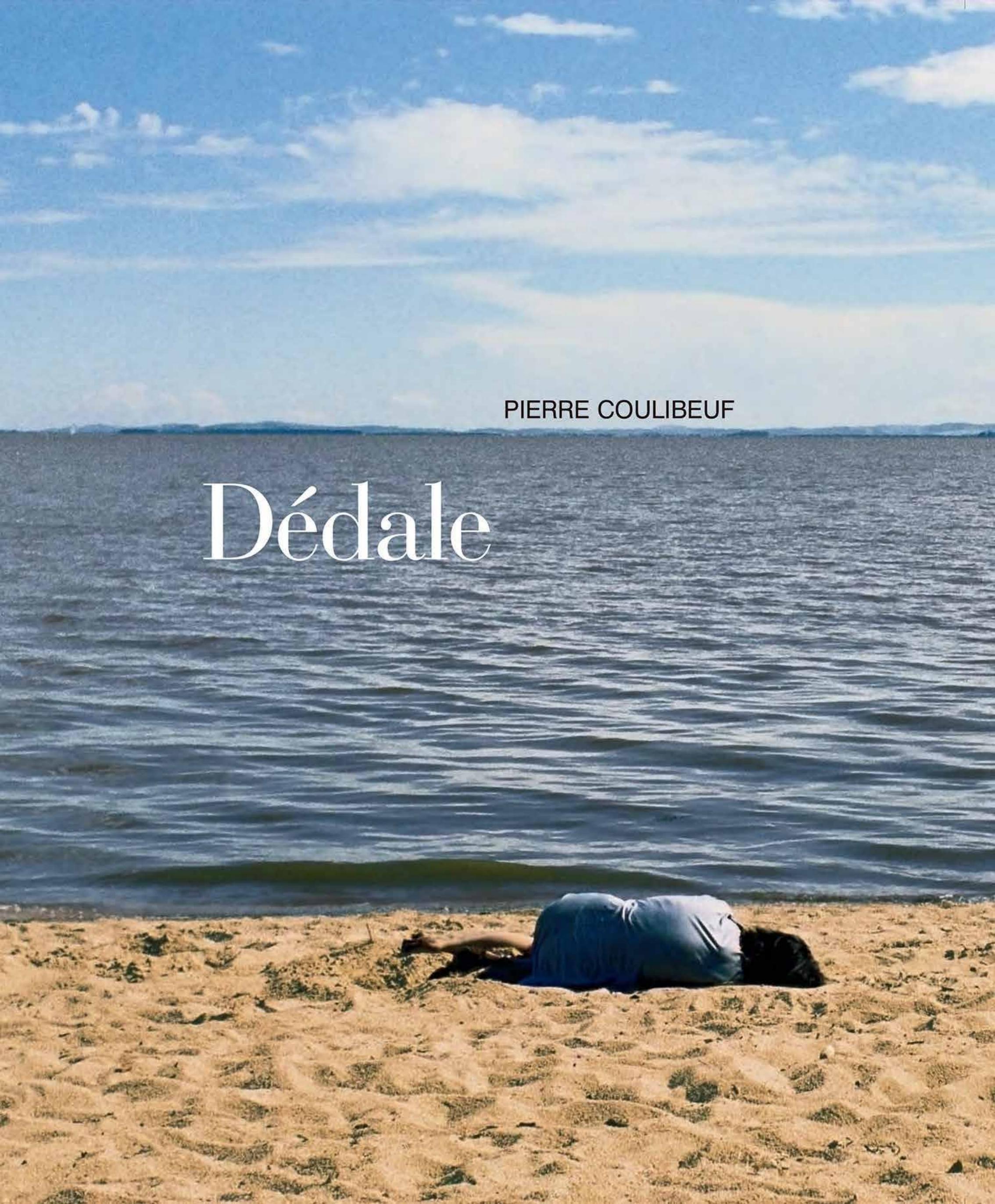


PIERRE COULIBEUF

Dédale



PIERRE COULIBEUF

Dédale

Dédale, 2009
Instalação | *Installation*
Edição de 1 | *Edition of 1*
Coleção | *Collection* Fundação Iberê Camargo

Dédale, 2009
Filme 35 mm | *35 mm film*
Cor | *Color* | 26 min. | 40 sec.
Edição de 3 | *Edition of 3*
Coleção [cópia 1/3] | *Collection [copy 1/3]* Fundação Iberê Camargo

Desde a sua instituição, em 1995, a Fundação Iberê Camargo planeja suas atividades de modo a possibilitar a constituição de novos paradigmas no âmbito das artes visuais. Sua atuação tem por objetivo último o de tornar-se um centro de excelência em programas artísticos, culturais, educativos, de pesquisa e documentação em torno da obra de Iberê Camargo, bem como da arte moderna e contemporânea.

É nesse contexto que apresentamos a exposição *Dédale*, uma instalação de Pierre Coulibeuf. Ao tomar o universo artístico de Iberê Camargo como ponto de partida de sua obra, Coulibeuf não apenas cumpre a vocação da Fundação Iberê Camargo, como também projeta a obra do artista brasileiro para além de seu contexto, visando a ampliar a sua difusão tanto nacional quanto internacionalmente.

Em seu trabalho, Coulibeuf posiciona-se no limiar de diversas categorias artísticas, tais como o cinema, a literatura, a dança e as artes visuais, fazendo da interdisciplinaridade o fundamento de seu processo criativo. Em *Dédale*, a pintura de Iberê Camargo, o cinema de Pierre Coulibeuf e a arquitetura de Álvaro Siza entrecruzam-se e articulam-se através de uma obra de arte exibida no próprio espaço do museu, oferecendo inovadoras possibilidades de produção de significado.

A Fundação Iberê Camargo agradece ao artista Pierre Coulibeuf, ao curador Gaudêncio Fidelis e às produtoras Chantal Delanoë e Marta Biavaschi, além de todas as equipes que estiveram empenhadas na realização do filme e da exposição. Agradece ainda aos colecionadores que emprestaram obras para as filmagens e ao comissariado francês pelo apoio concedido ao projeto, o qual integra o calendário do Ano da França no Brasil.

Since its beginning in 1995, the Iberê Camargo Foundation has sought to plan its activities in such a way as to foster new paradigms in the visual arts. Its ultimate goal is to become a center for excellence in artistic, cultural and educational programs and research and documentation focusing on the work of Iberê Camargo and contemporary and modern art in general.

It is in this context that we present *Dédale*, a film installation by Pierre Coulibeuf. By employing the artistic universe of Iberê Camargo as a starting point for his own work, Coulibeuf not only upholds the mission of the Iberê Camargo Foundation, but also projects the work of this Brazilian artist beyond its original context, broadening its national and international reach.

Coulibeuf's work stands on the threshold of several artistic categories such as film, literature, dance and visual arts, making interdisciplinarity the basis of his creative process. In *Dédale*, the paintings of Iberê Camargo, the film of Pierre Coulibeuf and the architecture of Álvaro Siza are entwined and articulated through a work of art displayed in the museum space itself, offering innovative possibilities for the production of meaning.

The Iberê Camargo Foundation would like to thank the artist, Pierre Coulibeuf, the curator, Gaudêncio Fidelis, and producers Chantal Delanoë and Marta Biavaschi, as well as the teams involved in making the film and organizing the exhibition. Thanks also to the collectors who have lent the works shown in the film and the French Commission for the Year of France in Brazil for their support of this project, which is part of the YFB calendar.

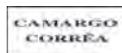
▪ Este catálogo foi publicado conjuntamente com o projeto *Dédale*, de Pierre Coulibeuf, um filme e uma obra de instalação comissionados pela Fundação Iberê Camargo, e a exposição que o acompanhou realizada de 4 de junho a 6 de setembro de 2009.

▪ This catalogue was published on the occasion of the project *Dédale* by Pierre Coulibeuf, a film and installation-based work commissioned by the Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brazil, and its accompanying exhibition from June 4 – September 6, 2009.

Patrocínio



GERDAU



de Lage Landen



França.Br 2009



PIERRE COULIBEUF

Dédale

Um projeto curatorial de | *A curatorial project by*

Gaudêncio Fidelis



Fundação Iberê Camargo

Gaudêncio Fidelis

PIERRE COULIBEUF

Dédale

Com contribuições de | *With contributions by*

Andrew V. Uroskie

David Rompf

Pierre Coulibeuf

AGRADECIMENTOS CURATORIAIS

Há muitos anos eu sonhava em organizar uma exposição que envolvesse filme e arte. Eu jamais teria imaginado, entretanto, que teria a chance de realizar um projeto envolvendo a obra de dois artistas tão extraordinários. A aproximação de Pierre Coulibeuf e Iberê Camargo não poderia ter sido mais frutífera. Com a criação da Fundação Iberê Camargo, pareceu-me a certo ponto que esse sonho poderia vir a se tornar realidade, como aconteceu depois de quase três anos de trabalho. Um projeto curatorial tão complexo como este se torna uma *passagem*, para me referir a um dos mais significativos conceitos que Coulibeuf utiliza para descrever seu processo de trabalho. Durante essa passagem, nós todos nos transformamos pela experiência, pela interação e pela própria obra. Depois de navegar pelos espaços labirínticos da política curatorial, da intenção artística, da logística e das limitações, a vida parece ter adquirido um outro significado. As coisas parecem diferentes, sentimentos não são mais os mesmos, porém a satisfação é certa e difícil de descrever. A conclusão de uma publicação extensa como esta representa o desfecho de um capítulo na vida de quem a produz. Além disso, é o final de uma jornada – e logo uma outra terá início.

Se, por um lado, esse projeto parte de um sonho, por outro ele cresceu de um estado de insônia quando em uma daquelas noites decidi escrever para Pierre Coulibeuf acerca da ideia de elaborar um projeto que partisse do universo artístico de Iberê Camargo. Contudo eu jamais pensaria que minha ocasional perda de sono pudesse levar-me a uma jornada tão excitante.

Sou profundamente grato a Pierre Coulibeuf, por ter sido tão receptivo desde o primeiro e-mail que lhe enviei em setembro de 2006, perguntando sobre seu interesse em participar deste projeto. Seu entusiasmo e seu persistente engajamento ao longo deste período têm sido extraordinários. Eu agradeço a ele pela generosidade, por se dispor a todas as minhas sucessivas e incontáveis solicitações através

desta longa jornada e, principalmente, por acreditar em minha capacidade de levar o projeto adiante desde o início.

Sou igualmente grato a Chantal Delanoë, produtora executiva do filme. As obrigações que este projeto lhe impôs ao longo deste período foram, com certeza, extenuantes e desafiadoras. Sua dedicação e sua paixão foram decisivas para o sucesso deste empreendimento.

Também gostaria de agradecer àqueles que acreditaram neste projeto e abriram as portas para torná-lo possível quando foi proposto ao Conselho Curatorial da Fundação naquela época: Mônica Zielinsky, Paulo Sergio Duarte e Sônia Salsztejn merecem crédito por recebê-lo com boa vontade, com mente aberta e, em última instância, com seu selo de aprovação.

Esta publicação é uma tentativa séria de contribuir para a pesquisa da obra de Pierre Coulibeuf e Iberê Camargo. Os ensaístas deste catálogo, Andrew V. Uroskie e David Rompf, foram os melhores colegas que eu poderia desejar ter. Seus textos iluminam a todos nós e oferecerão grandes *insights* sobre o universo artístico desses dois artistas. Sou sinceramente grato a eles por terem contribuído com esta publicação e por tê-lo feito com extrema dedicação e talento.

Vários amigos leram este ensaio em parte ou no todo durante as suas diversas fases de composição. Sou profundamente agradecido a eles por seu infalível encorajamento em incertos e cruciais momentos ao longo deste projeto. Duas pessoas em especial me deram aconselhamento técnico, esclarecendo termos sobre filme com os quais eu não estava familiarizado. Por isso, agradeço a Fabiana Ferreira e Marta Biavaschi.

O assistente de pesquisa para esta exposição, Gustavo Possamai, trabalhou no laborioso processo de coletar, verificar informações e revisar detalhes, todas essas tarefas indispensáveis para a correção de dados que torna o conteúdo desta publicação ainda mais preciso. Uma parte substancial da pesquisa para o ensaio deste catálogo foi

conduzida em diversos locais em Nova Iorque, especialmente na biblioteca do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, onde encontrei grande ajuda. Na biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, minhas queridas amigas e bibliotecárias Maria Rossi Samora e Léia Carmen Cassoni têm sempre me oferecido uma recepção calorosa e prontidão em responder às minhas questões. Lá eu sempre me sinto em casa. No processo de escrever, também contei com a valiosa ajuda de Chantal Delanoë, que me forneceu material sobre a obra de Coulibeuf.

Este projeto é, acima de tudo, um esforço colaborativo. Pessoal de museus, escritores, técnicos e designers, todos trabalharam intensamente para a sua realização. Contudo, seu sucesso também dependeu grandemente da equipe de cinema que fez esse filme. A produtora no Brasil, Marta Biavaschi, não foi somente uma grande parceira, mas também uma companhia agradável, com sua presença de espírito e sua alegria, as quais serviram de inspiração em momentos de grande dificuldade. Além do mais, seria difícil imaginar um páreo para o grupo de pessoas talentosas e dedicadas da Surreal, sua empresa produtora.

A equipe de cinema que trabalhou em *Dédale* foi extraordinária. Sua dedicação e seu profissionalismo para atender às demandas de um cronograma tão limitado foram excepcionais. Sou profundamente agradecido ao diretor de fotografia Lula Carvalho por ter aceito o convite de Pierre Coulibeuf para trabalhar no projeto; aos *performers* Vania Rovisco e Matheus Valter pelo excepcional trabalho que realizaram; ao compositor Bruno Mantovani pela maravilhosa música que compôs para o filme; ao editor do filme Thierry Rouden, ao engenheiro de som André Sittoni e a Varduhi Yeritsyan, que fez uma maravilhosa interpretação da música original de Mantovani. A todos os técnicos e profissionais envolvidos, meus mais profundos agradecimentos e apreço: Camila Groch, Mariana Xavier, Denise Marchi, Celina Robin, Nicky Klöpsch, Márcia Paveck, Emerson Figueiredo, Pablo Hoffman, Marília Scharlach, Rodrigo Ramos, Beto Ramos, Guilherme Menegotto, Cristian Spanamberg, Leandro Rosa, Ricardo Moreira, Fernando Lise, Vicente Paulo Rosa, Rogério Alemão, Adriana Mercanti, Roberto Lenz, Nadir Lombardi, Corinne Saglio, Anne Saiac, Sébastien Naves, Laure Arto, Marcio Pasqualino e Pascal Massonneau.

A arquiteta e designer Ceres Storchi, encarregada do design da exposição, fez um trabalho extraordinário ao se encarregar dos detalhes e construir os móveis necessários para a exposição nas galerias. Sua atenção ao detalhes e sua eficiência devem sempre ser lembradas.

