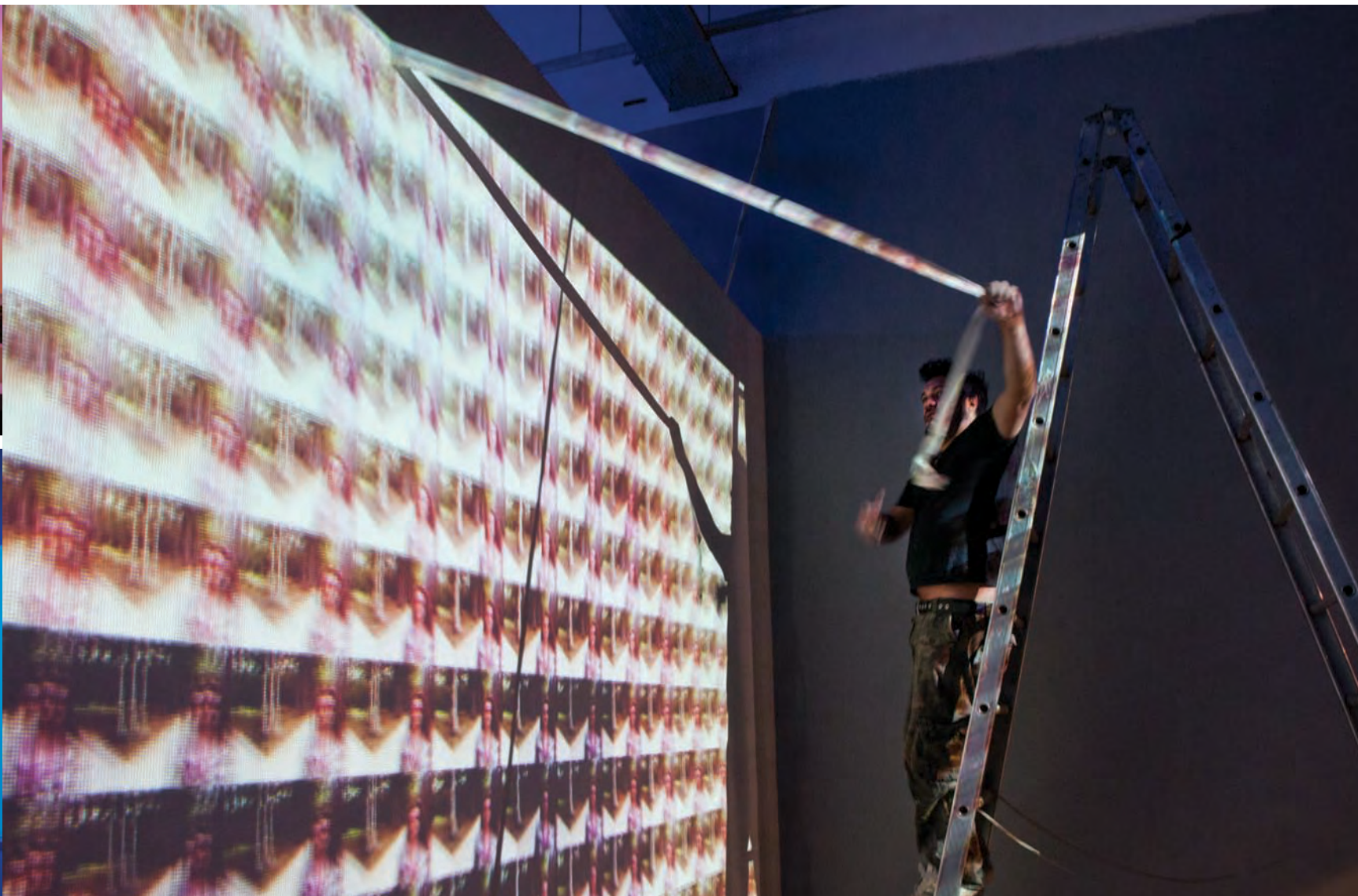
Projector

- video in 100
- horz pos 40
- vert pos 15
- width 100
- height 100
- zoom 30
- keep aspect 0
- aspect mod 0
- blend additive
- intensity 30



art
ngth
nable
e
ut
dands
track
ram





English Texts

Infinito paisaje is a project carried out jointly by the Museu da Imagem e do Som of São Paulo and the Espacio Fundación Telefónica of Buenos Aires, presenting for the first time the work of two prestigious Brazilian artists, Katia Maciel and André Parente.

The exhibition has been curated by the museum's director, Daniela Bousso, who assembled the works on video projections and interactive installations created by both artists. The works examine different landscapes and delve into human relationships, weaving together the language of film, video and new media.

This show aims to forge a new bond with one of the leading regional referents in the production of artworks and new technologies, inviting some of the most important artists in this field to develop new points of view on the way such resources are used.

We hope that this exhibition will be the start of a fruitful artistic exchange between both countries, strengthening the relationships which will give rise to yet more innovative projects in the future.

Luis Blasco Bosqued

President of the Board of Administration of Telefónica de Argentina

The exhibition we are presenting today has been made possible by the alliance between Espacio Fundación Telefónica de Argentina, Fundação Telefónica de São Paulo and the Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS), further facilitated by the income tax incentive law in Brazil.

That alliance has cleared the way for us to design and implement an exchange program for exhibitions and training for promising artists from both countries working in the field of art and technology, as is the case with Katia Maciel and André Parente in Brazil and Mariano Sardón, Augusto Zanela, Iván Marina and Leo Nuñez in Argentina.

The project to exchange exhibitions is being developed, almost simultaneously, by institutions that are together tackling such a challenge for the first time, with the objective of publicizing the output from both countries.

Espacio Fundación Telefónica has as one of its objectives the promotion of research and development into innovative projects in the field of technological art, consolidating a platform of local artists with an international outreach. Such an objective strengthens the *Infinito paisaje* initiative and oils the wheels for the presentation of the artists and their productions in a country with significant experience in this field, considered to be a regional referent in the matter. The works by Katia Maciel and André Parente hold a dialogue with the local works, developing interactive installations and video projections to create devices which use film language as much as video and technological media. The presentation of both artists in Buenos Aires will allow the general public, artists, students and experts to be able to see their production for the first time in the framework of the program of international projects developed by our foundation.

Work with other institutions in the region as part of a functioning network is still a pending challenge, as it is essentially the only form of link that will be able to promote and empower the broad range of projects, artists, working teams and management models committed to making it work. Espacio Fundación Telefónica is supporting a management model along these lines with a view to enriching local practices, consolidating work with other institutions and publicizing the circuit linking together art, education, science and new technologies.

It is an honor to be able to realize this project with the MIS in São Paulo, and we hope that this will mark the beginning of our collaboration on a series of joint enterprises.

Alejandrina D'Elía

Manager

Espacio Fundación Telefónica, Educación y Tecnología

An infinite landscape

Daniela Bousso

Daniela Bousso has a doctorate in Visual Arts, Communications and Semiotics. She has held the post of director of the Paço das Artes of São Paulo since 1997 and of the Museu da Imagem e do Som (MIS) in the same city since November 2007, responsible for designing its new planning strategy. She has curated the following exhibitions, among others:

Excesso, Paço das Artes (1996); *Mediaes*, Ita Cultural, São Paulo (1997); the rooms showing *Dennis Oppenheim* and *Tony Oursler*, 24th São Paulo Biennial (1998); *Artur Barrio: a met fora dos fluxos 2000/1968*, Paço das Artes (2000); *Rede de tensões*, Paço das Artes (2001) also shown at the 50 Anos Biennial organized by the Fundação Bienal de São Paulo; the special exhibition room *Rafael Franca*, Mercosur Biennial, Porto Alegre (2001); *Metacorpos*, Paço das Artes (2003); *hiPer>relações eletro // digitais*, Santander Cultural, Porto Alegre (2004); *Interconnect@*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe (2006); *3 Paralela Bienal*, São Paulo (2006); *Jana na Tschape*, Paço das Artes (2006); *Vik Muniz*, Paço das Artes (2007); *Passagens*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2008), and *Pipilotti Rist*, MIS/Paço das Artes (2009).

She was awarded the APCA Prize for the Best cultural initiative 2005 for curating and designing the project called *Ocupação*, Paço das Artes (2005). She coordinated the first edition of the *Rumos Artes Visuais* project, Ita Cultural, 1999/2000, and organized the Sergio Motta Art and Technology Prize from 2000 to 2007. She is specialized in strategic planning and institutional policy-making for contemporary art.

Katia Maciel and André Parente are both artists whose research has taken them down the path of the history of film, new media and the visual arts. The works they produce, contemporary par excellence, are built upon a hybrid practice which blends art with theory, either publishing books or coordinating editorial works, curating exhibitions and producing videos, installations or other interactive works. In the university environment, they work as teachers, which brings them into close contact and exchange with younger artists. They are the coordinators of the Núcleo Cultura e Tecnologia da Imagem (N-Imagem) at the Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

In addition to individual publications, both artists have also put together a series of volumes which cover the issue of new media and new artistic procedures, such as *Tramas da rede* (2004), by André Parente, and *Redes sensoriais* (2003), by Katia Maciel and André Parente. Both works gather views from several different authors concerning the different issues analyzed.

André Parente has published works which are today frequently quoted references in the field of new image technologies, including *Imagem e máquina* (1996) and *Narrativa e modernidade* (2005). For her part, Katia Maciel recently published a book called *Transcinemas* (2009), in which a number of authors discuss the problematic of new opportunities for the public to receive and participate which redefine traditional film. Some artists have labeled these new forms “film of the future,” while others tend to refer to them as expanded film or post-film.

Since the turn of this century, various Brazilian artists have developed software and devices which expand the possibilities of film, fusing film and video. As well as Katia Maciel and André Parente, artists such as Giselle Beiguelman, Lucas Bambozzi, Rejane Cantoni and Leo Crescenti, Daniela Kutschat and others from younger generations are leading major research into devices, including those that use Internet.