Este projeto contou ainda com a ajuda de inúmeras pessoas em suas diversas fases, incluindo Eduardo Haesbaert, coordenador do acervo da Fundação e do ateliê de gravura, cujo engajamento e dedicação à obra de Iberê Camargo merecem especial reconhecimento. Ele se envolveu no projeto em todos os estágios em que sua ajuda pudesse ser necessária. A ele, minha profunda admiração e gratidão.

A equipe encarregada do acervo da Fundação não pode ser esquecida. Elisa Malcon sempre reagiu com entusiasmo e ofereceu enorme ajuda. Foi sempre muito bom encontrar suas calorosas boas-vindas todas as vezes em que visitei o centro de documentação. Sua dedicação à obra de Iberê Camargo é igualmente admirável. Também gostaria de agradecer a Lisiane Antunes Cardoso e José Marcelo Lunardi.

Para a instalação da exposição e suas enormes demandas técnicas, execução de textos de parede e etiquetas, além de uma multiplicidade de materiais relacionados à exposição, a supervisão do processo de feitura do catálogo, e outras tarefas indispensáveis, agradeço a Adriana Boff, coordenadora do departamento cultural da Fundação. Seu suporte ao longo do projeto foi inestimável. Carina Dias trabalhou incansavelmente para assegurar as muitas permissões que este catálogo requereu, além de outras tarefas administrativas.

A exposição não teria atingido a visibilidade pública na extensão que atingiu sem o esforço e a dedicação de Elvira Fortuna, encarregada da equipe de comunicação, e de Neiva Mello, e seu escritório de imprensa. A equipe da Fundação Iberê Camargo como um todo merece minha gratidão por sua resposta imediata às inúmeras demandas geradas por esta exposição, fora de suas rotinas. Sou especialmente grato ao suporte e à assistência de José Luis Lima, coordenador da área de administração-financeira, e à sua equipe. Em determinado estágio deste projeto, a equipe da Fundação foi integrada por Rudi Araújo Kother, que me deu calorosas boas-vindas e também me recebeu com grande entusiasmo.

Sou profundamente agradecido à diretoria da Fundação por seu apoio incondicional durante todos os estágios deste projeto: Carlos Cesar Pilla, Felipe Dreyer de Avila Pozzebon, José Paulo Soares Martins e Rodrigo Vontobel.

Devo este projeto a algumas das pessoas mais extraordinárias. Um dos mais distintos é José Paulo Soares Martins: seu senso de responsabilidade, sua maneira direta de tratar com os eventuais empecilhos e sua crença no talento de cada um são de imenso valor e também uma dádiva. Ao longo desta jornada, ele foi não só um grande apoiador, mas um grande amigo. O sucesso do empreendimento *Dédale* deve-se imensamente a ele. Justo Werlang, outro grande apoiador do projeto em seu estágio inicial, merece, da mesma forma, meu agradecimento.

Este projeto não teria sido realizado sem o empréstimo de colecionadores públicos e privados que emprestaram as obras de Iberê Camargo que aparecem no filme. Sua disposição e sua generosidade foram notáveis: Christóvão de Moura, Gerard Loeb, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli em Porto Alegre, Coleção Maria Cousirrat Camargo – Fundação Iberê Camargo, Tereza Aczel, e os colecionadores que desejam permanecer anônimos.

Também agradeço à direção e à equipe da Coordenação de Cinema e Vídeo da Prefeitura de Porto Alegre, especialmente a Bernardo José de Souza, coordenador do departamento, e a Marcus Mello, coordenador da programação de cinema da sala P. F. Gastal, que graciosamente nos proporcionaram a oportunidade de realizar a primeira sessão do filme de maneira que pudesse ser apresentado para a imprensa e a equipe da Fundação Iberê Camargo.

Gostaria ainda de agradecer às seguintes empresas e pessoas que ajudaram com grande generosidade para que o filme pudesse ser realizado conforme as melhores condições possíveis: Gelson Radaelli e seu restaurante Ateliê de Massas, Catarino Castelo, Empresa Pública de Transporte e Circulação Porto Alegre (EPTC), Administração do Cais do Porto de Porto Alegre (SPH), Louise Botkay Courcier, Rosângela Cortinhas, restaurante Sabor do Brick, os residentes da rua Lopo Gonçalves, em Porto Alegre, e o *designer* gráfico Trampo, que proporcionou à equipe de filmagem um espaço de produção enquanto ela estava filmando na rua Lopo Gonçalves.

Durante esse processo, contamos com alguns dos melhores profissionais disponíveis: os fotógrafos Fábio Del Re e Carlos Stein trabalharam intensamente na documentação fotográfica do projeto. Agradeço a eles pela realização das fotografias da exposição que vemos nesta publicação, com o máximo de rigor, de forma que pudéssemos ter as melhores imagens possíveis, assim como as inúmeras fotografias que documentam todo o projeto. A extraordinária qualidade de seu trabalho, seu profissionalismo e sua dedicação são exemplares dos melhores e mais dedicados profissionais que temos nesta cidade.

Esta publicação procura contribuir significativamente para o conhecimento, a recepção e a legibilidade da obra de Pierre Coulibeu e de Iberê Camargo. Nesse sentido, entre aqueles que colaboraram neste projeto, devo nomear a equipe dedicada do setor educativo da Fundação, especialmente Luciano Laner, que conduziu o programa educativo com grande paixão e dedicação à obra. Gostaria ainda de agradecer ao grupo de talentosos indivíduos que ajudaram a trazer a exposição *Dédale* a uma audiência mais ampla e educar a geração mais jovem sobre arte através deste projeto: Barbara Nicolaievsky, Carolina Mendoza, Diana Kolker, Iliriana Rodrigues, Juliana Pepl. Néfer Kroll, Rafael Oliveira, Swami Silva, Valéria Payeras e Vivian Andretta. Eles se tornaram uma inspiração durante os estágios finais do projeto, quando a obra estava para chegar ao olhar público.

Materiais visuais são essenciais ao sucesso de uma publicação. Um grande volume de material original e difícil de encontrar, publicado neste catálogo foi graciosamente proporcionado por aqueles que detêm seus direitos, pelos quais sou agradecido.

Este projeto requereu ainda um imenso aporte financeiro. Meus profundos agradecimentos aos patrocinadores da Fundação, as empresas Gerdau, Itaú, Camargo Corrêa, Vonpar e De Lage Landen, sem as quais um projeto dessa magnitude não teria sido possível.

Tenho muitas pessoas às quais sou agradecido. Meus amigos e aliados, minha família e aqueles que sempre apoiaram meu trabalho. Com alguns dos meus mais íntimos amigos, dividi minhas apreensões durante esta jornada. Com minha família, dividi minhas mais profundas preocupações; pelo suporte que eles têm me dado sou imensamente agradecido: meus pais, Gladis e Ari Fidelis, e meus irmãos, Luciano, Fabiana e Giovana Cardoso Fidelis.

Estou maravilhado com o fato de que a instalação *Dédale* encontrará uma audiência internacional, iniciando com as já agendadas exposições em duas instituições europeias: no Musée d'Art Moderne of Saint-Etienne, na França, e subsequentemente no Museu Coleção Berardo em Lisboa. Agradeço a seus diretores, Lorand Hegyi e Jean-François Chougnat, respectivamente, por seu entusiasmo e sua dedicação em preparar a exposição de Coulibeuf que inclui *Dédale*. Minha admiração a ambos por reconhecerem uma obra tão extraordinária e ajudá-la a encontrar o mundo. Desejo-lhes tanto sucesso quanto tivemos aqui na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre.

Como estes longos agradecimentos demonstram, o projeto *Dédale* não teria sido realizado sem a ampla contribuição de uma legião talentosa de dedicados indivíduos. Este projeto é dedicado aos que acreditaram nele, mesmo nos momentos mais difíceis de sua realização. A eles, minha mais profunda gratidão e admiração.

Uma grande fonte de inspiração é certamente a dedicação de Maria Coussirat Camargo. Ela representa para todos nós o fio de que tanto precisamos para seguir adiante. Muitas vezes, ao logo deste projeto, eu mesmo fiquei perdido em um labirinto de direções erradas, poucas possibilidades, becos sem saída e opções estreitas. Muitas vezes, deparei-me diante desses obstáculos com frustração, exaustão e desapontamento. No entanto, como sempre, o fio de Ariadne estava lá para me guiar, para apontar o caminho de volta à clareza e ao otimismo. Àqueles que foram meu fio de Ariadne ao logo do caminho, eu dedico este empreendimento curatorial.

Gaudêncio Fidelis – Curador

CURATORIAL ACKNOWLEDGMENTS

For a number of years I dreamed of organizing an exhibition dealing with film and art. I would never have imagined, however, that I would have the chance to realize a project involving the work of these two extraordinary artists. The pairing of Pierre Coulibeuf and Iberê Camargo could not have been more fruitful. With the creation of the Iberê Camargo Foundation, it seemed to me at a certain point that this dream could actually come true, as it did after almost three years of intensive work. A curatorial project as complex as this becomes a passage, to refer to one of Coulibeuf's own characterizations of his working process. During this *passage*, we all have been transformed by experience, by interaction, and by the work itself. After navigating through the labyrinthine spaces of curatorial politics, artistic intent, logistics, and constraints, life seems to have acquired another meaning. Things look different, feelings are not the same, but satisfaction is certain and hard to describe. The conclusion of a publication as extensive as this always represents the closing of a chapter in one's life. It is the ending of a journey after all, and soon another will begin.

If on the one hand this project started with a dream, on the other it grew out of insomnia when on one of those nights I decided to write Pierre Coulibeuf about the idea of doing a project departing from the artistic universe of Iberê Camargo. I would never have thought that my occasional lack of sleep would lead me to such an exciting journey.

I am deeply grateful to Pierre Coulibeuf, who was very receptive from the first email I sent him in September of 2006, inquiring about his interest in doing this project. His enthusiasm and relentless commitment throughout this long period has been remarkable. I thank him for his generosity, for putting up with all my obsessions and countless demands, and most of all for believing in my capacity to carry out the project from the beginning.

I am equally grateful to Chantal Delanoë, the film's executive producer. The demands this project imposed on her throughout this long period were most certainly strenuous and challenging. She worked with patience and a careful attention to detail that few people could match. Her dedication and passion were instrumental to the success of this endeavor.

I would like to thank those who believed in this project and opened the doors to make it possible when it was proposed to the Curatorial Board of the Foundation at the time: Mônica Zielinsky, Paulo Sergio Duarte and Sônia Salsztejn, deserve credit for receiving the project with good will, open mind, and their ultimate seal of approval.

This publication is a serious attempt to contribute to Pierre Coulibeuf and Iberê Camargo scholarship. The essayists of this catalogue, Andrew V. Uroskie and David Rompf are the greatest colleagues I could ever wish to have. Their work enlightens us all and will offer the reader important insights into the artistic universe of these two artists. I am sincerely grateful for their dedication and talent.

A number of friends read my essay in part or in full throughout the many phases of its composition. I am deeply grateful to them all for their unfailing encouragement at pivotal and uncertain moments. Several other people gave technical advice, clarifying terms from film that I was not familiar with. For that I especially thank Fabiana Ferreira and Marta Biavaschi.

The assistant researcher for the exhibition, Gustavo Possamai, worked through the laborious process of collecting, checking information, and revising details, all indispensable tasks for the accuracy of data and information that make the content of this publication even more precise. A substantial part of the research for my essay was carried out through various venues in New York, especially at the Museum of Modern Art Library in New York where I met with great help. At the São Paulo Museum of Modern Art Library, my dear friends and librarians Maria Rossi Samora and Léia Carmen Cassoni have always offered a warm welcome and promptness in answering my inquiries. I always feel at home there. In the process of writing I also counted on the invaluable help of Chantal Delanoë who provided me with materials regarding Coulibeuf's work.

This project is above all a collaborative effort. Museum personnel, writers, technicians and designers all worked intensively for its realization. But its success also depended greatly on the movie crew that made this film. The Brazilian producer Marta Biavaschi was not only a great partner but a great companion with her wit and laughter that were uplifting in the moments of difficulty. Furthermore, it would be hard to imagine a match for the talented and dedicated group of people from Surreal, her production company.

The movie crew that worked on *Dédale* was extraordinary. Their dedication and professionalism in meeting the demands of a very tight schedule were outstanding. I am very grateful to the cinematographer Lula Carvalho for having accepted Pierre Coulibeuf's invitation to work on this project; Vania Rovisco and Matheus Valter for their exceptional performances; the composer Bruno Mantovani for the extraordinary music he composed for the film and to the film editor Thierry Rouden, the sound engineer André Sittoni, and the musician Varduhi Yeritsyan for the marvelous interpretation of the original music by Mantovani. To all the technicians and professionals involved, my deepest gratitude and appreciation: Camila Groch, Mariana Xavier, Denise Marchi, Celina Robin, Nicky Klöpsch, Márcia Paveck, Emerson Figueiredo, Pablo Hoffman, Marília Scharlach, Rodrigo Ramos, Beto Ramos, Guilherme Menegotto, Cristian Spanamberg, Leandro Rosa, Ricardo Moreira, Fernando Lise, Vicente Paulo Rosa, Rogério Alemão, Adriana Mercanti, Roberto Lenz, Nadir Lombardi, Corinne Saglio, Anne Saiac, Sébastien Naves, Laure Arto, Marcio Pasqualino, and Pascal Massonneau.

The architect and designer Ceres Storchi, in charge of the exhibition design, did an extraordinary job in caring for details and building the furniture necessary for displaying the installation in the galleries. Her attention to detail and efficiency must always be remembered.

This project counted on the extraordinary help of numerous people throughout its many phases, including Eduardo Haesbaert, coordinator of the Foundation's collection and printing facilities, whose commitment and dedication to Camargo's work deserves special recognition. He engaged in all stages where his assistance was needed. To him, my deepest admiration and gratitude.

The team in charge of the Foundation's collection cannot be forgotten. Elisa Malcon always reacted with excitement and provided immense help. It was always nice to be met by her warm welcome whenever I visited the documentation center. Her dedication to the work of Iberê Camargo is also admirable. There I also thank Lisiane Antunes Cardoso and José Marcelo Lunardi.

For the installation of the exhibition and its numerous technical demands, preparation of wall texts and labels, and a multitude of exhibition-related materials, the supervision of the catalogue, among other indispensable tasks, I thank Adriana Boff, coordinator of the Foundation's cultural department. Her support throughout the project was invaluable. Carina Dias worked tirelessly in securing the many permissions this catalogue required in addition to several administrative duties.

The exhibition would not have reached public visibility to the extent it did without the effort and dedication of Elvira Fortuna, in charge of the communication staff, and the press office of Neiva Mello. The staff of Fundação Iberê Camargo as a whole deserves my gratitude for their immediate response to several demands generated by this exhibition, outside of their routines. I especially appreciate the support and assistance of José Luis Lima, coordinator of the team in charge of administration and finance, and his staff. At some stage during this project, the Foundation staff was joined by Rudi Araújo Kother, who welcomed me with great enthusiasm and warmth.

I deeply thank the Board of Directors of the Foundation for their unconditional support throughout all stages of the project: Carlos Cesar Pilla, Felipe Dreyer de Avila Pozzebon, José Paulo Soares Martins, and Rodrigo Vontobel.

This project is indebted to some extraordinary people. One of most distinguished of all is José Paulo Soares Martins – his sense of duty, his straightforward way of dealing with constraints, and his belief in everyone's talent are invaluable and natural gifts. Throughout this journey he was not only a great supporter but also a friend. The success of the *Dédale* enterprise rests largely with him. Justo Werlang, a strong supporter of the project in its initial stages, also deserves my acknowledgement.

The project would not have been realized without the private collectors and institutions who lent Camargo's paintings that appear in the film and whose willingness and generosity were remarkable: Christóvão de Moura, Gerard Loeb, the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, the Fundação Iberê Camargo – Maria Cousirrat Camargo Collection, Tereza Aczel, and the private collectors who wish to remain anonymous.

I also thank the Director and staff of the Coordenação de Cinema e Vídeo da Prefeitura de Porto Alegre [Cinema and Video Department of Porto Alegre City Hall], especially the department's coordinator, Bernardo José de Souza, and Marcus Mello, in charge of programming the films for the P.F. Gastal screening room, who gracefully provided us with the opportunity to do the first working screening of the film in a movie theater so it could be introduced to the press and the Foundation staff.

I also wish to thank the following companies and persons who helped with great generosity so the film could be realized under the best possible conditions: Gelson Radaelli and his restaurant Atelier de Massas, Catarino Castelo, EPTC – Empresa Pública de Transporte e Circulação Porto Alegre, [the public company of transportation of Porto Alegre], the SPH – Administração do Cais do Porto, Porto Alegre [SPH – Cais do Porto Administration, Porto Alegre], Louise Botkay Courcier, Rosângela Cortinhas, Sabor do Brick restaurant, the residents of Lopo Gonçalves Street in Porto Alegre, and the graphic designer Trampo who provide the crew with a production space while they were shooting at Lopo Gonçalves Street.

During this project we counted on some of the best professionals available: the photographers Fábio Del Re and Carlos Stein worked intensely on the photograph documentation throughout the project. I thank them for the making of the installation shots imprinted in this publication, so we could have the best images possible, as well as for the countless photographs documenting the entirety of the project. The outstanding quality of their work, their professionalism, and their dedication are exemplary of the best and most dedicated professionals we have in this city.

This publication seeks to contribute significantly to the knowledge, reception and legibility of Pierre Coulibeuf's work,

as well as to Iberê Camargo's. Among those who collaborated on that aspect of the project I should name the team dedicated to the education department of the Foundation, especially Luciano Laner, who conducted the project in that area with great passion and commitment to the work. I would like to thank the group of talented individuals who helped to bring the exhibition *Dédale* to a wider audience and to educate the young generation about art through this project: Barbara Nicolaievsky, Carolina Mendoza, Diana Kolker, Iliriana Rodrigues, Juliana Pepl. Néfer Kröll, Rafael Oliveira, Swami Silva, Valéria Payeras, and Vivian Andretta. They became an inspiration during the last stages of the project when the work was about to come to the public eye.

Visual materials are fundamental to the success of a publication. A great deal of the original, hard to find, and costly material published in this catalogue was graciously provided by their holders for which I am very grateful.

This project required substantial financial resources. My deepest thanks to the sponsors of the Foundation, the companies Gerdau, Itaú, Camargo Corrêa, Vonpar and De Lage Landen, without whom a project of such magnitude would not have been possible.

I have many people to be grateful for. My friends and allies, my family and the many people who have always supported my work. With some of my closest friends I shared my concerns throughout this journey. I shared my deepest preoccupations with my family: my parents Gladis and Ari Fidelis, and my brothers and sisters, Luciano, Fabiana and Giovana Fidelis. For the support they gave me I am thankful.

I am delighted that the installation *Dédale* will now be available to a world-wide audience starting with its already scheduled appearances in two European venues: in the Musée d'Art Moderne of Saint-Etienne in France and subsequently in the Museu Coleção Berardo in Lisbon. I thank their directors, Lorand Hegyi and Jean-François Chougnat, respectively, for their enthusiasm and their commitment in preparing Coulibeuf's exhibition, which includes *Dédale*. My admiration to both for recognizing such extraordinary work and helping it to meet the world. I wish them as much success as we have had at the Iberê Camargo Foundation in Porto Alegre.

As these long acknowledgements demonstrate, the project *Dédale* would never have been realized without the extensive contribution of a legion of talented and caring individuals. This project is dedicated to those who believed in it, even in the most difficult moments of its realization. To them, my deepest gratitude and admiration.

A profound source of inspiration is certainly the commitment and dedication of Maria Coussirat Camargo. She represents for all of us the thread we so much needed to proceed. Many times throughout this project I myself got lost in a labyrinth of wrong turns, few possibilities, blind alleys, and narrow options. Many times I met these obstacles with frustration, exhaustion, and dismay. But as always, Ariadne's thread was there to guide me, to lead me back to clarity and optimism. To those who were my Ariadne's thread along the way, I dedicate this curatorial enterprise.

Gaudêncio Fidelis – Curator

SUMÁRIO | CONTENTS

AGRADECIMENTOS CURATORIAIS	9
CURATORIAL ACKNOWLEDGMENTS	12
O LUGAR DA INDETERMINAÇÃO: PARA UMA ABORDAGEM LABIRÍNTICA DE <i>DÉDALE</i>	19
THE SITE OF INDETERMINACY: TOWARDS A LABYRINTHINE APPROACH TO <i>DÉDALE</i>	66
Caudêncio Fidelis	
UM LABIRINTO NO TEMPO E NO ESPAÇO: <i>DÉDALE</i> DE COULIBEUFEUF E A ARQUITETURA DA IMAGEM EM MOVIMENTO	91
A LABYRINTH IN TIME AND SPACE: COULIBEUFEUF'S <i>DÉDALE</i> AND THE ARCHITECTURE OF THE MOVING IMAGE	113
Andrew V. Uroskie	
ESTRANHA CIÊNCIA: MONSTROS, DESTINO E OTIMISMO EM <i>DÉDALE</i>	127
STRANGE SCIENCE: MONSTERS, FATE AND OPTIMISM IN <i>DÉDALE</i>	136
David Rompf	
UM GLOSSÁRIO	143
A GLOSSARY	154
UN GLOSSAIRE	165
Pierre Coulibeuf	
Dédale, um Filme de A Film by Pierre Coulibeuf	177
A Instalação The Installation	233
As Fotografias na Instalação The Photographs in the Installation	255
Histórico de Exposições Exhibition History	265
Sobre os Autores About the Authors	275
Índice Index	277
Documentos Documents	283



O LUGAR DA INDETERMINAÇÃO: PARA UMA ABORDAGEM LABIRÍNTICA DE *DÉDALE*

Gaudêncio Fidelis

Dédale é um filme de ficção¹ inspirado no universo artístico do pintor Iberê Camargo (1914-1994).² O filme é formalmente estruturado na figura mitológica de Dédalo, cuja reputação como inventor, segundo a mitologia Grega, é associada a grande maestria artística e extraordinária habilidade técnica. O mais importante feito de Dédalo foi a criação do labirinto, uma construção arquitetônica de grande complexidade, virtualmente impossível de ser decifrada e construída, conforme a história, para aprisionar o Minotauro.

No evento cinemático de Coulibeuf, o labirinto ecoa igualmente na estrutura arquitetônica do prédio de Álvaro Siza, assim como no universo circular compreendido pela obra de Iberê Camargo. Coulibeuf utiliza-se da forma única e singular do prédio de Siza [Fig. 1] para construir a estrutura cinemática de *Dédale* e para forjar sua dinâmica. Como veremos neste ensaio, esta estrutura arquitetônica torna-se uma plataforma para expor os profundos conflitos impregnados no vocabulário cinemático e em suas premissas ideológicas e conceituais.³ Ela é também o terreno fundamental para os eventos que ressoam largamente através do filme, constituindo a base na qual um *gerador* que processa ideias, visões, projeções, encontros, conflitos, trocas e movimentos, está localizado. As pinturas de Iberê Camargo, por outro lado, proporcionam a energia que colabora para estruturar a dimensão mental do filme. Sua obra pictórica dá a *Dédale* a especificidade material, através da dicotomia visual entre o claro e escuro, por meio de uma flutuação entre a luz diáfana do prédio de Siza e a escuridão das pinturas de Camargo, propiciando ao olhar grande mobilidade quando assistimos ao filme. O fluir dessa pura oscilação



1. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Vista panorâmica do interior | Panoramic view of the interior
Fotografia Fábio Del Re

1. *Dédale* é tanto um filme em 35 mm quanto uma instalação com o mesmo título, e alimentando-se um do outro. Ambos têm vidas autônomas e deverão eventualmente seguir seus próprios caminhos de exibição e exposição.

2. Coulibeuf já trabalhou a partir do universo artístico de algumas das grandes figuras da cultura e da arte contemporânea, tais como Pierre Klossowski (*Klossowski, Peintre-exorciste*, 1987-88), Jan Fabre (*Les Guerriers de la beauté*, 2002), Michel Butor (*Michel Butor Mobile*, 2000), Marina Abramovic (*Balkan Baroque*, 1999), Meg Stuart (*Somewhere in Between*, 2004), Jean-Luc Moulène (*Le Démon du passage*, 1995), Jean-Marc Bustamante (*Lost Paradise*, 2002), Michelangelo Pistoletto (*L'Homme noir*, 1993-1998), Suzanne Lafont e Maurice Blanchot (*Amour Neutre*, 2005).

3. Como tudo mais no universo de *Dédale*, este ensaio também tem o seu *duplo*. Sabe-se que cada língua tem suas especificidades e suas nuances. Assim, ele foi escrito simultaneamente em duas versões, em português e inglês, que trazem um sentido de complementaridade. Elas são unificadas e ao mesmo tempo independentes, com diferenças de tonalidade de acordo com a especificidade de cada língua.

ocular é mediado pela escura e inquieta figura de Ariadne. O universo artístico de Camargo age no filme como um “núcleo em expansão”,⁴ irradiando energia de dentro, como uma espiral que se expande para fora, funcionando como um catalisador através das *locações* do filme.

O labirinto, em suas extensivas ramificações, pode ser concebido como uma metáfora para caminhos de aprendizado que encontra seu equivalente no espaço do museu e adquire um significado especial na construção arquitetônica labiríntica de Álvaro Siza para a Fundação Iberê Camargo. Ao atravessar um labirinto no processo de busca de uma saída, o indivíduo vê-se diante de múltiplas escolhas, requerendo tanto intuição quanto interpretação e um cuidadoso julgamento. Essas escolhas representam, em última instância, aquelas que definirão seu próprio “destino”. Labirintos estão, dessa forma, implicados na própria sorte do indivíduo.

A história do labirinto e seu habitante, o Minotauro, é recontada, entre outras fontes, no poema *Metamorfoses*, de Ovídio, escrito em quinze tomos que permaneceram extremamente populares através da Idade Média e do período moderno. *Metamorfoses*, de Ovídio, é um poema sobre transformação, como seu próprio título anuncia nas linhas iniciais que dizem: “Minha mente se move a fim de me contar sobre formas transformadas em novos corpos. Deuses, inspirem minhas empreitadas (pois vocês também as transformaram) e garantam meu canto, continuamente, do início da criação do mundo até meus dias”.⁵

Para criar algumas das falas da personagem feminina, Coulibeuf inspirou-se em uma passagem do livro em que Ovídio se refere à lenda de Dédalo e do Minotauro. No filme, Coulibeuf transforma o mito recontado por Ovídio, assim como as *palavras* do poeta quando a personagem relembra a história em uma das sequências do filme:

O Príncipe Teseu era um desses jovens.
Ariadne, a filha de Minos, ajudou-o a escapar.
Eles escaparam.
Ele arrebatou a princesa e navegou para Naxos, onde a abandonou na praia.
Baco veio salvá-la.
Ela tornou-se uma constelação.
...Uma constelação.
A história do Minotauro e Ariadne.
...Labirinto.

4. *Núcleo em Expansão* (1965) é também o título de uma das pinturas de Iberê Camargo da mesma série daquele incluído no filme intitulado *Núcleo* (também de 1965).

5. Ovídio, *Metamorfoses*, 14, 152-153. Tradução de Caroline Chang.

Metamorfoses é uma obra de grande envergadura e proporções épicas, permeada por transformação estética. O forte conteúdo visual da obra-prima de Ovídio é um dos aspectos que a tornou tão popular através dos séculos e tem propiciado a tantos artistas de gerações subseqüentes uma fonte de inspiração. Como Patricia B. Salzman-Mitchell observa: “*Metamorfoses* é um texto carregado visualmente cujos atos da visão e representação de imagens são largamente explorados no cerne das histórias, no relacionamento entre as personagens e no efeito que o texto produz no leitor. Além disso, a visualização é um aspecto intrínseco da metamorfose, uma vez que não somente as mudanças são impregnadas com uma imagística visual, mas também o olhar é frequentemente o desencadeador de transformação e está profundamente embebido em seus significados”.⁶

Dédale é a palavra em francês para Dédalo que também significa labirinto. Nesse sentido, refere-se tanto à figura mitológica de Dédalo e ao pervasivo estado labiríntico das coisas, dos espaços intrincados e das estruturas articuladas, assim como ao confuso e desorientador espaço social da cidade. O labirinto é uma estrutura arquitetônica através da qual o protagonista ou *passageiro* que está em seu interior precisa encontrar uma saída.⁷

De acordo com as diversas fontes do mito, Minos, o rei de Creta, retorna da guerra e fica envergonhado pelo adultério de sua esposa, e mais ainda por sua evidência, uma vez que a rainha havia dado à luz a uma criança “monstruosa”: metade homem, metade touro. O Minotauro, como conhecemos da mitologia grega, fez com que Minos pedisse a Dédalo que construísse um labirinto para esconder o monstro. Dédalo, com sua habilidade e perícia, concebeu uma estrutura tão complexa cujos emaranhados só ele mesmo conhecia, fazendo com que fosse impossível para o Minotauro encontrar a saída. De acordo com uma das versões do mito, a criatura teria de ser alimentada com jovens atenienses a cada nove anos, um tributo à morte de Andrógenos, filho de Minos que havia sido assassinado pelos atenienses. O terceiro tributo foi destinado ao príncipe Teseu, filho do rei Aegeu. O jovem havia se oferecido para tomar o lugar de uma das vítimas escolhidas.

6. Patricia B. Salzman-Mitchell, *A Web of Fantasies: Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses* (Columbus: The Ohio University Press, 2005), 1.