Transcine is the name that Katia Maciel has chosen to describe the expansion of classical film devices which allow works to incorporate new technologies encouraging interactivity and opening up a vast range of possibilities and variations which confer a playful quality on film. On the international art circuit, Katia analyzed experiences in the field of experimental art by artists such as Jeffrey Shaw and Michael Snow. She extracted from Brazilian art the conceptual experiences involving the spectator which marked local conceptual art from the 1970s onwards.

The experiments carried out by artists such as Hélio Oiticica and Arthur Barrio during the 1960s and 1970s, and the videos and installations by Letícia Parente and Sônia Andrade from 1970 onwards were the object of study by Maciel and Parente. A deeper understanding of Oiticica's work, mainly in relation to the research that led this artist to create the *Quasi-cinemas*, works promoting public immersion and participation, was the decisive factor which prompted Parente and Maciel to create their image-relation concept. This assumes that the spectator who is immersed in the installation is both bodily and mentally involved with it.

The output of these two artists, either produced in tandem or individually, takes its cue from the evolution of film and video, of philosophy and literature, and orbits around the relationship between space and landscape, performance, identity and difference, and extended temporality, among others.

They work directly on the point at which the complex operations of film and literature, video and the visual arts converge. They create interactive devices which defy the spectator to become a participant. There is no other way of doing this: the artists have dedicated themselves to the study and discovery of a history of art spanning a period from the experiences of traditional art to modernism, including surrealism and Dadaism, passing through the evolution of the territory of performance and urban intervention developed by groups such as Fluxus, towards the end of the 1950s and the 1960s, as well as the influence of the Brazilians already mentioned above.

Their works place us squarely before some of the main debates and tensions created by the problematic facing the 21st century. The first issue is whether art can also be considered a viable space for expression, for freedom; then, whether this can be understood as a game able to bring about transformation within us by transporting us into mythical, dream-like or fictional universes.

The fact that these artists use different technological media, developed on the basis of invention, already creates an initial point of tension: the clash between invention and creation. Various post-modern theoreticians have analyzed the subversion of the notion of creation in favor of invention, vanquished with the advent of new times. It is worth finding out which are the contemporary forms of expression that can be called artistic, in the face of the possibilities of "invention" offered by the tools of our time, in other words, new media.

For Santaella, "the problem the artist faces is about embarking on a sensitive approach to reality." "When the new media emerged, they took over technology and devices in order to humanize human senses."¹

André Parente and Katia Maciel work on the intersection between artistic creation and technological development. They fully examine the different uses of tools and media with a view to bringing language up-to-date in order to tell of the range of tensions which their works reveal.

The first clash concerns the issue of the passage of time, the friction between each person's internal chronometer and the compression of entropic global time. Here, the artists delve into the range of contracts that may be entered into with time, when internal chronology leads us to an ontological density which engraves onto each work aspects concerning the context of the new subjectivities of the 21st century.

For Kant, time was "nothing else than the form of the internal sense, that is, of the intuitions of self and of our internal state." Today, the question is, how can new processes of subjectivization be produced in the face of the disturbing perception of the flow of images spouting from television, print and electronic media? These images reproduce themselves by sheer excess and repetition, circumscribed by loops, numbing our sense of reality. The advances made by technology endow the power of these media-generated images with ever-greater potency. What is there left for art, then? In the visual devices created by Parente and the immersive ones developed by Maciel, we can catch a glimpse of an interior world which conjugates both past and future through a visuality nurtured by philosophy. Deleuze situates subjectivity on the plane of present states of existence, hence the proposal to immerse bodies within installations.

At this point we can envisage art as some kind of game, as a way of transporting us from the real world to an imaginary one. Jean-Louis Boissier, when theorizing about the issues concerning image-relation, uses the term *jouabilité*, playability, which suggests that the idea underlying playing expands to include the field of role play, in the same sense as interpretation or performance. This takes place in the development of the micro-narratives contained by expanded film, and involves the fusion of life's experiences with the experience of invention in Parente and Maciel's works. They propose the reconstruction of those fragments drawn towards each other to compose the poetry underpinning image-time, from which we can gather a sense of a "rupture between past and present."

From 2005 to 2010, in addition to publications, curating exhibitions and symposiums, Katia produced the video *Uma árvore* (2009). There are other interactive works, such as *Infinito fim* (2008), *Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar* (2006), *À sombra* (2010). She has also produced curatorial projects, notably *Situação cinema*, on which she worked with Parente, and the impactful event *Cinema sim*, in which she organized a symposium linked to Anthony McCall's exhibition, bringing together a number of different theoreticians and thinkers to discuss the evolution of image in movement and its devices. Inspired by literature, the interactive installation *Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar* places the spectator directly in touch with the experience of *transcine* in which projected images are activated and altered by the presence and interventions of the visitors. In the center of the installation, the members of the audience begin to perceive that the movements of their bodies activate a series of waves which unfurl within that space to produce new landscapes. The waves thus begin to create a new spatiality expanding outwards both horizontally and vertically, while the spectator finds himself immersed in a vertiginous space which pushes back the boundaries of reality and challenges the law of gravity. The title of the work takes a line from the novel *A Portrait of the Artist as a Young Man* by James Joyce.

In an article on this work published in 2009, the theoretician Simone Osthoff located the phrase to which Katia refers: "Did he then love the rhythmic rise and fall of words better than their associations of legend and colour?" She com-

¹ Santaella, Lucia, *Lições e subversões*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 2009, pp. 44-45.

ments that in this “rhythmic rise and fall of words” focused on the contemplation of an inner world, Maciel translates, in the rise and fall of the layers of waves, the essence of all that is sublime in the ocean.

With Maciel and Parente, reflection occurs in the place where the limits are drawn between what is public and what is private, where technology lies in the center of a debate about liquid society—suggested by Bauman—using play as the overlap between identity and difference. Mobility contrasted with what is fixed, lightness with the notion of weight, stimulate the struggle for domination between masculine and feminine, and art here assumes the function of the consciousness of the present.

All of this is clearly visible in the works produced by Katia Maciel in 2004, when she created *Mantenha distância, Um, nenhum, cem mil* and *Ciclovía*. The assembly reveals, in Katia’s words, “the experience of the absurdity of love relationships,” leading us to reflect on the male-female conflict in a society which has trampled over gender roles and is altering the habits and very notion of what is meant by family. Women today present a complex psyche because, according to Santaella,

...they have become professionals, intellectuals and achieved huge conquests but are also in conflict with a “failure of fulfillment” and with the search for “new ways of enunciating traditional values.” This hybrid woman “does not give up love, companionship, children nor domestic comfort, keeping her balance on a tightrope between these roles” which recreate maps for the “new imaginary world of the feminine.”²

The concept of masculinity, for its part, has already collapsed on a psychic plane as the result of a shift in images and roles:

“...the imaginary world of the masculine is based on ideas of courage, fortitude and the power of the provider” and is present in films, novels, games and contemporary narrative. But it does not correspond to the blurred frontiers between genders while the male profile of the ideal finds it has lost its focus. Just as men are now asking themselves “what do women want,” women are asking “why are men like that?”³

Settled in this fertile land which is language, André Parente displays before our eyes a nucleus of potential solutions when he activates our systems of perception, driving us to explore and investigate by using our full range of visual capabilities, as well as touch and hearing. This stimulates a complex structure of subsystems which lead us to discover certain feelings and emotions arising from the proposal of image-time and image-recollection.

This is how Parente becomes the author of a chameleon-like work which mutates from film to video and from video to interactive installation. Hence, works such as the series *Figuras na paisagem* (2010), *Circuladô* (2007-2010), *Entre-margens* (2004), *Estereoscopia* (2006), for instance. As the theoretician Luiz Cláudio da Costa observed, Parente “takes up the history of perception as a skill of vision in order to establish the archeology of this knowledge.” Thus he returns to the instruments of vision and the scientific investigations of the 19th century in order to invent his visorama.

The visorama represents a binocular designed to work with a system which visualizes virtual settings, created by a process of visual assimilation founded on image-based rendering. The work gave rise to the series *Figuras na paisagem*, which fuses together different installations such as *Estereoscopia* (2006), *Situação cinema* (2007) and even *Figuras na paisagem* (2010) itself. With his visorama, the artist places us before a new field of fluctuating imagination, on the basis of the construction of passages which create new spaces of virtuality. Parente draws us towards a kind of *memento mori*, an explicit intent to withhold the fatal action of time and the entropy which permeates our entire way of life.

In creating the series *Figuras na paisagem*, the artist constellates, in the way he restores the landscape, a collection of values which are to be given a semblance of order in visual terms. Thus, the spectator is able to build and give emphasis to a new meaning for the images, establishing a kind of inventory of the present. The aim is to reach a universe which on the one hand brushes the utopian in its potential for access to the landscape—which is of course an oasis—and on the other, recovers relationships based on identity and correspondence. Intimacy is revealed in the search for correspondence.

In *Circuladô*, large-scale twists, as in the gardens of Borges, are a nostalgic reference to the suspension of time caused by the fluctuation of the twist in the loop format. Mystery and symbolic death fling themselves against the frontiers standing between “I” and the “other.” But, like Hegel, Parente knows that you always come home. In his landscape, the future—which remains inaccessible for our syntaxis—can be changed in the end.

The works produced by Maciel and Parente which configure the final format of this exhibition—*Infinito paisaje*—bring together videos and interactive installations on the theme of landscapes that envelop the spectator. They create an aesthetic of participation, brimming with image-recollections, where the film device takes the lead. Or, are we in fact

² Santaella, Lucia, op. cit., pp. 161-178.

³ Ibidem.

the protagonists? Who is who in this game of micro-narratives which hark back to our childhood games, to the memories that make us flush with well-being and plenitude, both intoxicating and fleeting, where the idea of complementarity is but a momentary comfort? In the works + *Dois*, *Dança das cadeiras*, *Na parede*, *Patacho*, we catch a glimpse of ourselves as we really are.