7. De acordo com os dois modelos de interpretação de labirintos (*multicursal* e *unicursal*), o prédio de Siza pode ser classificado como um modelo *multicursal*. Ele pode ser definido essencialmente por uma série de caminhos e se distingue como aquele que envolve escolha, em oposição ao modelo *unicursal*, que consiste em um único caminho que leva ao centro. Ambos são trabalhosos, mas é possível associá-los a um processo mais mental (*multicursal*) em oposição a outro mais racional (*unicursal*), de experiência do caminho através do espaço. As escolhas múltiplas que são requeridas ao longo da jornada através do labirinto estão implicadas em um processo de aprendizado, o qual poderá eventualmente levar a um estado de esclarecimento. O modelo *multicursal* incorpora um alto grau de complexidade e elaboração mental, além de requerer decisões ao longo do caminho que eventualmente levarão ao centro ou à saída daquele espaço. À medida que o olhar é exercitado ao longo desses caminhos, na tentativa de dobrar no lugar certo, assim também acontece com o número de

Ariadne, filha de Minos, apaixonou-se por Teseu e, instruída por Dédalo, deu a ele uma lançadeira e um rolo de linha, que ele ia desenrolando na medida que entrava nos tortuosos e profundos caminhos do labirinto. Depois de matar o Minotauro e encontrar o caminho de volta enrolando o fio de linha, Teseu fugiu com Ariadne, abandonando-a na ilha de Naxos, onde ela foi consolada em sua própria miséria pelo deus Dionísio. Teseu, por sua vez, caiu em desgraça quando volta a Atenas. Minos aprisiona Dédalo e seu filho Ícaro — algumas fontes dizem em uma torre, outras no próprio labirinto — de onde eles tentaram fugir voando com asas construídas por Dédalo. Mesmo tendo avisado o filho para não voar tão perto do sol, pois derreteria a cera que colava as asas, Ícaro ignorou o aviso e voou tão alto que acabou mergulhando para a morte no oceano.

O Demônio se Perdeu na Passagem?⁸ O Empreendimento Interdisciplinar de Coulibeuf

Os filmes de Coulibeuf existem entre e através disciplinas e, além de outras tarefas autoimpostas, procuram promover um discurso crítico acerca dos métodos produtivos do cinema ao localizar o lugar da experimentação como existindo nos limites do filme e das artes visuais, com uma abordagem interdisciplinar que passa pelo filme, pela literatura, pela dança e pelas próprias artes visuais. Ao mesmo tempo, seu empreendimento artístico tem incluído uma sistemática quebra dos códigos do cinema e um escrutínio do aparato cinematográfico, revelando assim toda uma economia do desejo produzido pela ilusão que o cinema satisfaz com a máxima competência.

Como cineasta, o principal objetivo de Coulibeuf em seu processo artístico é desafiar as convenções cinematográficas no que diz respeito ao cinema, questionar os mecanismos de representação e apontar novas possibilidades para a discussão do conceito de realidade. É importante enfatizar, entretanto, que seus filmes são feitos somente em 35 mm⁹ e servem, em vários casos, como matriz de suas instalações, atestando o interesse do artista em trabalhar com o filme como meio, e não

possibilidades relativas às decisões que o caminhante deve tomar. É preciso ainda intuição e grande capacidade de interpretação. Portanto, o modelo *multicursal* é aquele da diferenciação estética, o qual permite um voluntário espectro de tarefas conceituais definidas como caminhos de iluminação e esclarecimento. O filme é em si mesmo, nesse sentido, um labirinto através do qual espectadores vagueiam soltos. Esses dois paradigmas foram brilhantemente explorados por Penelope Reed Doob's em seu livro *The Idea of the Labyrinth: From Classical Antiquity through the Middle Ages* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990), 39. Ver também o extraordinário livro de Paolo Santarcangeli, *Le livre des labyrinthes; histoire d'un myth et d'un symbole*, traduzido do italiano por Monique Lacau (France: Gallimard, 1974) e publicado inicialmente em 1967 pela Editora Vallecchi.

8. Paráfrase aqui o título do filme de Coulibeuf, *Le Démon du passage*.

9. Com exceção de alguns dos filmes produzidos no início de sua carreira, feitos em 16 mm.

simplesmente com a *imagem em movimento*, desafiando a todo momento o *status* da gramática cinemática. Portanto, para Coulibeuf, o cinema é simultaneamente o meio e a fonte de seus empreendimentos artísticos.¹⁰ Nesse aspecto é que o artista problematiza o próprio ato de trabalhar com imagens em movimento e instalação. Portanto as questões cruciais que se apresentam são: o que torna sua obra diferente do incontável número de artistas que produzem filmes no campo da arte? O que distingue os *métodos de trabalho* de Coulibeuf de outros artistas que trabalham com filme e videoinstalação hoje?

Coulibeuf talvez seja o único artista que trabalhe com filme atualmente para quem a própria natureza da criatividade tem-se tornado a *matéria* da obra. Ao se engajar nesse processo, ele obtém “inspiração” do universo criativo de seus pares, sejam eles artistas, coreógrafos ou escritores. Por outro lado, uma vez que seria impreciso dizer que sua obra é derivativa ou apropriacionista no sentido estrito desses termos, isso torna o lugar de sua obra única e específica.¹¹ Além disso, o que move um artista que obtém sua inspiração da obra de outros senão um grande interesse em investigar as premissas embebidas na natureza do empreendimento artístico? Considerando tal perspectiva numa época em que a residual, mas nem por isso menos inflada, conotação da palavra *originalidade* ainda continua a dar suporte à chamada “tradição do novo”¹² é que podemos ter a dimensão de seu projeto artístico. Em tempos em que a própria natureza da palavra *arte* parece problemática, em que o cânone vem sendo sistematicamente desafiado e revisto, em que a política de canonização define o que é elevado e o que é relegado a outro plano e, somado a isso, em que cada vez mais questões de tradução cultural tornam-se agudas, a obra de Coulibeuf tem adquirido uma considerável significância. O artista e cineasta não é documentarista em nenhum sentido, fazendo-se necessário que sua obra tenha que negociar sistematicamente um lugar entre os gêneros do cinema e confrontar questões de tradução cultural e contextualização em toda a sua extensão.

A obra de Coulibeuf poderia ser facilmente confundida com o mar de obras que utilizam imagens em movimento, as quais vemos atualmente em museus e galerias ao redor do mundo. Há um surpreendente desejo à espreita por trás do ato de apropriação de um grande número de obras contemporâneas: a vontade de monopolizar o conteúdo e reter a originalidade mesmo quando o próprio ato

10. Extraído de Gaudêncio Fidelis, *Film and Installation Based-Work by Pierre Coulibeuf*, Curatorial Project, Version II (January 2008), English version.

11. É necessário diferenciar a obra de Coulibeuf dos apropriacionistas dos anos de 1980 e 1990, que fizeram obras cujas exposição e linguagem diziam respeito a filme e televisão.

12. Ver Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (New York: McGraw-Hill, 1965).



2

2. Pierre Coulibeuf: *Le démon du passage*, 2004
 Catálogo | *Catalogue*
 Editor | *Publisher* Ministère des Affaires étrangères (France)
 e | *and* Éditions Yellow Now, Belgique
 Cortesia | *Courtesy* Regards Productions, Paris, França



3

3. *Les Guerriers de la beauté*, 2002
 Filme em 35 mm de | *35 mm film* by Pierre Coulibeuf
 Still do filme | *Film still*
 Cortesia | *Courtesy* Regards Productions, Paris, França

de apropriação envolve a descorporificação da obra como tal. Lidar com tais questões nunca foi destituído de polêmica ou discordância e a obra de Coulibeuf não seria diferente nesse sentido. Contudo, um olhar mais próximo atestará facilmente uma abordagem única e distinta. Sua instância artística surge de um *não lugar*, um lugar de indeterminação onde as coisas não são somente o que parecem ser à primeira vista. Tentar estabelecer um lugar preciso para a obra de Coulibeuf seria simplificar a complexidade de seu projeto artístico e subestimar sua existência contextual.

Os livros e catálogos de Pierre Coulibeuf merecem ser mencionados devido à sua abordagem distinta no que diz respeito à questão do imaginário cinemático e do filme como meio. O catálogo *Pierre Coulibeuf – Le démon du passage* [Fig. 2], produzido para ser distribuído durante a circulação internacional de sua retrospectiva de filmes com o mesmo título, foi criado para existir nas *entrelinhas*. Laurent Le Bon escreveu em seu ensaio introdutório: “*Le Démon du passage* não é um livro sobre Pierre Coulibeuf, mas com ele. Não é nem um catálogo documentário nem um livro de artista. Ele mistura os códigos, e o essencial reside talvez em seus interstícios. O todo está incompleto – e felizmente assim o é!”¹³ A publicação enfatiza fortemente as especificidades do meio, com vistas a produzir novas possibilidades de representar o filme em materiais publicados, considerando que ele tem características distintivas no que se refere à maneira como, através dele, percebemos o espaço e o tempo: “Respeite o meio – não brinque com ele”,¹⁴ avisa Le Bon. Ele cita Coulibeuf em sua intenção de repensar a evolução do filme em termos do “simulacro klossowskiano”,¹⁵ mas agora podemos talvez cunhar um novo termo: a abordagem “labirinto de Coulibeuf” do cinema.

Uma abordagem labiríntica tem sido recorrente no repertório cinematográfico de Coulibeuf, não só em termos conceituais, mas também formais. Em termos visuais, talvez o mais evidente precedente seja a construção labiríntica que aparece em *Les Guerriers de la beauté* (2002) [Os guerreiros da beleza] [Fig. 3], filmado no forte de Hobokennos, situado nos arredores da Antuérpia. No filme, uma “Ariadne” vestida de noiva corre apressadamente através das passagens, distraindo o espectador num mundo permeado pela indeterminação, mediado por sangue, água e pó. Por outro lado, *Le démon du passage*, sintetizado pelo filme de mesmo título,

13. Laurent Le Bon, “In Between” in *Pierre Coulibeuf – Le démon du passage*, Ministère des Affaires étrangères (France) and Éditions Yellow Now (Belgique), 2004, 105.

14. *Ibid.*

15. Ver, também, Pierre Klossowski and Maurice Blanchot, *Decadence of the Nude* (London: Black Dog Publishing, 2002). 126-139.

tematiza o problema da passagem, sinalizando para uma concepção de filme como um território transitório no qual tudo é provisório, do estado mental das personagens à aparência fugaz das imagens. Nesse processo, o que importa para seus filmes é ir “de uma disciplina para outra, de um protocolo para outro, de uma visão para outra”,¹⁶ Coulibeuf escreve. Seu livro *Pistoletto/L'Homme noir* [Fig. 4] tem o objetivo de “recriar o caminho mental do filme”. E Coulibeuf destaca: “Iniciando com frames de 35 mm, um novo ‘corte’ faz com que os vários signos discursivos e visuais que respondem um ao outro interajam e ecoem de modo diferente e à distância. O livro oferece uma mudança no ponto de vista, uma mudança de perspectiva, uma nova metamorfose da obra e do artista. Um universo virtual, dessa vez do próprio filme, que é sugerido pelos interstícios, pelos espaços abertos no contínuo fluxo de imagens, palavras, ideias e conceitos”.¹⁷ A preocupação de Coulibeuf com o filme advém da urgência de um encontro com o meio e, nessa conversa, nada deixa de ser abordado.

Descaracterizando: A Arquitetura do Personagem em Dédale

Podemos dizer que os dois personagens em *Dédale* estão engajados numa espécie de busca com vistas a se ancorarem na estrutura da narrativa. Seu objetivo último parece ser o de existirem no filme como personagens, de acordo com as convenções cinematográficas, uma expectativa que nunca poderia ser preenchida.¹⁸ Se não por outra razão, porque o cineasta, por meio da intenção artística, previne que tal condição se materialize, ou seja, a *autoria* ainda controla as “regras do jogo”. Portanto a própria natureza dessa busca deixa de ser específica, uma vez que eles não estão, *strictu sensu*, interpretando os papéis de Ariadne e Teseu. Nessa contínua procura, eles estão inconscientemente baseando suas expectativas na história mitológica. Nesse sentido, os personagens estariam reencenando o mito do *eterno retorno*, como, por exemplo, na cena do abandono de Ariadne por Teseu na praia, onde parecem estar presos a um processo de não intencionalidade da ação. Por outro lado, é exatamente essa busca contínua dentro do domínio do filme que lhes permite existir. Ariadne é o instrumento que torna viva a memória dessa antiga *cena*, possibilitando sua transformação em uma sequência imaginária no filme. A cena é, em última análise, imaginária em si mesma dentro de um filme de ficção. Ela também alude a um relacionamento imaginário, estando mais próxima de uma miragem, de uma manifestação fantasmática desse “segmento” da história mitológica.



4. Pierre Coulibeuf: *Pistoletto/L'Homme noir*, 2004
 Publicado por | *Published by Actes Sud, Arles*
 Cortesia | *Courtesy Regards Productions, Paris, França*

16. Pierre Coulibeuf, “Film-maker’s note,” in *Pierre Coulibeuf – Le démon du passage*, Ministère des Affaires étrangères (France) and Éditions Yellow Now (Belgique), 2004, 110.

17. Pierre Coulibeuf, “The Empty Space” in *Pistoletto/L'Homme noir*, Actes Sud, Arles, 2004, não paginado.

18. A quebra de convenções cinematográficas só pode acontecer através de uma consciência de suas limitações.

No desenvolvimento estrutural de *Dédale*, o prédio de Siza torna-se uma tela na qual os personagens projetam as imagens que constituem a materialidade visual do filme. À medida que Ariadne ganha existência material através da *performance* da personagem feminina,¹⁹ esse processo torna-se possível graças ao mecanismo de uma “projeção mental”, um artifício empregado sistematicamente por Coulibeuf em seus filmes. É por meio de uma projeção mental que as características de Ariadne e a reencenação de aspectos de seu suposto antigo perfil²⁰ psicológico e estado mental podem ser evocados. Conforme a narrativa progride, o resultado dessas contínuas metamorfoses é, em última análise, a transformação de Ariadne no próprio monstro, desencadeada pela perda de identidade processada na mente do caráter feminino que lhe dá a vida.

Devemos pensar sobre os personagens dos filmes de Coulibeuf como *figuras*, veículos para a corporificação do gesto, da voz e do espírito, como mecanismos que agem ao longo do filme para quebrar a representação e desestabilizar a ilusão. Em seus filmes, o que distinguiria atores de não atores e ambos de figuras é que os *performers* não têm um comportamento “apropriado”, de acordo com os personagens que imaginamos que eles possam estar interpretando, já que seria difícil saber exatamente quem eles deveriam ser em primeiro lugar. Logo, tal definição de personagem não pode ser encontrada na *mise-en-scène* de seus filmes. Segundo as convenções cinematográficas, o que define um personagem não é se ele parece com ou se “comporta” adequadamente como uma pessoa real, mas se seu comportamento está de acordo com a funcionalidade do personagem que está sendo interpretado no filme.²¹ Portanto, a fim de determinar se tal comportamento é “apropriado”, primeiramente temos de investigar o que poderia ser a “função” do personagem

19. Se, para efeito de entendimento, admitimos a existência de atores *strictu sensu* nos filmes de Coulibeuf, tal como em filmes tradicionais, a atriz que caminha pela rua Lopo Gonçalves e visita o museu interpreta dois personagens: o primeiro é a figura feminina não identificada que visita o museu, a mesma que aparece na praia na cena do “abandono”, e a mulher que aparece nas docas no final do filme; a segunda personagem seria o seu “duplo”, Ariadne, uma projeção mental, uma figura de sua imaginação, se assim o desejarmos. Neste ensaio, eu me referirei ao personagem principal (que caminha na rua Lopo Gonçalves e visita o museu) como a “personagem feminina” e a seu companheiro como o “personagem masculino”. Também me referirei a seu “duplo” como Ariadne e, ocasionalmente, ao caráter masculino como Teseu, de acordo com a contextualização do filme, tal como é discutido neste ensaio. É importante lembrar que, embora essa arquitetura dos personagens permaneça basicamente a mesma, independentemente da maneira como percebemos a narrativa do filme, a estrutura hierárquica dos personagens pode sofrer um colapso, dependendo da interpretação de cada um.

20. Vou aqui me abster de falar em termos de um perfil psicológico, dado que, tanto quanto entendo, o repertório cinematográfico de Coulibeuf procura se diferenciar daquilo que seria uma psicologização do personagem, uma definição social de comportamento psicológico, para em vez disso se engajar naquilo que poderíamos chamar de “condições da mente”, como desvios da norma (não em termos psicológicos), e projeções, uma aparição demonstrativa na qual vemos o mundo e seu duplo como uma espécie de manifestação normal da existência humana.

21. Ver David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: an Introduction* (New York: The McGraw-Hill Companies, Inc., 1997, c. 1979), 185-187.

nos filmes de Coulibeuf tanto em termos gerais quanto específicos. Somos, então, colocados num limbo que nos impede de saber exatamente *quem é quem e quem interpreta quem*. Em termos gerais, a função de seus personagens não é somente mover a energia, levá-la adiante, mas também se tornar condutos de possibilidades emblemáticas, assim como gestos desconhecidos e histórias esquecidas, tudo e nada ao mesmo tempo. A descrição de Coulibeuf de seu conceito de figura em oposição à personagem é fundamental para o entendimento do papel desenvolvido pelos *performers* em seus filmes. Ele escreve:

A figura se aproxima e se afasta da noção de personagem, reduz sua presença a um limite que arruína a representação. A figura se afasta do real. Esse apagamento, essa ambigüidade da figura assinala a indeterminação do sujeito, a perda da unidade, uma relação com o mundo da ordem do enigma. A figura como simples aparência, como projeção mental.²²

A trajetória dos personagens nos filmes de Coulibeuf, por outro lado, é aquela de solitude, assim como o caminhante do labirinto que, em uma jornada de alto conhecimento, encontra-se em um processo de tomada de decisão, precisando eventualmente exercitar o livre-arbítrio, o que pode parecer fácil, mas nunca acontece sem dor ou responsabilidade moral. Da mesma maneira que caminhantes de labirintos ficam impressionados com as constantes mudanças de perspectiva ocorridas em uma estrutura labiríntica, que afeta sua percepção, o que também acaba confundindo-os, o mesmo acontece com os personagens, que precisam *atuar* conforme o enquadramento dado pela cena, sem uma clara definição de papel. Penelope Dood lembra-nos que os labirintos são construções de grande instabilidade e transformação, movendo-se de acordo com a percepção do espectador. Ela escreve:

Nossa percepção de labirintos é assim intrinsecamente instável: mude sua percepção e o labirinto parece mudar. Como imagens, então, os labirintos são convertíveis e relativos: o que você vê e sente e entende em um momento pode mudar completamente no próximo, como uma figura reversível, uma ilusão ótica.²³

Nesse sentido, podemos pensar que o “filme-labirinto” criado por Coulibeuf está agindo sobre os personagens, forçando-os a se “comportarem” de uma certa forma à medida que se movem ao longo da narrativa. Os atores são também figuras gráficas dentro da tela, e os filmes de Coulibeuf certamente levam esse aspecto

22. Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Amour Neutre*, sem data.

23. Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth: from Classical Antiquity through the Middle Ages* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990), 1.

em consideração. Sem parecer intencional, a figura de Ariadne torna-se fortemente expressionista em uma série de tomadas ao longo do filme, incorporando algumas das características das pinturas de Camargo, tal como nas cenas em que ela atravessa os corredores, aparentemente passando por um processo de transformação no Minotauro ou lidando com o próprio fio.

As figuras descorporificadas da série *Ciclistas*, de Camargo, parecem às vezes que foram sacudidas de suas camadas externas, deixando apenas um esqueleto estrutural que parcamente as mantém inteiras [Fig. 5]. Da mesma maneira, a personagem feminina no filme progressivamente se mostra destituída das camadas que a compõem, que constroem sua identidade, uma vez que sua compleição muda consideravelmente à medida que se desenvolve a “história”, uma transformação que pode ser vista claramente no padrão de comportamento de Ariadne.

Semelhança é algo recorrente nos filmes de Coulibeuf, talvez porque um resíduo permaneça depois da *passagem* de um universo ao outro dessa operação, a maneira como ele frequentemente descreve o processo resultante de seus projetos artísticos. Tomemos como exemplo a figura deitada sobre a terra na pintura de Camargo *No Vento e Na Terra* (1991) [Fig 6], que parece ter sido despida de sua própria pele (seria ela um reflexo da alma, visto que a camada superior do corpo também reflete o ser interior?). No filme, vemos uma figura desolada na praia, estirada na areia, abandonada por seu parceiro, o imaginário Teseu [Fig 7], uma hipotética referência à pintura de Camargo, exceto pelo fato de que o filme revela aquilo que a figura poderá agora estar vendo enquanto repousa sobre a terra. A sequência é uma questão em aberto, já que podemos admitir que a imagem projetada de Ariadne torna-se revivida pela vida da personagem feminina, assombrando-a e induzindo-a a repetir o mesmo padrão de abandono e exílio. Através do meio cinematográfico, Coulibeuf proporciona uma visão para a figura de Camargo. Por outro lado, se a considerarmos como uma revelação hipotética do filme, ao comparar essas duas imagens, o espectador na pintura é colocado na beira do lago (em relação à imagem na pintura), portanto fora do enquadramento, enquanto na cena do filme estamos vendo a figura pelas costas, colocada entre o corpo deitado no chão e a paisagem. Nesse caso, estamos entre a figura e a câmera para sermos mais precisos. Estamos também vendo a imagem (se novamente a compararmos com a pintura) virada ao contrário. A parte superior do corpo da figura pode ser vista à esquerda do quadro, e não à direita como na pintura. O estado de espírito da personagem feminina no filme, como veremos, é motivado por uma visão vinda das pinturas de Camargo, da energia que elas emanam. Nesse sentido, é uma visão e uma força motriz ao mesmo tempo.

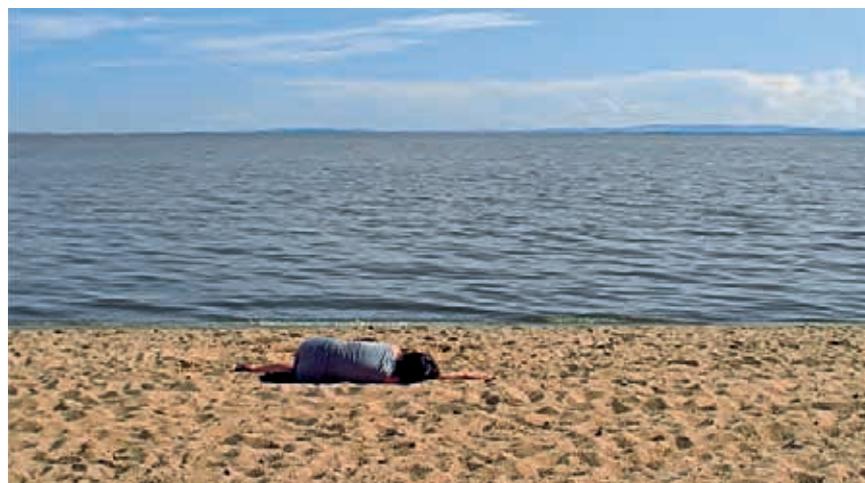


5

5. Iberê Camargo
Ciclistas, 1988
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
200 x 236 cm
Coleção particular | *Private collection*, São Paulo
Fotografia Rômulo Fialdini



6



7

Na arte e na literatura, Ariadne personifica a corporificação do exílio, de um exílio imposto pelo abandono. Sua dolorosa experiência de traição, de resignação com o seu exílio, de arrependimento e de saudade da terra natal é expressa em sua carta a Teseu nas palavras de Ovídio em seu poema *Heroids 10*:

Que posso fazer? Onde posso ir? Estou sozinha em uma ilha não-desbravada.
Não vejo obra alguma de homens, nenhum traço de gado.
Por todos os lados o mar cerca a terra; em parte alguma, marinheiro,
nenhum navio para traçar os duvidosos caminhos do mar.
Mas imagino encontrar companheiros, e ventos e um navio:
que caminho devo tomar? A terra de meu pai proíbe minha aproximação.
E embora eu devesse deslizar sobre águas pacíficas em uma nave bem-afortunada,
embora Éolo tempere os ventos, um exílio é o que serei.
Oh, Creta, apesar de abarcar uma centena de cidades, não posso sequer
admirá-la, a terra que Jove bem conhecia.
Não: pois por ato meu pai foi traído, e os bons nomes da terra, ambos governados
/justamente por meu pai, também,
Quando lhe dei o fio para lhe servir de guia, dirigir seus passos
para que você não morresse, independente da vitória, naqueles sinuosos corredores.
E então você me disse, “juro pelo perigo que agora mesmo encontro,
que você, enquanto nós dois vivermos, será minha”²⁴

6. Iberê Camargo
No Vento e Na Terra, 1992
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
200 x 283 cm
Coleção | *Collection Paula e | and Jones Bergamin*, Rio de Janeiro
Fotografia Romulo Fialdini

7. Dédale, 2009
Still do filme | *Film Still*

24. Ovid, *Ariadne to Theseus: Heroids 10*, 59-74. Tradução de Caroline Chang.

Ariadne não é apenas a corporificação do exílio, mas em *Dédale*, também é um estrangeira dentro do filme, um personagem que se tornou “estrangeiro tanto aos outros quanto a [si mesmo]”,²⁵ similarmente ao personagem que lhe dá vida e que age como “uma espécie de sonâmbulo através do mundo, sem âncora no espaço ou no tempo, sem unidade, sem identidade”.²⁶ Não é o estrangeiro em muitos aspectos uma projeção mental de si mesmo? Um ser em um estado de descorporificação? Se, por um lado, o tema do exílio é recorrente na arte e na literatura ocidentais, seja ele voluntário, imposto ou intelectualmente definido, uma resposta as condições do exílio é, por outro lado, talvez o que mais importe. Camargo também era, em vários sentidos, tanto geograficamente quanto intelectualmente exilado. Ele parece ter encontrado consolo apenas em suas pinturas. Ainda que nunca tenha sido de fato um exilado no sentido estrito do termo, ele certamente incorporava o “espírito de um autoexilado” ao estabelecer um compromisso de continuamente rejeitar o caráter totalitário do vanguardismo, com suas intenções de sempre reconciliar diferenças locais em uma única plataforma.

Quando Pinturas nos Olham: Movimento e Vigilância no Espaço do Museu

Dois universos distintos existem em *Dédale*, que são paralelos e interferem um no outro: aquele da vida real, vivido pelos personagens masculino e feminino, e aquele de Ariadne, que pertence ao “universo mental”. Essas duas linhas paralelas desenvolvem-se no filme levemente fora de sintonia, ou seja, primeiro vemos a cena pertencente ao universo mental representado por Ariadne e somente depois a personagem feminina que lhe dá vida. *Dédale* mostra-nos o que pode estar acontecendo na mente da personagem feminina e a fonte de tão estranhas *manifestações*.

O filme foi concebido numa espécie de *loop*, sem início ou fim,²⁷ conceitualmente falando, e também como uma referência ao mito do *eterno retorno*. Por exemplo, ele inicia com uma tomada de uma teia de aranha, que sinaliza para o universo de Ariadne, cortando para sua figura contra a parede branca da Fundação. Somente então ele corta para a cena da personagem feminina caminhando na rua. Parece que há uma dobra do tempo na qual os eventos estão acontecendo. Uma “projeção mental” vem primeiro e, por fim, a fonte material que lhe dá existência: a personagem feminina na vida real que caminha na rua Lopo Gonçalves.

25. Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Dédale* (August 2008).

26. *Ibid.*

27. Os filmes de Coulibeuf obedecem a todas as convenções do cinema que designam o início e o fim do filme, pela inclusão dos créditos de abertura e no final, respectivamente. Refiro-me ao fato de que o filme inicia e termina com uma imagem que é ligada aos dois universos compreendidos por dois domínios diferentes, um da ficção e o outro da realidade.

Através do seu andar pelos diversos caminhos desse espaço labiríntico, a figura de Ariadne é frequentemente animada pelo espírito criativo de Iberê Camargo e, às vezes, até mesmo assombrada por tal espírito. Na história mitológica, depois de ser abandonada por Teseu, Ariadne é confortada por Dionísio e Camargo, de certa maneira, toma o lugar de Dionísio na narrativa. É seu espírito criativo que a anima, conforta, mas muitas vezes também a perturba. Conforme a narrativa progride, as duas mulheres tornam-se gradativamente atraídas pelas pinturas no museu, uma atração que desencadeia reações estranhas do duplo da personagem feminina Ariadne [Fig. 8]. Seu comportamento passa a ser errático, imprevisível e fora da norma, mostrando que uma transformação está acontecendo na mente da personagem feminina que se encontra no museu (ou na rua Lopo Gonçalves?), que parece inquieta, irritada e progressivamente estimulada por conflitos não resolvidos. O que mais poderia estar dando vida a Ariadne, o seu duplo, se não a energia projetada de seus pensamentos?

Os múltiplos movimentos do casal no espaço de exposição criam uma “co-reografia de visitação” que é labiríntica em essência, que não os leva a nenhum lugar e enfatiza o padrão circular que eles reencenam repetidamente dentro e fora das paredes do museu. Sua configuração circular pode ser um sintoma de sua não solucionada relação um com o outro, aquela que não reconhece seu estado de convivência. Ambos sentem que estão envolvidos numa interatividade problemática, mas vivem um comportamento hesitante, sem nunca resolver a natureza de seu *relacionamento*.

“Ó Deus, ó Deus, será que tudo deve apenas ser redondo, e ficar rodando e rodando”, fala a personagem feminina em certo ponto durante o filme, uma atitude que parece soar como resignação e que não encontra resposta de seu parceiro masculino. Coulibeuf tomou emprestada a frase de “O Mundo é Redondo”,²⁸ [The World is Round] de Gertrude Stein, um livro para crianças que ela escreveu em 1938. No livro, Stein conta a história de Rose, uma menina de nove anos, envolta em um mundo de circularidade, numa busca por um sentido de identidade, à medida que ela confronta uma teia de formas e movimentos circulares na qual vive. A história sugere que a identidade não é algo estável, fixo ou mesmo palpável, mas sim mutável e em constante transformação. As falas da personagem feminina no filme também soam como um comentário sobre a circularidade do filme, expressa em seu caráter de *looping* e igualmente explorada na instalação com seus diversos mecanismos de exibição.