In the interactive installations, a constant to-ing and fro-ing suspends the action of time, of the dive into the past, the movement advancing towards knowledge and self-knowledge. Time stops and the landscape built by the observer remains a secret, but we know that he cannot escape a confrontation with the essence of paradox: the mystery of death in the space of the here-and-now, the myth of eternity and hope in a space that is virtual.

Bibliography

- Boissier, Jean-Louis, "A imagem-relação," in Maciel, Katia (org.), *Transcinemas*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2009.
- Bouso, Vitoria Daniela, *Metacorpos: A trajetória da subjetividade ao longo de um século*, São Paulo, Educ, in publication.
- Cauquelin, Annie, *A invenção da paisagem*, São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- Deleuze, Gilles, *A imagem-tempo*, São Paulo, Brasiliense, 2007.
- Machado, Arlindo, *Pré-cinema & Pós-Cinema*, Campinas, Papirus, 1997.
- Maciel, Katia, *Transcinemas*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2009.
- Parente, André, *Imagem-Máquina*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.
- Santaella, Lucia, *Lições e subversões*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 2009.

Catalogues

- Ascott, Roy, *Mantenha distância*, São Paulo, Paço das Artes, 2004.
- Bouso, Vitoria Daniela, *Em tempo, sem tempo*, São Paulo, Paço das Artes, 2005.
- *5º Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia*, São Paulo, Instituto Sergio Motta, 2004.

Expanded cinema

Paula Alzugaray

*A sea without end. The fish without end, the green
cosmogonic serpent which encircles,
green serpent and green sea, the earth,
circular like her. The mouth bites
the tail which comes from afar,
from the other ends of the earth.*

Jorge Luis Borges, *Midgarthormr*

Paula Alzugaray is both art critic and independent curator. She received a master's degree in Communication Sciences from the Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (ECA/USP), where she is currently researching the relationships between contemporary art and documentaries, and is currently a doctorate student in Communications and Semiotics at the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). She edits the section on visual arts for the magazine *Isto* and is a member of the art critics group for *Paço das Artes* and the Centro Cultural São Paulo (CCSP). Her leading curatorial projects include *Vidéo brésilienne: un anti-portrait*, at the Centre Georges Pompidou, Paris (2010), and the shows *Observatórios*, at the Ita Cultural, Belo Horizonte (2009); *Situções: o vídeo de viagem*, at the Paço das Artes, São Paulo (2007), and *Videometria: o vídeo como ferramenta de medição na arte contemporânea brasileira*, as part of the program for the Loop Festival, Barcelona (2006).

In *Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar*, Katia Maciel draws waves that behave like lines drawn in a school book. On this page of white surf which, when it reaches the ground, is projected onto other waves continually breaking upon the horizon, the artist writes her text. Superimposed waves are like superimposed stories. In this incessant development, she travels across the memory of image in movement.

She writes that the waves of the sea are like luminous lines which make up an electronic image. Particle-waves which sweep across the screen, rays which navigate through space, flows of electric current which occupy the main picture in order to build a nautical image. She also notes that the waves act like the steps on a flight of stairs, a field that was at another point challenged by a performative body moving upwards to cross the distances lying between its lines.¹

Katia Maciel's waves effectively evoke the luminous sweeping movements appearing in the first video. The way in which they slide through space is in fact similar to the way in which the videographic image appears on the screen. Or like the way verbal writing organizes itself on a page. Its linear, sinuous rhythm reminds us that the movement of the sweeping lines is what differentiates video from film: the frame, unlike the photogram, is not a static image. The process of constructing the videographic image is a continuous one and takes place through moving lines.

But the surface, the traditional environment of film and electronic image, is substituted in the interactive installation *Ondas...* (2006) by a broader field of pulsing energy. Here there is neither page, screen nor surface. What exists is the continuity between that which is projected and that which is not. The waves of this immersive space herald another mediatic landscape, one beyond the narrative landscape born in 19th-century literature later consolidated in 20th-century filmmaking.

The film is the world, the artist would say.

In a cinematographic experience in which body and technology, background and figure, the real and virtual converge, the film overflows its frame and spills onto the feet of the spectator. The *Ondas...* film beyond Katia Maciel's screen is a surface which can be permeated, where the visitor can enter a state of active contemplation.²

This is a film to navigate through, she would continue to say.

Ondas... hustles together an accumulation of luminous frothy lines until

¹ *Passagens nº 1* (1974), video by Annabela Geiger. The relationship between that work and the sweeping movements in the video was established by Arlindo Machado in "As linhas de força do vídeo brasileiro," in *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*, São Paulo, Iluminuras, 2007.

² Maciel, Katia, "O cinema 'fora da moldura' e as narrativas mínimas," in *Cinema sim. Narrativas e projeções*, São Paulo, Itaú Cultural, 2008.

the screen is completely full, like a glass of water. An entirely inverse action to what happens in the video *Meio cheio, meio vazio* (2009), in which, despite the movement of a jug pouring water into a glass, the latter is never filled. In an attitude of rebellion against movement, the image achieves the placid tranquility of a still life. Minimal variations between painting, photography and film.

—Which are the elements with which you work and which intervene in the construction of the work?

—Time and movement. I don't film what I see, I see what I film. What do I see? Movement, there are no set images.

The expanded filmmaking of Katia Maciel is about anything that moves, blossoms outwards, flings itself forward, in tune with the spectator's desires. Anything and everything that overflows, radiates, dilates.

It is everything that escapes: *Uma árvore* (2009), where the tree-top pulsates like a beating heart, a breathing lung. A shape which stands out from the background and projects a latent escape from the landscape holding it back.

It is everything that deviates: *Ver de* (2009). To see time pass through a window which is furtively invaded by a bush. Greenness growing like hair, filtering in like rainwater, brimming over, blurring the edges. A cascade or a torrent.

It is everything which takes place: *Mais dois* (2008), in collaboration with André Parente, is the record of the actions of a couple moving along a pier, taking it in turns to lie down, one after the other, until they reach the end.

It is everything that permeates: *Infinito fim* (2008). But to what extent is this series of doors opening and shutting according to the visitor's proximity or distance from the installation truly a permeable surface?

Infinito fim is not a permeable labyrinth like *PN1* or *Invenção da luz*, by Hélio Oiticica, where the spectator is physically present. *Infinito fim* is indeed an image, but an image that becomes immediately permeable once its conceptual limits are called into question. The surface of the projection, in this case, is as permeable—both mentally and visually—as the spatial investigations of Oiticica and the non-contemplative forms of Lygia Clark, with all its will to disintegrate paint in space.³

In *Ondas...*, *Infinito fim* and *Mantenha distância*, the image is not limited to what has been inserted into the surface of the projection. The entire area into which the visitor has been inserted and where he or she treads belongs to the ambit of the image. Thus, Katia Maciel's expanded cinema is permeable, but may not be passed through in linear form. It is made from multi-linear landscapes.

The ocean as database

Behind the linear quality of its surf, *Ondas...* contains metaphors of complex experiences which can neither be limited to traditional linear narrative form nor delimited according to beginnings and endings. From the family of literary adventure, the installation is a way of updating Cortázar, who designed the chapters of *Rayuela* as a sequence of recombinable pieces of information. It also brings into the present literary references to the ocean as a metaphor for a library, for cultural archives, going back as far as Homer, passing through Indian mythology—*Kathā Sarat Sāgara*—,⁴ and ending up with Borges and Cortázar. The work thus becomes part of the tradition of narratives made up of or in the form of databases.

Like a sea hiding a myriad of stories in its depths, which little by little come to the surface, overlapping with each other (and indeed why not, in the same sinuous fashion of the fantastic proposals of the *Thousand and One Nights*), the interactive installation *Um, nenhum, cem mil* (2002) encloses a vast collection of phrases and lines put together from clichés of romantic conversations.

The work is organized like a board with colored counters. Each counter is a person filmed in close-up and a text of phrases bursting with the torments and doubts typical of amorous concerns. The rules of the game indicate that the user should choose two counters making up a couple. The encounter between the two texts gives rise to a narrative in the form of a dialogue, or rather, a non-dialogue. Open to a whole range of re-editions and re-encounters, this database of short phrases can be endlessly manipulated and recombined at will.

—Is dialogue construction or something random?

—Random construction.

If a database is a structure containing information, without necessarily showing it all, the work of Katia Maciel is, before being activated by the user, a field fertile with possibilities, albeit dormant ones. Information can only be organized to be read once the player has moved the first piece. And although we can try to cross the points of view of the characters, entwining clichés once and a thousand times, we will never access the full range of meanings lying on the horizon of this sea. As with all archives, this one cannot be described and visualized in its entirety.

Similar to the novel by Luigi Pirandello which bestows its name and meaning on this game, *Um, nenhum, cem mil*, initially set up in CD-ROM format, presents itself as an instrument of navigation through a sea of stories within stories. The sequence which results from this process of assembly is, at the end of the day, just one among

³ Lagnado, Lisette, "A invenção do penetrável," *Tropico* magazine (<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2535,1.shl>).

⁴ Translated as "The ocean of the streams of story," cited in Weinbren, Grahame, "Ocean, database, recut," in Vesna, Victoria (ed.), *Database Aesthetics - Art in the Age of Information Overflow*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 65.

the many stories possible. Just one among the multiple identities which inhabit each counter in the game. With this work, which was updated in the more recent *Casa-construção* (2010), Katia Maciel proves that the operation of cinematographic assembly is inevitably a task which involves selecting and organizing data. Editing is, in the final analysis, the act of selecting information and putting it into a sequence.