8. Dédale, 2009
Still do filme | *Film Still*

28. Gertrude Stein, *The World is Round* (New York: Young Scott, 1967), 21.

Ariadne, a projeção mental que ganha presença material a partir de uma progressiva perda de identidade da personagem que lhe deu vida, ou seja, a personagem feminina na vida real que visita o museu e que se encontra perdida em uma teia de circularidade que contamina a narrativa cinematográfica, torna-se, portanto, uma *figura* no filme, um artifício cinematográfico empregado para quebrar a representação. Tal circularidade é multiplicada pelo caminho circular que ela toma no museu, na relação circular dos personagens uns com os outros, assim como pelo infinito número de referências à circularidade que aparecem através do filme. Há uma série de referências claras a essa circularidade em várias cenas que aparecem durante o filme, como, por exemplo, em um momento no qual o personagem masculino realiza um giro sobre si mesmo em frente a uma pintura com dois ciclistas (a bicicleta, ela mesma com suas rodas *duplas*, sendo uma referência à circularidade) e repete esse gesto circular fora na praia, estabelecendo uma ligação para a transição entre cenas [Figs. 9 e 10]. Assim que o personagem masculino gira sobre

9. Dédale, 2009
Still do filme | *Film Still*



9

10. Dédale, 2009
Still do filme | *Film Still*



10



11

11. Iberê Camargo
Mulher na escada I, 1989
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
62 x 100 cm
Coleção | *Collection Maria Coussirat Camargo* –
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Fotografia Fábio Del Rei

si mesmo no museu, a figura masculina na cena do abandono, o Teseu imaginário, continua a se mover, tornando paralelos esses dois mundos, o “real” ficcional e o imaginário. Esse movimento singular se transforma então naquele que irá se tornar a ponte entre estes dois domínios. Mudamos assim para a cena na praia, onde ele irá em seguida iniciar um movimento circulatório, recriando, através de uma reenactação, a forma circular do prédio que encontra ressonância na circularidade da narrativa. A cena corta então finalmente para o museu, mostrando outra pintura com uma bicicleta [Fig. 11]. Deve-se observar que essa pintura, com suas grossas camadas de tinta, como tantas outras de Camargo, é essencialmente o resultado do movimento circular da mão do pintor sobre a tela, refletindo mais uma vez o moto cinematográfico que o filme tanto reverencia. Para Coulibeuf, a transição em filme não é somente um recurso técnico de edição, mas também uma referência à ideia de *passagem*, de um domínio para o outro, uma ponte entre estados.

Dédale, de Coulibeuf, alimenta-se de uma estrutura ortogonal da narrativa em vez de paralelismo. A imagem dos ciclistas oferece a perspectiva lateral do filme, uma espécie de achatamento que repele a profundidade. Essa circularidade encontra eco nas tomadas formais ao longo do filme, que têm seu símbolo máximo expresso pelo óculo zenital localizado no corredor com a figura de Ariadne lutando para encontrar a saída [Fig. 12]. Um céu azul, visto através do óculo, pode



12

12. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

também relembrar um episódio no livro de Stein, associado a perigo e desespero, no qual o primo de Rose quase se afoga: “o mundo era redondo e havia um lago nele e o lago era redondo”.²⁹ Em mais uma coincidência, o prédio da Fundação Iberê Camargo e as suas janelas têm vista para a água azulada do lago Guaíba. Nesse universo de formas e movimentos arredondados de *Dédale*, a música, da mesma maneira, toca quase obsessivamente em um padrão de circularidade.

Depois de estar aprisionada nessa infinita circularidade por um longo tempo, em determinado momento no filme, numa brusca mudança de comportamento, a personagem feminina faz um movimento surpreendente durante a visita à exposição. Ela caminha em linha reta em direção a uma pintura, para e, em um abrupto movimento, virar-se em direção à câmera. A seguir, em outra tomada, a própria câmera sugere uma impressão similar ao espectador ao se mover direto em relação à personagem, que novamente se vira de maneira abrupta e olha para além da câmera, olhando, dessa vez, para o horizonte à sua frente. Esses movimentos, que parecem claramente coreografados, diferem surpreendentemente dos contínuos movimentos circulares nos quais ela e seu parceiro parecem estar engajados ao longo do filme. Eles podem ser entendidos como uma tentativa clara, vinda de dentro do filme,³⁰ de quebrar o padrão circular na qual ela parece estar enredada. O seu movimento em direção à pintura adquire um caráter um tanto estranho no

29. *Ibid.*, 12.

30. Digo “de dentro do filme” porque há em outro nível, dois domínios nos quais os filmes de Coulibeuf estão engajados: aquele que percebemos como sendo ditados pela direção do cineasta e aquele que provém de uma lógica interna que se desenvolve nos interstícios do filme. Nesse domínio, as ações dos *performers* mostram

contexto do filme, ainda que possa ser descrito como bastante simples, se retirado de contexto. O que o torna tão distinto é uma ruptura abrupta com o padrão prévio de circularidade. Além disso, esses movimentos são desenvolvidos no espaço do museu, tendo uma pintura como coadjuvante no filme.

A pintura em questão é a obra *Figura* (1964), que pode ser descrita em termos gerais com um olho emergindo de dentro de uma massa pictórica densa, a qual não podemos deixar de conceber como sendo a manifestação de um “inconsciente escatológico”³¹ que parece, de fato, ter invadido o plano de uma série de pinturas de Camargo daquele período, materializado numa espécie de campo topológico de excremento.³² Emergindo daquela massa de pintura, podemos ver um olho que se parece com uma *besta* a nos observar de dentro da tela. Estrategicamente colocado em direção ao lado superior esquerdo do plano pictórico, ele se torna um mecanismo de vigilância com sua visão panóptica do espaço do museu. Através do olho dessa pintura, o próprio pintor olha continuamente para o visitante. Colocada no filme, ela se transforma em um mecanismo, observando o espectador de dentro da imagem cinematográfica. *Figura* torna-se, assim, a corporificação do olhar, que mais tarde encontrará eco no filme em várias de suas passagens. Ao se colocar em frente à pintura, a personagem alinha seus olhos com aquele da imagem na pintura, efetivamente ativando seu poder de visão. Sua posição liga esse mecanismo de *vigilância* e, quando seu rosto fica paralelo à forma do olho, ele transforma a pintura numa consciente presença da *besta*. A pintura está viva!

~ ~ ~

Contudo, *Dédale* é também um filme sobre a *visão*. Portanto, podemos presumir que personagens e coisas nos *olhem* e olhem a si mesmos tanto quanto sejam *cegos*. Nesse caso, seria mais adequado falar de uma deficiência da visão. Para ser ainda mais preciso, tratar-se-ia daqueles que, ainda que deficientes visuais, possuem habilidade para diferenciar entre a luz e a escuridão. Tal deficiência é demonstrada pelo senso de taticidade, cujos primeiros sinais podemos perceber quando a figura de Ariadne aparece angustiada, tocando as paredes brancas do prédio [Fig. 13], ao mesmo tempo em que vemos sua outra parte feminina, que caminha na rua olhando intensamente à distância [Fig. 14]. Seu olhar parece



13



14

13. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

14. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

sinais de autonomia no que se refere a comportamentos e ações. É um espaço fictício inserido dentro do outro. A razão para isso é que Coulibeuf parece estar trabalhando com esses dois domínios ao mesmo tempo, e não somente por aquele ditado pelas regras do cineasta.

31. Sônia Salzstein, “Anos 60: um marco na obra de Iberê Camargo,” in *Diálogos com Iberê Camargo*, Sônia Salzstein (org.) (São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2003), 55.

32. Uma referência ao caráter escatológico dessas pinturas pode ser encontrado no conto de Iberê Camargo intitulado “O relógio”, publicado no livro *Iberê Camargo, no andar do tempo* (Porto Alegre: Editora L&PM, 1988), 65-75.

indicar que ela está tendo uma *visão*. Mais adiante, enquanto Ariadne caminha vagarosamente ao longo de uma das passagens, ela anda em direção à câmera (melhor dizendo, em direção a alguma coisa que está no lugar da câmera, algo que nunca nos é revelado), com seus olhos fixos nela e sua mão fazendo um gesto indicativo de escrutínio que parece imitar um aparelho de visão [Fig. 15]. Uma vez que ela se aproxima da câmera (ou das lentes da câmera nos termos de Coulibeuf), o filme corta para a cena seguinte, alinhando os olhos da personagem aos faróis do carro que aparecem na próxima tomada. Devido à proximidade da personagem com a câmera, seu rosto cobrindo quase todo o quadro, tanto seus olhos quanto os faróis do carro claramente se equivalem por alguns segundos [Figs. 16 e 17]. Numa visível referência à luz, da brancura do prédio àquela da escuridão do ambiente da garagem, o filme parece apontar para o emblemático mecanismo da visão e sua dupla conexão: os olhos que absorvem luz da visão humana e aquilo que emite



15. Dédale, 2009
Still do filme | *Film Still*

15



16



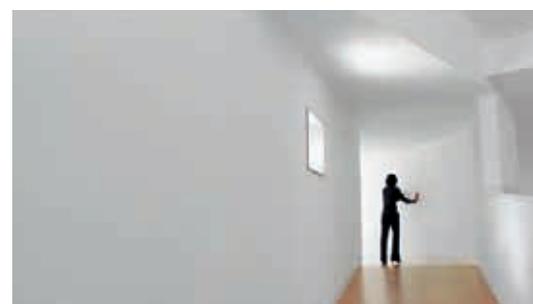
17

16. Dédale, 2009
Still do filme | *Film Still*

17. Dédale, 2009
Still do filme | *Film Still*

luz do universo da máquina. Alguns minutos depois, quando ela passa sob o óculo zenital e começa a caminhar através da passagem, ela novamente toca nas paredes do prédio, como se precisasse de alguma espécie de reafirmação de sua realidade material [Fig. 18]. Estas parecem ser indicações de que há uma falta de visão de sua parte, simbólica e metaforicamente falando.

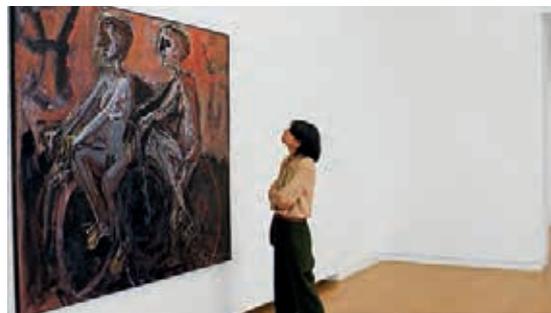
Se Ariadne estava em algum momento cega pela paixão e mais tarde pelo ódio, uma “sintomatologia colateral” pode estar emergindo a partir desse universo revolto por encontros, imagens espelhadas e duplas projeções. Ironicamente, sua outra parte feminina está usando óculos de sol quando ela chega ao prédio. Enquanto Ariadne agora luta contra a janela do prédio, sua cabeça rebaixada pode indicar uma visão debilitada, uma lembrança de que o estado mental de insanidade é também um tipo de cegueira. À medida que ela corre mais uma vez através das passagens e, lá pelas tantas, atravessa uma das grandes janelas, a cena fica fora de foco, um sinal de que esta é tanto uma cena imaginária quanto a deficiência visual que pode agora ser atribuída ao espectador.



18

18. Dédale, 2009
Still do filme | *Film Still*

19. Dédale, 2009
Still do filme | Film Still



19

Talvez a cena mais surpreendente relativa a essa questão seja quando Ariadne corre desorientada pela garagem: suas mãos parecem tocar superfícies imaginárias, numa luta pela busca de direção, e seu olhar torna-se estabilizado e direto, à medida que ela sobe as escadas e caminha olhando diretamente para a câmera. Depois de todos esses momentos perturbados, marcados por uma falta de acuidade visual, iremos finalmente nos direcionar para o domínio da visibilidade, pois Ariadne entra no espaço vazio de exposições do museu. Sua visão completamente restaurada (ou assim nos parece) corre em direção à galeria do fundo, virando-se abruptamente para a câmera (imitando antecipadamente seu duplo na vida real na cena da pintura?). Ela caminha lentamente em direção à câmera, por um momento parece tropeçar, perdendo um pouco o equilíbrio, para mais uma vez dar as costas novamente de maneira abrupta e caminhar em direção ao fundo da sala, gargalhando histericamente. Os momentos seguintes anunciam a entrada definitiva no *reino da visão*, uma vez que o filme corta para a cena em que a personagem feminina no museu inicia a visitação de uma exposição. Assim que ela começa a olhar as primeiras pinturas, sua atenção volta-se para a pintura *Ciclistas* (1989) [Fig. 19], que mostra uma característica proeminente à maioria das pinturas de Camargo dessa série. O que se vê é uma exagerada forma dos olhos, como se fossem biônicos, criando uma tipologia observada na maior parte das figuras dessas obras. Um dos personagens de *Ciclistas* parece estar usando lentes objetivas atípicas, uma máscara que relembra aparelhos de visão noturna, uma estranha coincidência, considerando a escuridão dessas pinturas. Mais tarde, quando a personagem confronta as pinturas “negras”, que parecem indicar no filme a ausência de luz, veremos uma Ariadne ainda mais perdida. Devemos lembrar que o filme progride graças à dicotomia entre luz e escuridão, mediada pela figura transitória de Ariadne caminhando através desses espaços cuja *cegueira* parcial (ou aparente) pode ser derivada da ausência de luz que emana dessas pinturas e que são então projetadas pela personagem feminina que lhes dá vida.



20

20. Iberê Camargo
Tudo te é Falso e Inútil IV, 1992
Óleo sobre tela | Oil on canvas
200 x 236 cm
Coleção | Collection Maria Coussirat Camargo –
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Fotografia Pedro Oswaldo Cruz

Se, por um lado, é dado às obras *Ciclistas* de Iberê Camargo, o poder da supervisão (ou *supervisão*), suas figuras da série *Tudo te é Falso e Inútil* (dos anos 90), parecem ter sido atribuídas de cegueira pela indicação de uma sombra escura em torno dos olhos sem córneas e pupilas [Fig. 20]. As duas pinturas de *Ciclistas*, na primeira sala visitadas pelos personagens, são também indicativas de direções: ambas apontam para a esquerda, seguindo a direção contrária à do relógio. Da mesma maneira que o mundo gira “em volta e em volta”, assim as pinturas parecem indicar. Podemos ver em diversas tomadas que a personagem feminina seguirá a mesma direção indicada pela ciclista representada na pintura, quando, por exemplo, ela para em frente à pintura, o rosto de perfil, entrecortado para uma outra cena na qual o personagem masculino move a cabeça para a esquerda, num gesto que parece reforçar direção, e novamente de volta para ela, que se move então em direção à esquerda [Figs. 21, 22 e 23]. As pinturas tornam-se assim não somente mecanismos da visão, mas também desencadeadoras de movimento e sinais de direção.



21



22



23

Com poucas exceções, o olhar para a câmera em filmes de ficção é uma forma de interpelação considerada *taboo* pelos protocolos cinematográficos.³³ Muitos dos empreendimentos fílmicos, com a ajuda do aparato cinematográfico, buscam conciliar a presença da câmera e, ao fazê-lo, aumentar a percepção de ilusão da realidade. O cinema contemporâneo no campo da arte tem sistematicamente exposto o papel do filme como uma máquina de produção de ficção.

Os personagens nos filmes de Coulibeuf geralmente olham para a câmera, mas ele insiste que a direção do olhar não é em direção à audiência tanto quanto é “para longe”,³⁴ para muito além da câmera. Em *Dédale*, o olhar, ainda que muitas vezes venha a coincidir com a linha de olhar do espectador, não pressupõe que seja em direção aos membros da audiência, mas sim um olhar reflexivo para dentro de

21. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

22. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

23. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

33. Ver, por exemplo, Francesco Casetti, *Inside the Gaze: The Fiction Film and its Spectator*, introdução de Christian Metz (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998), 27-30.

34. Correspondência trocada com o autor (17 de maio de 2009).

24. Dédale, 2009
Still do filme | *Film Still*



24

25. Dédale, 2009
Still do filme | *Film Still*



25

sua própria existência. Na sequência em que o caráter feminino visita a exposição, ela olha com frequência para a câmera, porém seu olhar supõe que seja direcionado para o outro personagem ou para as pinturas de Camargo, que momentaneamente tomam o lugar do espectador: ou seja, ou estamos no lugar do personagem, ou estamos no lugar onde as pinturas deveriam estar. Esse processo é revelado, por exemplo, na tomada em que a personagem caminha em direção à pintura *Figura* [Fig. 24], abruptamente se virando e olhando através da câmera [Fig. 25] só para acabar revelando, alguns segundos depois, que ela pode estar de fato olhando para a pintura “escura” *Fiada de Carretéis 2*. Nessa intrincada sequência de cortes, ela olha para a câmera, sendo entrecortada por uma tomada em que o caráter masculino olha para a câmera (ou está olhando para ela?). A figura dele é vista contra o fundo da pintura, que parece ter agora uma dezena de “olhos” advindos dos carretéis abstratos que lhe servem de motivo, tudo intermitentemente ecoando seu próprio olhar [Fig. 26]. Em alguns segundos, a cena corta para uma tomada da pintura *escura* que ocupa todo o quadro, parecendo indicar que isso seria o que ela estaria olhando [Fig. 27].



26



27

26. Dédale, 2009
Still do filme | *Film Still*

27. Dédale, 2009
Still do filme | *Film Still*

Ao empregar o que é comumente chamado no cinema de *faux raccord*, Coulibeuf mostra uma complexa troca de olhares que confunde o espectador, fazendo com que ele se torne consciente de sua própria presença fora do campo ficcional do filme. De repente, o espectador é colocado entre essa troca de olhares, tomando o espaço entre a transição das cenas. Mesmo que seja por algumas frações de segundos, a cena é suficiente para causar desconforto ao indicar a ruptura no mecanismo de ilusão, e o alívio é brevemente obtido apenas com a confirmação da cena. É difícil dizer, por outro lado, se a pintura é “real” ou uma projeção mental; se ela está olhando a pintura na exposição, ou se é apenas uma imagem mental que aparece quando ela devaneia em direção ao universo de Ariadne. Ou talvez pudéssemos dizer ainda, quando o filme troca para o universo de Ariadne, como se fosse um mecanismo “cego”, um espelho escuro e opaco que não reflete quem o olha, mas que pode corporificar em antecipação o olhar de seu observador (e olhar para ele). Ou seja, um aparelho de “projeções mentais”.

Todos sabemos que os espelhos são mecanismos de representação por excelência. Eles refletem (e, de muitas maneiras, projetam), tudo o que está à sua volta sem discriminação. Iberê Camargo não era desacostumado a *miragens e projeções*, algo que ele parece admitir no processo de fazer suas pinturas quando disse: “No ato criador, sou arrastado por impulsos que se desencadeiam como vendavais vindos não sei de onde. Vislumbro e persigo miragens interiores, que jamais consigo reconhecer na face da obra criada”.³⁵ Os vários mecanismos de *Dédale* parecem produzir fatos similares, situações e estados.

~ ~ ~

A troca de olhares entre personagens em *Dédale* permanece circunscrita ao encantamento mágico do filme e não oferece nenhuma ameaça ao estado de sonho do espectador na qual a *suspensão da descrença*³⁶ é exercida. No filmes de Coulibeuf, a constante troca de olhares pelas lentes da câmera, em direção ao espectador (ou através da sua linha de olhar), cria um constante fluxo cujo objetivo é acordar “o Outro no espectador”,³⁷ escreve Coulibeuf. Como cineasta, ele observa cuidadosamente o protocolo cinematográfico e ao mesmo tempo o quebra. Para ele, o olhar em direção à câmera em *Dédale* é “mais um olhar interior”.³⁸ Este tem o objetivo de simbolizar uma profunda busca para dentro de sua própria existência. Coulibeuf desenvolve um pouco mais essa ideia:

O personagem que olha o Outro em si mesmo é dessa maneira (através do olhar) projetado para fora. O personagem olha para o seu duplo. As duas visões, de dentro e de fora, são superpostas. A lente é simplesmente um espelho.³⁹

Mas quem é este às vezes difícil de perceber que chamamos de Outro, que se tornou recentemente o centro dos estudos pós-colonialistas e que agora parece cada vez mais se dissolver em nossa rotina diária de palavras, a despeito de todas as tentativas de movê-lo a uma definição precisa? Como fonte de discussão, eu voltaria a atenção para a figura do Minotauro. Diferentemente de Dédalo, Minos, Pasífae, Ariadne e Teseu, que parecem ter adquirido um perfil moral de caráter

35. Citado em Sônia Coutinho, “Iberê Camargo e as miragens interiores,” *O Globo*, Artes Plásticas (18 de dezembro de 1974). Arquivo da Fundação Iberê Camargo, H12/1974, Cx. 05.

36. O termo *suspension of disbelief*, que foi cunhado pelo poeta e filósofo Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) tem sido amplamente teorizado no campo dos estudos de cinema. Em termos gerais, ele designa um acordo tácito pelo qual o leitor ou espectador voluntariamente abandona (ou é forçado a aceitar, conforme os teóricos da área têm argumentado) seu julgamento, de forma que um “mundo ficcional” possa se impor.

37. Correspondência trocada com o autor.

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

explícito através das épocas, o Minotauro permanece como uma figura obscura cuja definição permanece pouco clara. Em muitos aspectos, podemos considerar o Minotauro como a representação desse antigo Outro. Ele é o filho bastardo, diferente, nunca realmente aceito e, em última análise, marginalizado. Cabe lembrar que sua mãe Pasífae alimentou-o na sua infância e, de acordo com algumas fontes, somente quando adulto ele se tornou “feroz” e temido.

~ ~ ~

Uma metáfora sexual no ato da visão pode ser encontrada no olhar do espectador que escrutina o filme e o *penetra*. Surpreendido nesse ato de *voyeurismo*, ele é confrontado com o sentimento desconfortável de ter cruzado a linha do olhar com aquela do personagem no filme. Contrariamente à maior parte do cinema *mainstream*, em *Dédale* o olhar da personagem feminina pode ser descrito como ativo, controlador e penetrante, em oposição ao olhar evasivo do homem, cujo próprio olhar retorna, mas não é ativo. O olhar de Teseu em direção à sua companheira mantém um único padrão de visão. Nesse ambiente cinematográfico, ele permanece preso, detido pelos artifícios gerados pela complexa artisticidade da imagem cinematográfica que é constantemente “quebrada por projeções mentais”.⁴⁰

Coulibeuf tem falado sobre o “lado escuro” de Teseu,⁴¹ um tema que ele explorou previamente no filme *L'Homme noir* (1993-1998), [The Dark Man] [Fig. 28]. Este é um filme que tem como ponto de partida o universo criativo de Michelangelo Pistoletto. Nessa obra, tal universo é desenvolvido pela estratégia de o artista assumir a “função de gerenciador executivo de suas imagens”,⁴² deixando sua persona como Pistoletto para transformar-se em um *ator*. Um significativo grupo de curadores aparece no filme, como Bruno Cora, Denis Zacharopoulos, Elisabeth Schweeger, Germano Celant, Jean François Chevrier (e podemos também ouvir a voz de Hans Ulrich Obrist), confundindo ainda mais os limites entre os domínios do filme e aqueles do território compreendido pelo sistema artístico. O filme parte daquele contexto e, ao mesmo tempo, busca afastar-se dele ao criar um espaço fictício que canaliza as diferentes forças em jogo para um único lugar. O personagem do *Dark Man* foi inventado pelo próprio Pistoletto e apareceu inicialmente como título de um livro⁴³ que ele escreveu e, mais tarde, em sua instalação de 1969, *L'Ufficio dell'Uomo Nero*,⁴⁴ que Coulibeuf encenou no filme enquanto construía um simulacro do universo de Pistoletto. O *Dark Man* é “uma sombra, ele é aquilo que perturba”, escreveu



28

28. *L'Homme noir*, 1993-1998
Filme em 35 mm de | 35 mm film by Pierre Coulibeuf
Still do filme | Film still
Cortesia | Courtesy Regards Productions, Paris, França

40. Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Dédale*.

41. Pierre Coulibeuf, *Notes to Gaudêncio Fidelis about the work Dédale (the 35 mm film, the installation)* (13-17 April, 2009).

42. Pierre Coulibeuf, “The Empty Space,” in *Pistoletto/The Dark Man*, Actes Sud, Arles, 2004, unpagged.

43. Michelangelo Pistoletto, *L'Uomo Nero, il Lato Insopportabile* (Salerno: Rumma Editore, 1970).

44. Pierre Coulibeuf, *Pistoletto/L'Homme noir*, Actes Sud, Arles, 2004, 9.

Bruno Di Marino.⁴⁵ Podemos dizer que, em última instância, o *Dark Man* incorpora o lado escuro de cada um, o lado que se manifesta através do inconsciente, o lado cego da alma, o Outro de cada um de nós, uma realidade não revelada da mente.

Durante os anos de 1980, a figura do artista parece ter entrado no plano pictórico das pinturas de Camargo.⁴⁶ Em *Hora V* (1983) [Fig. 29], um “homen escuro” [Dark Man] aparece imerso em seus objetos, carretéis espalhados através do plano pictórico. Nessa pintura, a figura negra é iluminada por um contorno de branco, acentuando o vazio da figura que aparece destituída de seus órgãos, de sua alma e de sua identidade. “O lado escuro do artista”,⁴⁷ escreve Coulibeuf. E prossegue: O “branco brilhante do prédio de Siza, projetado contra o azul do céu”,⁴⁸ tanto quanto uma premonição que parece refletir-se em suas pinturas, dado que a figura do artista aparece contra as tonalidade de azul ao seu redor, suas costas refletindo a luz brilhante que parece estar sendo projetada por trás dele.

Em *Dédale*, o olhar de Teseu, como uma manifestação de seu “lado escuro”, é desarmado e não performativo. Apenas uma vez durante o filme, na cena da praia, quando ele circula em torno da figura feminina, trocando olhares com ela, seu olhar mostra uma considerável reação, somente para ter mais uma vez seu papel desacreditado quando ele finalmente vai embora. Seria o Teseu de *Dédale* aquele que tem vergonha de seu lado menos glorioso? Aquele que, depois de ter matado o Minotauro, abandona Ariadne, que o ajudou a escapar do Labirinto? A instância adotada pelo cineasta em *Dédale*, no que se refere à posição dos personagens, claramente manifesta na especificidade do olhar, eventualmente coloca uma questão: estaria Coulibeuf falando de um ponto de vista feminista?

A presença de personagens femininos nos filmes de Coulibeuf foi discutida por Bruno De Marino, que os descreve como um instrumento de despertar, um instrumento de consciência que age sobre a estrutura cinemática: “Nos filmes de Coulibeuf, o artista sempre necessita de uma presença feminina para confessar. Nesse sentido, a mulher é um espelho, um indispensável instrumento de introspecção”.⁴⁹ Em seus filmes, a personagem feminina parece ter um papel especial a desempenhar, garantindo um aparato reflexivo que previne o olhar direcionado masculino de se estabelecer com segurança na identificação do ser com a imagem na tela. A teoria feminista na área de estudos do filme, especialmente o trabalho de Laura Mulvey, lembra-nos que o processo de identificação ocorre sempre com a figura masculina, que permanece como o foco do aparato cinemático. O artigo de



29. Iberê Camargo
Hora V, 1983
Óleo sobre tela | Oil on canvas
95,5 x 214 cm
Coleção | Collection João Sattamini
Comodante | On loan to the Museu de Arte Contemporânea da Prefeitura de Niterói, Rio de Janeiro
Fotografia Vicente de Mello

45. Bruno Di Marino, “The Dark Mirror,” in *Pistoletto/The Dark Man*, Actes Sud, Arles, 2004, não paginado.

46. Ver por exemplo Paulo Venâncio Filho, *Iberê Camargo: The Disquietude of the World*, (São Paulo: Silvia Roesler | Instituto Cultural | The Axis, 2001), 49.

47. Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Dédale*.

48. Ibid.

49. Bruno Di Marino, “The House, the World, Fiction,” in *Pierre Coulibeuf – Le démon du passage*, Ministère des Affaires étrangères (France) and Éditions Yellow Now (Belgique), 2004, 112.

Mulvey, intitulado *Visual Pleasure and Narrative Cinema*,⁵⁰ [Cinema Narrativo e Prazer Visual], publicado em 1975, representou um rompimento na pesquisa crítica na área e revela as implicações do ponto de vista patriarcal no filme, dizendo essencialmente que “o olhar” no filme é dirigido ao homem.⁵¹ Em *Dédale*, é o personagem feminino que, tal como Ariadne, guia-nos através dos espaços dentro do prédio e além dele. E, assim como no labirinto, aqui os intrincados aspectos da narrativa aprisionam aqueles que se aventuram entre as sinuosas passagens dessa estrutura cinemática do filme-labirinto. Na obra de Coulibeuf, Ariadne não só *nos guia*, mas também *nos perde* indefinidamente nessa circularidade criada pelo filme e pelos caminhos rompidos da narração.

A Exposição Cinemática: Quando a Realidade Encontra a Ficção em *Dédale*

A exposição ficcional de pinturas de Iberê Camargo que pode ser vista no filme foi concebida unicamente para a filmagem de *Dédale*, com obras da Fundação Iberê Camargo, assim como de várias coleções privadas e públicas no país. Exibidas com uma perspectiva fílmica em mente, a exposição teve uma existência real durante a filmagem, antes de entrar no mundo ficcional do filme, embaralhando ainda mais os limites da ficção, do documento e da encenação cinemática. A experiência de “visitar” a exposição ao assistir ao filme, possibilitada pela movimentação dos personagens e tornada viável pela edição do filme, pode ser mentalmente construída e estudada pelo espectador. O *design* cinemático da exposição institui um comentário crítico sobre o aparato museológico como gerador de modos ficcionais de exposição. Sua própria existência desloca-nos para fora do espaço fictício criado pela tela do cinema, devassando a crença cinemática na ilusão. O espaço ficcional da exposição, ocupado com obras verdadeiras, proporciona o cenário ideal para o desenvolvimento do universo imaginário do filme, aumentando a tensão que se manifesta na ruptura do mecanismo de suspensão da descrença, o qual emerge constantemente, por exemplo, em nosso medo de proximidade entre os personagens e as pinturas, na interação entre eles e no comportamento não convencional adotado dentro do “sagrado” espaço do museu.⁵² O alívio é propiciado quando o espectador

50. Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” in *Feminism and Film Theory*, Constance Penley, ed. (New York and London: Routledge, 1988), 57-68. Publicado anteriormente em *Screen* n° 16, 3 (Autumn 1975), 6-18.