These two works lie on the crossroads of two great contemporary movements: neo-concrete art, and the impulse to keep records. Constructive will, the lodestone for concrete art's structural needs, also serves to open up the neo-concrete schism leading to the destructuring of the picture and the integration of art into daily life. It is the main girder of *Um, nenhum, cem mil* and *Casa-construção*. In both cases, the artist attacks the "mechanicist notion of construction" which Ferreira Gullar referred to in his manifesto of neo-concrete art.⁵ The tonic of construction is its random element. When the landscape in *Ver de* shifts out of the picture, when the texts of the dialogue of the couple in *Casa-construção* become dislocated, or when different forms of organizing the text arise in *Um, nenhum, cem mil*, Katia Maciel is playing with the sense of construction suggested in Hélio Oiticica's experimental program. In this ongoing reinvention of cinematographic narrative, she becomes a "constructive artist".⁶

"I wanted to be at the movies," says the female character in Casa construção.

In *Casa-construção*, the observer is excluded from the construction of the narrative. The work defines itself as a film in three parts, and the decision about the montage corresponds exclusively to the author. In the first part, a female character is alone in an empty house. In a series of scenes, she expresses in short phrases her doubts about the impossibility and emptiness of a relationship between two people. In the second part, a male person enters the house and acts in very much the same way. He is also alone. The encounter between them takes place in the third part, when the dialogue which has barely been hinted at to begin with, takes shape and the pieces in the game fit together.

Although the result is a film which evolves in linear format, the base of this construction is as archivist as the interactive work undertaken on CD-ROM in which any sense of linearity is malleable and can be modified with each click. If we take the archive to be, at the end of the day, something stating that certain things are not inscribed within an incorruptible linearity, enabling these things to be grouped into different series according to multiple relations (which can be maintained or deleted according to specific rules),⁷ then film can, effectively, use archives as a means.

"This house could be two houses," continues the female character.

The amorous clichés pirouetting over the board in *Um, nenhum, cem mil* are given another context in *Casa-construção*. They are pieces which leap from one game to another in unending reconstruction. The dichotomy between construction-reconstruction thus disappears.

Katia Maciel's work is an act of sequential blows to the unity of speech. In her criticism of the singularity of speech form, the artist proposes filmmaking as part of a network made up of narratives and counter-narratives. Far from being something which unifies everything, her archive filmmaking distinguishes discourse, highlighting its unique qualities of multiple existence.

—Would you say that creation is a game of solitaire, a board game or a team game?

—All of the above.

The pieces and rules of these games expand throughout the exhibition space of the Telefônica Foundation in Buenos Aires. In this place, which has been transformed into a games pitch, a playground or board, the visitor is invited to make out the strategies of two skilled players. Katia Maciel and André Parente play at *Infinito paisaje*. But in this game, there can be as many pieces as can fit into the round.

—This exhibition, like others, is a pas de deux. Is it a game, a dance or a duel?

—It's a capoeira.

⁵ Gullar, Ferreira, "Manifesto neoconcreto" (*Jornal do Brasil*, Sunday Supplement, March 22 1959), in Amaral, Aracy (coord.), *Projeto construtivo brasileiro na arte*, Rio de Janeiro, MAM/São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

⁶ "I consider that artists are constructive when they found new structural relations in painting (color) and in sculpture, opening new meanings of space and time. They are constructors, builders of structure, color, space and time, which bring them new visions and change the way people see and feel." Hélio Oiticica in excerpt from *Aspiro ao grande labirinto* (org. belonging to Luciano Figueiredo, Lygia Pape and Waly Salomão), Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

⁷ Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, New York, Pantheon Books, 1972, p. 129.

The archeology of perception: Subjectivity in the cinematographic installations of André Parente

Luiz Cláudio da Costa

Luiz Cláudio da Costa has a degree in Literature from the University of Northern Iowa, United States, and a doctorate in Communications/Film from the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brazil. He is both teacher and researcher with a Prociência grant from the Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ / Fundação de Amparo Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, FAPERJ, and is currently at the Instituto das Artes of the UERJ. He is coordinating the Postgraduate Program in Art at the UERJ and is vice president of the Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). He has published the following books: *Cinema brasileiro, anos 60/70: dissimetria, oscilação e simulacro* (Sete Letras, 2000), *Dispositivos de registros na arte contemporânea* (Contra Capa, 2009) and *Tempo-Matéria* (Contra Capa, 2010). He is a member of the Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (ANPAP).

André Parente, the founder of the Núcleo de Tecnologia da Imagem of the Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, works as an artist in hybrid languages which converge in film and new media, as well as in the visual arts. With an extensive curriculum both in university research and in the arts—he is the author of several books which deal with the issue of the image as technical output—he has also held several individual and collective exhibitions in Brazil as well as in France, Germany, Mexico and Spain, for instance. The winner of major prizes such as Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia (2005), Petrobras (2004 and 2006) and Itaú Cultural (2002), Parente's artistic production explores the cinematographic device and its relationship with the observer in the conditions of the art exhibition space (the museum, gallery, etc.). According to Philippe Dubois, the *film effect* caused by the emergence of film shows using spatial images highlights the place of the spectator, who leaves behind the "big dark community movie theater" for a "more individualized vision" in the white expanses of the museum.¹

André Parente's video installations show spatial images which seem to posit the whole issue of vision, but in terms of the way this subject was approached at the start of the 19th century: subjective vision and an untruthful perception of the world.² Knowledge, including art, was at the time experiencing a crisis of classical representation which finally gave way to new conceptions of subjectivity. The 19th-century observer was the product of an assorted network of social, discursive, technological and institutional relationships. According to the historian Jonathan Crary, one of the most singular phenomena of that time was the emergence of the body as a physiological apparatus. The subject played a productive role in the process of vision, although a visual experience could also be produced *for* the subject, as the order and force of a disciplinary power. At the start of the 19th century, with studies on the separation of the senses and the persistence of the image on the retina, the concept of the new observer led to a subjective vision "not necessarily connected with the act of seeing."³

The conditions which gave rise to the appearance of modern subjectivity did not come about at the end of the 19th century, but rather in the early 1800s. Thus, when Manet presented *Le Déjeuner sur l'herbe* and *Olympia* in 1865; when Eadweard Muybridge took the first filmed images of a galloping horse in 1878; when the first cinematographic images made by the Lumière brothers were shown in the Grand Café de Paris in 1895, the foundations of modern perception had already been firmly laid. The model of the *camera obscura*, which had served to form subjectivity from the 16th century, collapsed. The vision conceived of in the 19th century, which Jonathan Crary called "untruthful," is embedded in the body as an innate capacity for being affected by sensations which are not necessarily related to the referent.⁴ This mode of vision is the "condition for the possibility of modernistic artistic experimentation,"⁵ although the separation from the referent finally ends up being an estrangement from the body, which led modern art to fulfill itself in the abstract. Post-modern reaction would reveal a new place for the body, particularly in art oriented towards context and ambient, but also in sculpture, happenings and performance art.⁶

¹ Dubois, Philippe, "Um efeito cinema na arte contemporânea," in Costa, Luiz Cláudio da, *Dispositivos de registro na arte contemporânea*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2009.

² Jonathan Crary, in documenting the discontinuity between the specific relationship between the observer and subjectivity in the classical era and in the 19th century, creates two different types for these two historic moments in the evolution of vision: a truthful one and an untruthful one. See Crary, Jonathan, "Modernizing vision," in Foster, Hal (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Washington, Bay Press, 1999.

³ Crary, Jonathan, op. cit., p. 38.

⁴ Ibidem, pp. 40-41.

⁵ Ibidem, p. 43.

⁶ The return to historic avant-garde which took place around the 1960s conserves the corporal reference of the artistic works of the first half of the 20th century. According to Rosalind Krauss, the coherence of form as abstract visuality, disembodied and dematerialized, which modernism

Untruthful perception in André Parente's installations does not exclude the body, and neither does it ignore any references to the current moment. Nor does it claim that lies, dreams or fiction are a subjective dimension for art. Parente plumps for the temporal dimension of the image as the source and model for subjectivity and current vision. Defined by Gilles Deleuze on the basis of Henri Bergson's theories,⁷ image-time reveals the schism between past and present. This requires an observer whose attention does not depend solely on his motor functions inasmuch as his understanding of the world and the things he perceives is not translated into movement as the response of his body, into a useful action. The subject who perceives relates the perceived image to other virtual, absent images from his past which are housed in his memory. The time of which Deleuze speaks is not our interior but the "interior state in which we spend our being, living and changing."⁸ In Parente's installations, bodily immersion in the interior space of time is fundamental. Motor interactivity only establishes the first instance of the bodily relationship of the spectator with the current and immediate space and time in which he finds himself. But the images he sees before him in space produce an absence which prompts the activation of another regime of perception, another bodily relationship with the surrounding world. Plunged into the space of images, the spectator perceives them as presences outside himself, a flowing current which affects his body and encourages him to see time, this time, from a divided perspective.

It is in this sense that André Parente's work needs images from the world of film archives, from the history of art and fiction, as well as the current-day presence of seeing devices, in order to produce a vision of time through its relationship with the past for the spectator. In 1980, André made the film *Na arte, nada se perde, nada se cria, tudo se transforma* (35 mm, 18 minutes), which documents the exhibition given by Essila Paraíso *A história da arte* (FUNARTE, 1980). The display builds up the status of the artwork as merchandise, through the appropriation of objects. The voice-over narrates a history of continuous, linear art on the basis of objects that stood the test of time, beginning in ancient Egypt, passing through Greece and the Renaissance, to reach modern times. The irony surfaces when we realize that the objects on show are not in fact art works as such but trivial items as are to be found in any poster shop which reproduces paintings. These articles of merchandising will not have the staying power to tell their own story. Such a condition of art will always be excluded from the history textbooks, which the film makes explicit in the display of objects collected by Essila Paraíso. There is, however, another level of ambiguity in the film, present in the title: "nothing is lost," on the one hand, refers to the sense that the sensations created by the work are lasting, and, on the other, "nothing is lost" because art has come to accept the temporal condition of its objects and thus "everything is transformed." In fact, *Na arte, nada se perde, nada se cria, tudo se transforma*, produced in 2006 as an interactive video installation, is a variation on the film which creatively adapted Essila Paraíso's work.

Marcel Duchamp seems to have condemned the art work to a singular brevity with his ready-mades, and from the prow of the avant-garde, art only professes a belief in subtle and short-lived effects. In discussing this lack of permanence, Harold Rosenberg identified the recurring problematic in the fundamental themes treated by Duchamp through his insistent practice of circulating reproductions of works.⁹ Perhaps what Rosenberg failed to take into account in his criticism of Duchamp's circulation of artworks was their vast capacity to survive in a contemporary context. In inverting its destiny in the direction of life, the work can divide itself through reproduction, translating its images from one format to the next, shifting its mode of reception according to the support and context in which it is presented. Appropriation, reproduction, collection, translation and transference multiply the range of updates possible and permit the artwork to be circulated in such a way that its power to stimulate remains undiluted despite its transformation. This potential for division, which modifies the superficial appearance of a work and the way that it is received, is a constant theme in Parente's poetics. Many of his works have been subjected to differentiating transformations. *Curto-circuito* (1979, 35 mm, black and white, 14 minutes) was originally made to be presented in a movie theater, and became a video installation in 2007 at the exhibition *Situação cinema* (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM, RJ); *O santo sem cabeça* (2005, DV, 6 minutes 40 seconds) was transformed into a video installation in 2007 also at *Situação cinema*; *Circuladô* (2007) was presented as a video but also as an interactive installation.

The past makes itself present in other works by André Parente: *Belvedere* (2010), a video installation filmed at the location of the exhibition *Tempo-Matéria*—Museu de Arte Contemporânea (MAC)-Niterói—was made up of two parts.

The first involved a projection of the landscape around the outside of the afore-mentioned museum, creating the illusion that a wall had been knocked down to allow people to see out from inside the windowless gallery in the museum. The second part showed a series of photographs of the Belvedere, a panoramic view point on the Rio-Petrópolis road whose architecture resembles that of the MAC-Niterói. Some of these pictures were taken from Internet, reflecting the recent and more glamorous past of the city of Rio de Janeiro. Others were from the present, showing an abandoned and run-down Belvedere. The work picked out the themes raised between the past

had built to be the independent domain of visual experience, dissolves in the presence: the "impulse of seeing," the bodily rhythm whose beat destabilizes the stable visual field, in works such as those by Max Ernst and Marcel Duchamp, among others. Cf. Krauss, Rosalind, "The impulse to see," in Foster, Hal, op. cit.

⁷ Deleuze defines image-time as a crystal image, a virtual image coalescing with the present (cf. Deleuze, Gilles, "Os cristais do tempo," in *A imagem-tempo - Cinema 2*, São Paulo, Brasiliense, 1990). He says that "the present is the current image, and its contemporary past is the virtual image, the specular vision" (ibidem, p. 99).

⁸ Deleuze, Gilles, op. cit., p. 103.

⁹ Rosenberg, Harold, *The Anxious Object*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

and present of the Belvedere of Petrópolis and current pictures of the MAC, the museum and its exhibition spaces. But vision, with its illusions and deceptions, truths and errors, was also a clear theme in *Belvedere*.

Other works by André Parente present the problem of the history of perception as knowledge belonging to vision, but only inasmuch as it establishes a form of artistic archeology chronicling this knowledge.¹⁰ The 19th century, an era characterized by the surge of many inventions for vision and much varied research on the subject of optics, becomes significant in the sense that it was at this point when the foundations for modern subjective vision were laid. If we take the installation *Circuladô* from the exhibition *Infinito paisaje* as a parameter, we can better understand what this is about. In the artist's website, he writes that the work, projected in 2006, was based on the "zoetrope (the 'devil's wheel')." ¹¹ To judge by the nickname subsequently bestowed on it (which the artist emphasizes using inverted commas), this zoetrope refers to the device invented in 1834 by the Englishman William George Horner, who wrote an article about his invention entitled "On the Properties of the Daedaleum, a New Instrument of Optical Illusion" in the *London and Edinburgh Philosophical Magazine*. In the first half of the 19th century, other instruments of optical illusion were emerging, including the phenakistoscope, invented two years before the zoetrope by the Belgian physicist Joseph Plateau, who studied the topic of vision related to the persistence of the image on the retina.¹²

The 19th century seems to be a major topic of interest for the artist, to the point where he is himself encouraged to produce an instrument of vision. His visorama is, however, a binocular apparatus which uses software to visualize virtual scenes. Created by Parente with the help of the mathematics researchers from the Instituto Nacional de Matemática Pura e Aplicada (IMPA), the visorama is used in the exhibition *Infinito paisaje* in the installation *Figuras na paisagem*. This instrument of binocular visualization allows the artist to build different installations using a range of varying content and montages. In 2000, this device was used in the installation *Paisagem carioca*, presented at the MAM, RJ and also in the exhibition *Situação cinema* (MAM, RJ, 2007), where the images of the montage reflected themselves. During his post-doctorate research, Parente devised another installation with his binocular apparatus, *Visorama-Lumière*, which was to have been shown in 2005 at the Maison Européenne de la Photographie, had the device not been irreparably damaged upon its arrival in Paris. *Visorama-Lumière* is still awaiting the opportunity to be exhibited to the public. Using images from the Lumière brothers, the pioneers of cinematography, it harks back to the scenes that were so popular in the 18th century, originally made with circular paintings and subsequently with photographs. Louis Daguerre invented one of these panoramic shows, called the diorama, before going down in history as one of the inventors of photography.

Figuras na paisagem, presented for the first time in 2010, is more explicit in its portrayal of the problem facing the observer. The observation of the landscape and navigation around the rooms is carried out using the visorama device, which allows one to zoom into the image, as well as activate video and sound tracks. The main rooms are a library and a Brazilian beach scene. In each, one can hear texts by well-known authors read aloud, such as Saint Augustine, Macedonio Fernández, Bernardo Soares (pseudonym of Fernando Pessoa) and Italo Calvino. Every fragment covers the themes of reading or observation. Reading and observation in the context of this work are understood to be actions carried out by the eyes, but which differ from mere contemplation in that the action of reading is an analysis of the conditions of observation, in other words, of the location of the observer-as-subject. We hear the words of Saint Augustine describing the silent reading of Ambrose: "When he read his eyes would travel across the pages and his mind would explore the sense, but his voice and tongue were silent." The text by Italo Calvino¹³ provides an even clearer pointer to the issue posed in Parente's work, as this is about reading what can be seen, the landscape as the object of observation. In the words of the narrator, Mr. Palomar "decides to watch a wave and watches it." The character "is not contemplating, because for the purposes of contemplation, one needs the right temperament, the right state of mind and the right set of external circumstances," none of which can be verified in his case. Observation no longer assumes that there is a right position to be in before the image, because observation is more likely to be the act of making a reading of the landscape.¹⁴

In *Figuras na paisagem*, André Parente places his spectator in two possible situations. In one of them, he simply watches through the binocular, but in the other he sees what the other person is watching through the binocular, as he observes the approaches and movements of the image that this produces. Observing as an act of reading is a way of seeing oneself in the act of seeing. Other works by the artist develop the theme of this "notional field" of the figure in the landscape.¹⁵ The term "figure" in the title of the work is, in one sense, the body outlined in the landscape shown. In another reading, the word "figure" signifies the actual metaphor for the observer of the landscape. The work reveals the consciousness of the artist about the relationship between landscape and the development of subjectivity. The landscape is not merely part of nature, but a series of values organized into a vision which is anything but natural. Perceiving

¹⁰ Archeology, as defined by Michel Foucault, is a history with a specific object, to wit, knowledge, and its very own method, which differentiates it from epistemology in terms of the history of science. Archeology turns its back on the question of scientificity, also present in epistemology, and carries out a conceptual analysis capable of establishing discontinuity at the level of knowledge. (Cf. Machado, Roberto, *Ciência e saber: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault*, Rio de Janeiro, Graal, 1982.)

¹¹ Parente, André, *Circuladô*. See <http://www.eco.ufrj.br/aparente/> (accessed: January 17, 2011).

¹² Technical information from Mannoni, Laurent; Nekes, Werner and Warner, Marina, *Eyes, Lies and Illusions: The Art of Deception* (catalogue), London, Hayward Gallery, Lund Humphries, 2004, pp. 224 and 236.

¹³ Calvino, Italo, *Palomar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

¹⁴ The indications are included in the narration itself as the subtitle to the fragment of Calvino's book which is heard in Parente's work is "Reading of a wave."

¹⁵ The term is used in the website of the work: Parente, André, *Figuras na paisagem*, available at <http://andreparente.net/figurasnapaisagem/#/projetos/> (accessed: January 17, 2011). Other works quoted concerning this notional field are *Estereoscopia*, *Visorama-Lumière*, *Da paisagem urbana à paisagem rosto*, *Atravessamentos* and *Janela indiscreta*.

and feeling nature depends on a certain form of education which in the West hails from a genealogy firm in its embrace of the history of art, although not exclusively. As Anne Cauquelin says, "technology salvages landscape from a return to a nature in which it, the landscape, is its exact equivalent."¹⁶ Parente exposes the artifice of the landscape as a construct used to shape our modes of seeing and feeling.

Another work by Parente, *Estereoscopia*, reveals his ongoing interest in that century which spawned so many inventions of optical apparatus, providing the context for the emergence of modern subjectivity and perception. In *Estereoscopia*, two figures walking down a palm tree avenue can be seen, one by one, as a construction of the shot reverse-shot technique trivialized by traditional filmmaking. The subject which is doing the seeing is made up of an infinity of images of the one who is being seen. The face of the person looking in the field of the image is an infinite repetition of fragments of the face of the person who is the object of the first person's perception. This movement of watching and being watched in a subject which is continually dividing to transform itself into the other is endlessly repeated using a loop. The limits between the subject and object are left indeterminate in the ambit of perception. There seems to be a fluctuation in the image itself. Between the subject doing the perceiving and the subject perceived, there is a ceaseless movement of coming and going against the immobility of the places or positions which are themselves repeated and alternated. If the subject perceives from an angular position of perspective, this place, in Parente's installation, is unstable, now subjective, now objective: a place conceived of as both dynamic and temporary, where repetitions and transformations take place.

The instrument used for stereoscopic vision was invented by Charles Wheatstone in 1838 and later gained popularity as a photographic stereoscopic machine in the hands of David Brewster during the second half of the 19th century, when it became a mass phenomenon.¹⁷ Stereoscopic vision creates a relief or three-dimensional effect, inasmuch as it of necessity requires binocular vision and consequently the synthesis of two separate images. Although the title of Parente's work refers to the machine used in the 19th century, *Estereoscopia* also enjoys more recent references. In the world of technology, the artist perceives a link with a fractal image,¹⁸ as the entire image is made up of the repetition of tiny fragments. But there are contemporary artistic references to be found in two other works familiar to the cognoscenti in Brazil. *Especular* (1978) was a video by Letícia Parente, which shows two people experiencing a stethoscope from both sides, a relational object similar to those proposed by Lygia Clark, in particular *Óculos*, back in 1968. Both historical works require participants to use pseudoscientific instruments to produce shared aural or visual experiences. In André Parente's installation, the figures do not use instruments but rather the characters repeat variations on the theme of the phrase heard in *Especular*: "I want to hear what you are hearing from me within you" and "I want to hear what you are hearing from me which I am hearing from you within me." The three works cover the issue of subjectivity as something which arises in the relationship with the other and in the indeterminate exchange flowing between inner and outer worlds.

What can be perceived is that the references to the 19th century in André Parente's work are only relevant in that they allow the artist to produce another image of subjectivity and new ways of seeing related to the contemporaneous nature of digital devices used to produce images. This is why his references also move in the direction of film, which is present from the beginning of his professional career. His first works were made in Super 8: *A morte da galinha em Sabinópolis* (1976), *Mau-á* (1977), *Canoa quebrada* and *Fome* (both from 1978). In 1979 he made a conceptual film in which the actual filmmaking device and its way of showing images were reflected. *Os sonacirema* (an anagram of *os americanos*, the Americans) is described by the artist himself as a fake documentary, in which the "spectators are the true objects of the film."¹⁹

Unlike his earlier works, in this film there are no images of any kind actually captured by the camera, nor is there any motion picture editing, as the film only uses black and transparent frames. The spectator is treated to alternating light and dark at a pace set by the film itself. Parente had also worked at the end of the 1970s with the Sony portapack camera, with which he made two videos with Letícia Parente, *O homem do braço e o braço do homem* and *Onde*. However, as from the 1990s, the poetic style of his videos took on a decidedly cinematographic slant. In *Extremidades do vídeo*, Christine Mello maintains that the language of video, something hybrid, impure and heterogeneous, is the correct medium with which to decode different experiences and creative expressions. As an impure or tainted language, video observes extremes, danger zones and creates links between different practices.²⁰ André Parente's video installations seem to lean towards one of the extremes of this image-in-motion, becoming film themselves, particularly in the sense of adhering to the aesthetics of post-war film production output, whose characters are more seer than agent.²¹ The reasons for choosing this style of modern filmmaking may be obvious, but it should be pointed out that the classical film works of the first half of the 20th-century articulated images reminiscent of mimetic representation, recreating the role of the *camera obscura* within the concept of a transparent world vision.

The images in *Circuladô* show bodies continuously performing circular movements and were taken from modern postwar film archives. In technological terms, they refer in a reflective way to the loop technique, a process often used by contemporary video installations, including Parente himself. The characters in *Circuladô* teeter on the edge of extreme

¹⁶ Cauquelin, Anne, *A invenção da paisagem*, São Paulo, Martins, 2007, p. 16.

¹⁷ Adams, Gavin, "Um balanço bibliográfico e de fontes da estereoscopia," in *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol. 6/7, 2003, pp. 207-225, <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v6-7n1/10.pdf> (last access: January 20, 2011).

¹⁸ See artist's website (<http://www.eco.ufrj.br/aparente/>).

¹⁹ See Parente, André, "Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema de dispositivo," in Cochiarella, Fernando and Parente, André, *Filmes de artista: Brasil 1965-80*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2007, a book published on the occasion of the exhibition by the same title.

²⁰ Mello, Christine, *Extremidades do vídeo*, São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2008.

²¹ Gilles Deleuze defends this hypothesis in his book *The Time-Image*. The philosopher says about Italian neorealism: "This is a seer movie, not an action film." (Cf. Deleuze, Gilles, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 11.)

situations: Corisco's death, from *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), a film by Glauber Rocha; the trance of a sufi dancer from Bill Morrison's documentary *Decasia. The State of Decay* (2002); the madness of Oedipus in the film *Edipo re* by Pier Paolo Pasolini. Trances, hysteria, madness and imminent death are deeply troubled states of attention which appear constantly in descriptions made by 19th-century psychologists. The problem of attention is entwined, although it does not concur, with the history of vision towards the end of the 19th-century.²² The German psychologist Wilhelm M. Wundt describes "attention as one of the most integrating functions in an organism." The theories of the time nonetheless held that to reach the clarity and the sharp focus characterizing attention, "many other sensorial, motor and mental processes" became dulled.²³ Attention and distraction were not considered to be essentially two different states, but rather a dynamic process, a *continuum* of the ebb and flow of the focus of attention. The fact is that weakened attention and the fragmented and disjointed perception allowed new conceptions of subjectivity to surface. If voluntary attention could command the tasks and attitudes developed, passive automatic attention included the states of fantasy and daydream.²⁴ In André Parente's *Circuladô*, images—at least those in Glauber Rocha's and Pasolini's films—belong to the regime of free indirect subjectivity which the Italian filmmaker described in his classic article "Cinema di poesia."²⁵ In the free indirect regime of cinematographic perception, the attempt to make the objective world perceived by a unified subject is no longer possible inasmuch as the discursive act reaffirms itself as "a continuously heterogeneous system, removed from equilibrium." Deferred vision is now divided among the vision of others, surpassing the limits of stability inherent to the positions of object and subject.²⁶ *Circuladô* highlights this heterogeneous vision of differentiated subjects as it adopts the images of three filmmakers and inserts them into the context of the installation.

In *Circuladô* some images are documentary, other fictional. Even when we know into which genre they fall, this way of classifying things rapidly loses meaning. The truth about Oedipus, about Antonio das Mortes or the sufi dancer has nothing to do with whether it is fiction or documentary reality. The trance evinced by these characters pushes the perception of objective limits into a deeply-flawed terrain, allowing the meaning of the images to wander around aimlessly without giving them a set point of flight, or the right place for them to become stable. By promoting the trance-like state of the images, Parente contaminates both narrative genres, fiction and documentary. In fact, according to the logic of the classical view of identification based on precise limits, these genres correspond to two different perspectives, one subjective and fictional, and the other objective and documentary. The logic of contamination, on the contrary, dictates that the trance must lay the ground for a new subjectivity and hence a new model for vision. To see the world as a pattern of references signifies activating the power of a non-mimetic imagination able to build untruthful descriptions of the world. The trance state of these characters, the whirlwind of images, both create an absence of the immediate present and envelop the spectator in virtual images of modern film. Plunged into these absences of the present, his attention perturbed and fractured, the observer-as-subject is transformed. He leaves behind the simple sensory-motor play of interactivity using his body to activate the lever in order to interrupt or substitute the images projected. In this way, as each automatic repetition of the interactive movement takes place, the spectator gradually loses his location, his position and focus. Little by little, his attention becomes unstable, transitory, like that of the characters themselves. The conditions of an untruthful perception have been created. The world is not the external object of an internal vision. There is no room to build a truthful representation. Neither has vision become independent and broken away from the referential reality of the devices, as was the case in the 19th century. Referential reality is present, is now, related to the body of the spectator interacting with the instruments at his disposal, acting like a machine operator. But now, affected by the perturbations of trances and madness, he discovers a world lying between documentary reality and fiction. Between these two generic forms of the image, there is another dynamic and temporal dimension of continuous transformation.

The divisive perspective of vision proposed by Parente's video installations is even clearer in the work *Entre-margens*. This is an installation in which the spectator stands between two images. In one of them he can see a river, in the other, land. This is reminiscent of the shot reverse-shot concept. But here, who is doing the looking? The body of the observer, placed between two images, is present and active, but what he sees in the two images is his absence. In fact, if the water of the river is what can be seen in the field of vision, the reverse shot does not show the subject perceiving them: he is not in the picture, he is somewhere outside it. Active and present, the spectator comes to realize that he is himself the outside of the image, that which seeks incessantly to be within its margins. The installation includes the murmured account of the story by João Guimarães Rosa *A terceira margem do rio*, the story of a father who sets off in a canoe while his children and their mother await his return. But it is hard to have a clear idea of what really happens in this classic of modern Brazilian literature, for, as the narrator says, "our father never came back. He had never left." The father of the narrator "only carried out the invention of remaining on the river, between its banks, always in the canoe." This is a description of a time of waiting when everything seems to stand still, where time passing also comes to a halt. The

²² Crary, Jonathan, "Unbinding Vision: Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century," in Charney, Leo and Schwartz, Vanessa R., *Cinema and the Invention of Modern Life*, Los Angeles/London, UC Press, 1995.

²³ Crary, Jonathan, op. cit.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Pasolini, Pier Paolo, *Empirismo hereje*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982. Various film theoreticians, including Ismail Xavier, in Brazil, and Gilles Deleuze, in France, discussed the problem of free indirect subjectivity. André Parente is also on this list. His doctorate thesis, written in France with the supervision of Gilles Deleuze, later adapted into book format and published under the title *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra*, analyzes the theoretical tradition of the interior monologue and its relationship with free indirect speech in the chapter on "O monólogo interior e o monólogo narrativizado cinematográfico." Parente, André, *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra*, Campinas, Papirus, 2000.

²⁶ Deleuze, Gilles, *A imagem-movimento: cinema 1*, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 97-99.

two images of Parente's installation create this experience for the spectator, caught between the flowing water and terra firma. In this video installation, the spectator is not constituted as something internal, yet he is within the interior of this space-time. The solidity of the land dissolves into the infinite distance. The landscape moves. Between the river and the land which become each other with a single flowing motion, the spectator is caught in the unsteadiness of a perspective, torn asunder by land and water, and thus discovers the virtual dimension of his present. To perceive is to feel one's body in the present, but the present is a complex moment, enveloped in presents which pass and pasts which remain. When the spectator sees the projection before his eye, the one behind him has already changed. This repetitive fluid state creates all the instability needed to bring about new forms of perception. The spectator's ability to see becomes the potential to embroider the fabric of the present.

The archeology of perception which emerges in André Parente's works in the guise of a return to the 19th century is required to articulate the discontinuity of the way of seeing the contemporary in relation to the modern vision which separated from the body and drew the referent into a state of absence in order to build its abstract images. In post-modern times, the referent is considered to be fundamental. André Parente recognizes the importance of the body and the referent for the production of his video installations, but does not return to the notion of vision as the interior of a subject, bound to the model of the *camera obscura* and its aspirations to transparency and objectivity. The untruthful vision of Parente's installations belongs to a body which interacts with the space of the installation and finds itself immersed in the interior workings of time. This is a body with no fixed abode, unlike the one from the movie hall, a body which can, through movement, develop a relationship with external images as if they were its own sensations. This is a subject which begins by interacting in motor fashion and ends up by discovering the virtual time of image-time.

Have you been watching the horizon lately?¹ Katia Maciel's sensorial landscape

Simone Osthoff

Simone Osthoff has a PhD in Media and Communication from the European Graduate School. She is an art critic, curator and art historian; her numerous essays have been published in periodicals, magazines and books in several countries and translated into eight languages. Since 2000 she has participated in the *Leonardo Review* panel of critics. She is an international speaker in dozens of events and teaches at the School of Visual Arts in Pennsylvania State University. Osthoff is the author of the book *Performing the Archive* (New York, Atropos Press, 2009).

The interactive installation *Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar* by Katia Maciel, on display in the large circular gallery at the Museu da Imagem e do Som (MIS) in São Paulo, examines the nature of electronic images through video projections of waves, which when activated by the viewer, generate new images. Surrounded by the murmur and the images of sea waves and sand projected horizontally and vertically, we enter a parallel space and temporality and experience the poetic dizziness caused by the de-centering of the vision, between fiction and non-fiction, between the volumetric emptiness, the flat surfaces of the gallery and the stacked horizons that challenge the force of gravity.

Initially displayed in 2006 in the exhibition *Interconnect@between attention and immersion*, in the prestigious art and media center ZKM, in Karlsruhe, Germany, this work is not only shown in São Paulo for the first time but is also being staged in its original scale for the first time. Maciel has been working for fifteen years in the very fertile space between the cinema and the visual arts; with *Ondas...*, she continues to question the condition of the image in relation to the movement of the viewer's body, simultaneously exploring projective and sensorial mechanisms.

Between art and literature: James Joyce and Georges Bataille

The title—*Waves: A Day of Dappled Seaborne Clouds*—associates visual and verbal representations and favors the notion, also championed by translation philosopher Vilém Flusser, that language not only reflects but also creates reality.² The title is a phrase taken from the work of James Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man*, where in the same paragraph we find the answer to the question: "Did he then love the rhythmic rise and fall of words better than their associations of legend and color?" In this "rhythmic rise and fall of words," in which Joyce declares himself more interested in the contemplation of the internal world than in the observation of the perceptive world, Maciel creates clouds, through the ascending and descending motion of layers of waves, visually translating, as in Joyce, the image of the oceanic sublimity as a metamorphic theme and form.

In the rhythmic pulsation of the waves and the proliferating sea streaks, the artist highlights the formless which art critics Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois searched for in Bataille, not as a qualifying adjective, but as a category with productive performatic strength.³ With the purpose of de-constructing old metaphysical conflicts in art, such as form and content, some 20th-century artists and critics explored the registers of materiality, horizontality, pulsation and entropy, as a means to challenge the unity of shape, as well as notions of style and chronology. Along with the questions triggered by the disincarnated vision, the installation *Ondas...* also undermines the hermeneutic circle, based on the sum total of understanding and conclusion. The circular walls of the gallery do not close and the rising and falling movement of the waves is also a non-linear temporal measure. It is a pulsation that does not seek rest and definition, but rather challenges the referential logics of the representation. Maciel's work sails in the waters of the *quasi-cinema*, the *proto-cinema* or *transcinema*,⁴ where unlike Odysseus, the hero of Homer's *Odyssey*, we accumulate what we see with the eyes, what we know with the body and what is murmured to us by the waves

¹ *Have You Seen the Horizon Lately?*, Oxford, Museum of Modern Art, 1997, catalogue of Yoko Ono's retrospective.

² Flusser, Vilém, *Língua e realidade*, São Paulo, Annablume; second edition, 2004; third edition, 2007 [originally published in 1963].

³ Krauss, Rosalind and Bois, Yve-Alain, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, 1997.

⁴ *Quasi-cinema* is a concept conceived by Hélio Oiticica and Neville de Almeida to designate the audiovisual experiments and programs they developed together in the 1970s, such as the series *Cosmococas*. *Proto-cinema* refers to the early forms of cinema in the end of the 19th century, such as the magic lantern. *Transcinema* is a concept devised by the artist to express the experimental passage between cinema and visual arts. See Maciel, Katia (org.), *Transcinemas*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2008.

and the song of mermaids.

Staging oceanic sublimity in the abyss of vision

Standing on the edge between the sea and the land, between the materiality of the image and the poetic reverie, the viewer sees his shadow reflected in the sand as part of the abyss of reflections produced by the installation. The work evokes sublimity as a mathematical infinite, i.e., as something that cannot be represented or located, and that as indicated by Clarice Lispector, for example, in *Água viva*, is part of the ontological stream. The waves that pile up on one another create a vertical memory, a rotation of deep layers with the potential to trigger a ground swell, an incident that cannot be controlled. Hence, anxiety is also present in this abyss of the vision which, however, is solar, clear, as it stems from the sunlight and from the electric light of the projectors, both of which are captured in their materiality and reverberate, for example, one of the most beautiful passages of Lygia Pape's book *Livro da criação*, as well as the magic of Anthony McCall's projected light cones.⁵

The diving body in the era of the ubiquity of the image

What would be the place of the body and of the senses in the textual nature mentioned by Joyce? And where do we locate the human scale in the image-oriented architecture that Maciel stages on the edge of the oceanic sublimity? How do we bring perception into focus in the abyss of the vision? Where do we locate the frame of this marine landscape where we are not able to distinguish the inner and the outer boundaries of the work? In the proliferating dappled sea-borne clouds that surround the viewer's body the scale is elastic, like a dream, a reverie or even a tempest in a tea kettle. In *Ondas...*, Maciel brings one space into another space—what cannot be restrained or represented and, at the same time, the reality of our presence within the video's projective space, inside and in front of an abstraction of dappled blue clouds and patched waters. Here, interFACE is interBODY and the diving body is diving into a sea of senses.⁶

⁵ *Livro da criação*, by Lygia Pape, was conceived in 1959 as part of the Neo-concrete movement. Anthony McCall's projected light installation—*Line Describing a Cone*, 1973—was part of the important exhibit *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977*, organized by Chrissie Iles at the Whitney Museum of American Art in New York in 2002. An installation similar to McCall's, 2007—*You and I, Horizontal III*—was part of the exhibit *Cinema sim: narrativas e projeções* at Itaú Cultural in 2008.

⁶ *Mergulho do corpo* (The Diving Body) is the title of the work *B47, Bólide caixa 22* (Box Bolide 22), 1966–1967, by Hélio Oiticica. This shooting meteor is a water tank made in asbestos and filled with water, with the title-poem printed in the bottom.

Victa Carvalho is a tenured professor at the Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), where she works as a researcher with the Núcleo N-Imagem/UFRJ and coordinates the Laboratório de Fotografia da Central de Produção Multimídia. She has a doctorate in Communication and Culture from the ECO/UFRJ, with a scholarship from the Laboratoire des Arts et Médias (LAM), Université Paris 1 - Sorbonne, and she wrote her thesis on *O dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e novas mídias*. Her experience lies in the field of communications with an emphasis on art, where she focuses principally on photography, film, video and the new media. She has taken part in a number of congresses on this subject and published several articles, including *Dispositivos em evidência: a imagem como experiência em ambientes imersivos*, in *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea* (2006); *Dispositivos em evidência na arte contemporânea*, in *Revista Concinnitas* (2009), and *Cinema of dispositif*, in *Revue CiNéMAS* (2009), with André Parente.

Figures in a landscape

Victa Carvalho

The observer is offered the opportunity, initially, to decide between two scenes: the image of an imposing library, one austere and Borgean in the sense of its apparent infiniteness, accompanied by the narration of excerpts taken from Saint Augustine, Macedonio Fernández and Fernando Pessoa. Also present is the mundane quality of the beach, with its peopled and sunny climes, associated with the dialogues of those who frequent it and texts by Italo Calvino and Rubem Braga. Lying somewhere between the Royal Portuguese Cabinet of Reading and Ipanema beach, the installation *Figuras na paisagem*, by André Parente, summons the visitor to embark on a highly singular experience, a journey through the digital panorama of his most recent artwork.

Figuras na paisagem is part of the panoramic device *visorama*, created on the basis of technology developed by André Parente, who worked with Luiz Velho (Instituto de Matemática Pura e Aplicada - IMPA) to build a multimedia virtual reality system. This is an immersive device with, or through, which one can navigate between different high-resolution panoramic images. The objective is to create the illusion that the observer is seeing the reality around him through a stereoscopic pair of binoculars. This technology makes it possible for the observer to interact with virtual photorealistic scenes, videographic images and sound.

The work is presented in a context of contemporary art installations in which the device becomes a strategy of articulation between technology, the spectator and a particular system of beliefs, whose objective is to prompt new modes of experience using image. Historically, the variations in audiovisual devices have implied changes in the regime of observation prevalent in each era, which at times emphasized the belief in the realism of mimesis and verisimilitude, drawing the spectator into the image. At other times, these brought on a sense of distance or estrangement vis-à-vis the representation. Today, the hybrid quality of the images, empowered by new technologies, calls into question our traditional vision of reality and reinvents the role of the observer, although this is always in the context of the relationship between device and image.

As we enter, the first image we see is the exhibition hall itself, silent, still and empty. The binoculars, an apparatus which offers the stereoscopic view of the photographic images and videographs in the work, hang in the middle of the hall. This suggests a reality which transcends the limits of the naked eye. The installation becomes an invitation to be a voyeur. In this first experience, the entire panorama must be toured, from one end to the other, to find the landscapes that open out onto other views. By pressing one of the buttons on the machine, we can make it close in, zooming in on the image, thus entering the library or the beach area.

The landscapes are built according to a crossbreed of different images, photographs and videographs, as well as the narration of texts which refer to the roles of reader and observer. During the tour selected, the work offers the visitor a dialogue between the layers of image and sound, between image and literature, between what is visible and what can be said. In one option, the observer can enter the reading room in the library, initially empty, and listen to the narration of the text on silent reading by Saint Augustine, where the scholar describes his astonishment and admiration at seeing his master Ambrose reading silently, a wondrous spectacle which symbolized the freedom that thought

can achieve. In associating the library with an inner mental space, the word read in silence is like one's own thought. Paradoxically, the voice reading aloud a text about silence duplicates the situation of the observer, who sees what cannot be uttered and hears what cannot be seen.

In another tour, now on the beach, the visitor may, among other options, come up against the videographic image of a swimmer while listening to the narration of *Homem no mar*, in which Rubem Braga describes the scene of a man watching another man swimming in the sea. Swept along by the narrative, the observer can watch the rhythmic effort made by the swimmer with each stroke, and nurture a budding sense of complicity with the man and his image. However, the narrative also invites the observer to examine his own role, inasmuch as he is himself directing the script of his own film. The scene highlights the proximity of a relationship between the person watching and what he sees on the basis of what he hears, suggesting a reflection on these functions necessary to prompt the observer to see himself watching and hear himself listening.

Facing the landscapes built by André Parente, the observer is drawn in by the image to take a visual journey through the different landscapes by means of choices that dispense with his own bodily movements. A kind of "blind" dance with both hands and eyes firmly on the binoculars ensures he builds his own audiovisual narrative on the basis of what he chooses to see and not see, hear and not hear. The device becomes confused with the installation, proposing a "work-device" which transforms the observer into a creator on the basis of a relationship established with the work. Through this performatic action, the observer can create his own unique narrative, driving his own individual and collective experiences.

While he carries out his "performatic-creative" action, the observer is also the object of observation of other visitors, who remain in the exhibition hall and can follow the entire narrative on a panoramic screen. Placed in front of the binoculars, the screen allows everybody, both the general public and the operator, to see the same images at the same time. The work is thus conceived to ensure that the experience is not the sole privilege of the person managing the apparatus, but is shared with the public who can react to the images and the operator's choices. The screen is an invitation to the public not only to watch but also to react. Each reaction, either of encouragement or rejection, of necessity interferes with the free choice of the observer, unable to ignore the other spectators. The work becomes a network of influences which produce individual and collective experiences, where the roles of observer, public and artist are constantly reinvented.

In a dialogue with the history of film, the artist creates the conditions for an experience which simultaneously reinvents and takes up again other audiovisual devices. Since the first photographic panoramas and first cinemas, passing through classic filmmaking, modern experimentalists and videoart, André Parente's device holds a dialogue with the technologies and the regimes of art and observation which prevailed through the ages. The ways in which images appear and disappear, the fragility and instability of the narrative, the way in which it is presented as a continuous stream, and the different roles assigned to the observers reconfigure the placement of contemporary technical image.

Contemporary art is creating devices which give ever greater importance to the image as a location for experience, where the observer is invited to take part in order to prove that there is no such thing as a work independent of experience. The work takes place within a creative performance of relationships between spectators and devices, integrating a system of variations and different time-spans suggesting an uncertain universe which demands negotiation.

André Parente's installation explains the work of the device given that it presents a journey, a tour de force, a process: anything rather than an object to be contemplated.

Figuras na paisagem is a "work-device" which encourages us to waver between the predetermined discourse of representation systems and the opportunities they offer to deviate from these, proposing instead the creation of an intermediate staging post, which allows us to stand between the thing and the representation, between belief and mistrust, between image and language. This is not about believing in image, but about understanding the forces which take action through devices, showing us new ways of experiencing them. In this displacement of the original functions of devices, in the fracture of the lines that structure and determine experiences in a device which is already familiar and understood, new relationships between device, observer and image can blossom.

WORKS ON SHOW

***Mantenha distância* - Katia Maciel**

Interactive installation

2004

A truck is projected on a screen. As we approach, the truck also comes closer and we can read over the number plate the words "Keep your distance." A certain perversion is evident in the paradox that you can only read the words when it is too late to keep your distance.

***Circuladô* - André Parente**

Interactive installation

2007

This version of the *Circuladô* installation contains images projected in a loop. In each one we see a figure (Coriscus, Oedipus, a dancing dervish) spinning in an experience which is at the limit of existence (death, a trance, madness). These are sequences of archive images projected at the same time on three different walls. The visitor may, by means of a lever placed on a cube, change each image/sound individually.

***Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar* - Katia Maciel**

Interactive installation

2006

The word *onda*, wave, means both the movement of the sea and a pulse of energy. Our project approaches these two meanings by way of an interactive installation. As we step on the projection of the sand, we activate a series of sensors which produce waves. These in turn transform themselves on the floor into an image as an effect of electricity. On the screen facing us, each wave reaching our feet is projected and added to the next one. What we have, then, is the accumulation of waves in a vertical sense, until the screen is full, like a glass into which water is poured.

***Estereoscopia* - André Parente**

Interactive installation

2006

Two images of a couple staring at each other, in shot reverse-shot mode. This is an infinite zoom which wraps around the image of two people photographed in shot reverse-shot mode (the principal device used in audiovisual representation), reproducing, conceptually, the situation of a fractal image in which one part contains the whole.

***Visorama - Figuras na paisagem* - André Parente**

Interactive installation

2010

Figuras na paisagem is an installation in which the spectator uses an immersive interactive device which simulates a pair of binoculars, called *Visorama*. This medium enables them to interact with virtual environments contained within mini-narratives accompanying the stories of a reader moving from a library to the beach. Each one of the six narratives indirectly comments on the hyper-mediatic observer's own situation.

***Infinito fim* - Katia Maciel**
Interactive installation
2008

A series of doors which open as the visitor approaches and close when they move away.

***Uma árvore* - Katia Maciel**
Video installation
2009

A tree moves against a static landscape.

+ 2 - Katia Maciel and André Parente
Video
2008

The artists lie down, one after the other, along a dock.

***Dança das cadeiras* - Katia Maciel and André Parente**
Video
2007

A couple walks in circles around two chairs. The chairs are gradually removed from the scene, but the couple continues to walk round in circles.

***Um, nenhum, cem mil* - Katia Maciel**
CD-ROM
2001

The spectator must choose two faces for a collage of arbitrary dialogues, with empty words brought together in clichés. The idea is to create some kind of meaning on the basis of the repetition of senseless phrases which are connected in a loop. Like Pirandello, we propose experiencing nonsense in love relationships. What am I saying to you? What are you saying to me? These questions gain meaning according to the connections. Meaning is established by chance.

***Na arte, nada se perde, nada se cria, tudo se transforma* - André Parente**
CD-ROM
2004

The spectator uses an interactive interface to choose one of the consumer objects displayed in the 1980 exhibition *A história da arte*, by the artist Essila Paraíso. Each common, consumer object (cigarette lighter, coffee mill, guava paste tin, books, records, door, cigar, sugar bag, etc.) represents images of classic works and refers to a specific historical period narrated by a voice apparently unaware of the irony of the artist's work. As you click on the objects, the spectator can rebuild, at will, this ironic "database", a puzzle which is nothing more than something ready-made inside-out.

Este catálogo ha sido editado en ocasión de la exposición *Infinito Paisaje*, realizada en el Espacio Fundación Telefónica entre abril y junio de 2011.

Fabián Muggeri

Diseño y producción gráfica

Julia Zurueta

Coordinación

Katia Maciel

André Parente

Selección de textos

Jazmín Adler

Colaboración

Pablo Lasansky

Fotografías de sala

Alicia Di Stasio / Mario Valledor

Corrección español e inglés y traducción al español

Gunner & Asociados

Traducción al inglés

ESPACIO
Fundación Telefónica

Arenales 1540 C1061AAR
Buenos Aires, Argentina (54-11) 4333-1300/1
Espaciodfundacion.ar@telefonica.com
www.fundacion.telefonica.com.ar

Este catálogo se terminó de imprimir en
agosto de 2011
en Casano Gráfica S.A.
Ministro Brin 3932, Remedios de Escalada,
Buenos Aires, Argentina.