51. O artigo de Mulvey é informado por uma matriz freudiana e lacaniana. Em virtude da adoção de um enquadramento psicanalítico, e uma vez que Mulvey não deixou agenciamento para o espectador feminino, sua abordagem sobre o tema foi recebida com restrições e ceticismo. Ver, por exemplo, Janet Bergstrom and Mary Ann Doane, “The Female Spectator: Contexts and Directions,” *Camera Obscura* n° 20/21 (May/September, 1989), 8.

52. Seria interessante considerar as trajetórias “fissionais” que os espectadores criam ao visitar exposições. São esses momentos reais ou coreograficamente subsidiados por códigos de comportamento que adquirimos segundo nossas experiências, e educacionais e econômicos *backgrounds*? De várias maneiras, podemos imaginar que há raramente um caminho e uma atitude espontânea que o visitante adota no espaço de exposições.

deve admitir para si mesmo que se trata realmente de ficção.⁵³ No entanto, essa ruptura causa uma enorme aflição ao estreitar o espaço entre o âmbito ficcional do cinema e aquele da realidade da pintura, ao mesmo tempo em que interfere no estado mental que permite a instauração do mecanismo de identificação.

É um tanto quanto não convencional para um personagem comportar-se dessa forma, ainda que sob a jurisdição dos protocolos da ficção cinemática. As três salas de exposição na Fundação, nas quais as obras estão exibidas para o filme, oferecem um espaço de transição que muda constantemente o estado de espírito da personagem feminina, levando-a a agir de determinada maneira. Na primeira sala (aquela na qual ela entra pela primeira vez), estão as pinturas dos *Ciclistas*, que Camargo pintou durante os anos de 1980 e no início dos anos 1990 [Fig. 30]. Nessa sala, seus movimentos são geralmente circulares, hesitantes, mas nem por isso menos indicativos de direção.

No segundo espaço de exposição, estão expostas as pinturas escuras dos anos de 1960 [Fig. 31]. Nessa sala, coisas estranhas acontecem: mudanças em padrões de comportamento, irregularidade dos gestos, indiferença. É como se os personagens fossem movidos por mecanismos que, ao mesmo tempo em que geram energia, desencadeiam comandos ou comportamentos imprevisíveis no caso de Ariadne. Na terceira e última sala, há três pinturas coloridas com camadas grossas de empasto que estão em exposição [Fig. 32]. Aqui é onde nossa personagem feminina, sob o olhar vigilante de seu parceiro, irá “refletir” sobre o mito, à medida que caminha paralelamente diante das pinturas, de modo lento, repetindo o mesmo padrão de caminhada que ela demonstrou na rua Lopo Gonçalves. As pinturas miniaturizam as casas, tomam seus lugares, vamos dizer assim, como se fosse um complexo universo expandindo-se atrás das portas (ou da interpretação?).

Além disso, esses três espaços introduzem o universo artístico de Camargo em uma situação que é equivalente ao espaço que Coulibeuf vem ocupando com seus filmes, a saber: aquele do deslocamento do agente e/ou objeto da criatividade com vistas a permitir liberdade suficiente para “criar novamente”, de uma outra perspectiva, principalmente de um *estado mental*. Ao trabalhar com outros artistas, Coulibeuf procura “relocá-los” (ou seus universos artísticos, modos de trabalho, etc.) para uma situação não familiar, fora de sua existência costumeira. Como meio de libertar o artista de ideias pré-concebidas sobre a arte, a vida, a preexistência, e assim por diante, Coulibeuf baseia-se na locação, para falar de um elemento-chave



30



31



32

30. Exposição ficcional – Primeira sala | *Fictional exhibition – First room*
Vista parcial | *Partial view*
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Fotografias Fábio Del Re

31. Exposição ficcional – Segunda sala | *Fictional exhibition – Second room*
Vista parcial | *Partial view*
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Fotografias Fábio Del Re

32. Exposição ficcional – Terceira sala | *Fictional exhibition – Third room*
Vista parcial | *Partial view*
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Fotografias Fábio Del Re

53. Ainda que todos os procedimentos-padrão tenham sido tomados para garantir a guarda das pinturas durante seu manuseio e durante a filmagem, como podemos imaginar que acontece em um museu, tal pensamento poderá facilmente evaporar da mente do espectador à medida que ele assiste ao filme. O sentimento de perigo persistente emerge conforme vemos os personagens interagindo com as pinturas no filme.

no cinema. Locação é, para ele, mais que o lugar onde a ação irá ocorrer, mais que o local onde o sujeito de seus filmes, o artista e seu empreendimento artístico, serão deslocados. Para ele, é imperativo produzir um confronto entre a realidade e as projeções mentais em sua base material.

Podemos imaginar que, em última instância, o destino de uma obra de arte é o museu. No caso de Iberê Camargo, trata-se de um museu monográfico, um lugar único que já produziu tal deslocamento e realocação da obra, uma vez que seu lugar original era o estúdio.⁵⁴ O filme-labirinto de Coulibeuf, por outro lado, produz o que ele chama de simulacro do prédio de Siza, um aparato sofisticado que nos permite encontrar com a obra de Camargo a partir de uma multiplicidade de perspectivas fora do contexto original no qual a obra existe (e, dentro dele, o museu, ao mesmo tempo). A exposição ficcional de *Dédale* produz ainda um outro fenômeno estranho: aumenta a crença de que uma forma portátil de mecânica curatorial pode estar sendo operada aqui, que esta não é somente uma ficção, mas uma inevitável realidade no futuro próximo de complexa logística, custos proibitivos de transporte e um processo acelerado de circulação de produtos culturais. No domínio da práxis curatorial, esta pode ser uma ficção que está tornando-se realidade. Em nosso constante esforço para produzir espaços fictícios, podemos acabar gerando um substituto, um universo *duplicado* no qual a presença das obras se tornará um tanto desnecessária.

À medida que assistimos à longa sequência na qual os dois personagens visitam o museu, percebemos que seus movimentos pelo espaço de exposição produzem um caminho de visitação que permite ao espectador trocar de lugar com os personagens. Ao longo dessa sequência, há um escrutínio das pinturas por parte do espectador, como visitante no museu, que nos coloca não só como árbitros no que diz respeito às obras, mas também como observadores dos movimentos do casal em relação ao seu misterioso e indeterminado comportamento. O que os leva a agir de tal maneira e/ou a adotar tal comportamento? Podemos imaginar que se trata de uma *força* invisível que emana das pinturas de Camargo e que circula através do prédio, mas que, por outro lado, age como uma máquina que produz energia, faz circular o significado, abre a interpretação e, por fim, garante a experiência privilegiada em um ambiente controlado. Estaria essa energia transiente afetando nossos substitutos de personagens?

Um fluxo constante de energia move-se pelo prédio, colocando em movimento as atitudes dos personagens que agem e reagem de acordo com ele. Eventos ocorridos dentro e fora da tela desencadeiam ações e comportamentos. Os métodos

54. O artista Daniel Buren foi o primeiro a teorizar sobre os efeitos produzidos na obra em virtude da transição do estúdio para o espaço de exposições. Ver Daniel Buren, *The Function of the Studio*, translated by Thomas Repensek, *October* (Fall, 1979), 51-58.

de trabalho de Coulibeuf provocam a confluência desses dois mundos. Tal como um sistema stanislaviskiano em reverso, os *performers* são instruídos a evitar a interpretação psicológica. No método de trabalho de Coulibeuf, o enquadramento é decidido antes que os atores entrem em cena. Quando o personagem entra na cena, o espaço já foi problematizado; assim, ele tem de enfrentar a locação a partir dessa nova perspectiva.

O filme é, portanto, concebido como uma entidade em movimento, uma máquina antirrepresentacional na qual o resultado não é apenas a direção calculada pelo cineasta, mas também a contínua manifestação de forças e desejos que podem moldar a criatividade e a intenção artística em sua forma material. O prédio é o mecanismo que permite que isso aconteça. Ao observar esta contínua circularidade de energia, Coulibeuf escreveu: “O prédio de Siza é um ‘condutor de energia’: ele coloca em movimento e energiza as forças emitidas pelas pinturas à medida que os espectadores as contemplam; o último é levado em direção às espirais do labirinto de Siza, que transmitem essas intensidades particulares nascidas da experiência que constitui a relação com as obras de Camargo”.⁵⁵ O prédio de Siza torna-se, então, uma “entidade orgânica que gera significado”,⁵⁶ “expandindo” e “contraíndo”, proporcionado ao filme acréscimos e transformações conforme este se desdobra. Sua dinâmica circulatória coloca em ação tanto uma mudança constante de perspectiva, uma vez que o espectador se move adiante, quanto um processo singular de visualização baseado em estágios e plataformas, na medida que o espectador se desloca para cima, contempla os andares e desce através das rampas e dos corredores.

Dédale é construído sobre a ideia de que o prédio icônico de Álvaro Siza também pode ser capaz de gerar um duplo, um reverso, “dobrando-se sobre si mesmo,” virando-se do avesso como um abismo. Há duas sequências com Ariadne que podem representar a visualização de tal possibilidade. Uma é quando ela aparece fora da janela grande, olhando para dentro, com seu corpo aparentemente pressionado contra o vidro [Fig. 33]; a outra é quando ela aparece em uma parte do lado de fora do prédio, lutando para alcançar o topo da parede [Fig. 34]. Em ambos os casos, os limites físicos do prédio não estão mais a aprisioná-la. Fica claro que se trata de um estado mental de aprisionamento. Por outro lado, com vistas a dar a entender tal estado de aprisionamento, a estrutura cinemática do filme tem de sugerir que o prédio, de certo modo, virou de dentro para fora. A essa altura, podemos depreender que Ariadne no labirinto é um reflexo do estado mental da personagem feminina que visita a exposição.

55. Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Dédale*.

56. Gaudêncio Fidelis, *Film and Installation Based Work by Pierre Coulibeuf*.



33



34

33. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

34. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

Em *Dédale*, as múltiplas entradas e saídas também correspondem às várias interpretações e avenidas que a obra propicia. Nesse lugar, as paredes parecem expandir-se e contrair-se à medida que o espectador se move ao longo do prédio. Ao assistirmos ao filme e mergulharmos nele, é difícil não pensar no prédio de Siza como uma máquina cinemática, uma qualidade facilmente perceptível quando caminhamos nele, mas tornada evidente através do empreendimento artístico de Coulibeuf. Em *Dédale*, o prédio de Siza também é concebido como uma *mise en abyme*, uma infinita reprodução de seu próprio *status* referencial como imagem, um *filme dentro de um prédio*, um *prédio dentro de um filme* e novamente *dentro de um prédio*, e assim por diante. Em tal situação, o significado torna-se instável e colapsa em si mesmo através de um processo de autorreferência. Um outro exemplo de *mise en abyme* aparece no filme *L'Homme noir*, de Coulibeuf, no qual a câmera do cineasta é refletida em uma das pinturas em espelho de Pistoletto [Fig. 35]. “O encontro entre arte e cinema é sintetizado em uma única imagem. A figura humana é reproduzida fotograficamente no espelho, enquanto a câmera é um elemento que a quebra a partir de uma nova dimensão, aquela da realidade do set, e de certa forma se torna o verdadeiro assunto do filme”,⁵⁷ escreveu Bruno Di Marino sobre essa imagem.

35. *L'Homme noir*, 1993-1998
 Filme em 35 mm de | 35 mm film by Pierre Coulibeuf
 Still do filme | Film still
 Cortesia | Courtesy Regards Productions, Paris, França



A filmagem de pinturas é uma empresa complicada em qualquer situação. Como objetos de extensa história cultural, moldados por estritas convenções artísticas e canônicas, elas forçam o espectador em direção a uma gama de regras que problematizam seu aparecimento como *motivos* no filme. Contudo, diferentemente de um personagem que se adapta aos requerimentos da “trama”, as pinturas mantêm-se estáveis em seu significado e em sua configuração. De fato, elas requerem que a câmera se adapte a tais requerimentos, impondo convenções artísticas como enquadramento adequado, uma representação da cor

57. Bruno Di Marino, “The Dark Mirror.”

acurada, luz otimizada, e assim por diante. É possível então que as pinturas, na verdade, venham com “instruções pictóricas”?⁵⁸ Podemos concluir que sim. As obras de arte possuem em si uma lógica inerente que, uma vez decifrada, pode oferecer pistas claras de entendimento acerca de suas premissas estéticas, assim como elas herdam convenções que são construídas cultural e historicamente. Tais convenções manifestam-se quando expomos a obra a uma situação de exibição. Surpreendentemente, elas irão impor regras que vão soar como sendo inerentes à sua constituição, como se viessem a vida, como se impusessem condições.

Podemos pensar no filme de um pintor trabalhando e em seus atos performativos como sendo instruções pictóricas que nos permitem entender as especificidades de sua obra. Tomemos como exemplo o vídeo *Iberê Camargo Pinta Ciclista* (1990), gravado por Enio Soliari Jr., que mostra o artista pintando o retrato de uma modelo. Ao longo de quase duas horas, o tempo que Camargo leva para terminar a pintura, a câmera grava um extenso repertório de gestos, movimentos do corpo e pinceladas que dão uma ideia clara dos procedimentos do artista. O vídeo produz uma coreografia singular demonstrativa dos métodos de trabalho, uma sequência de eventos que lhe permitiu revisitar a superfície da pintura inúmeras vezes antes de considerá-la terminada. À medida que aprendemos seus métodos, também criamos um enquadramento para eles.

O enquadramento é talvez um dos mais significativos elementos do filme. Ele induz o ponto de vista ao tornar o espaço disponível para o espectador dentro do espaço fictício da tela e, ao mesmo tempo, conduz o espectador ao mundo imaginário que permanece fora dela. O enquadramento em si não é algo peculiar ao cinema, já que podemos vê-lo em pinturas, fotografias e outras categorias artísticas, mas o enquadramento móvel o é. É somente no filme (ou vídeo por assim dizer) que veremos as constantes mudanças do objeto a ser enquadrado, algo com o qual nos acostumamos e que normalmente conhecemos como “movimento de câmera”. O enquadramento também está estritamente relacionado à maneira como percebemos os objetos no espaço do museu, uma vez que o olho busca meios de se relacionar aos objetos e ao seu entorno, contextualizando-os em relação aos outros.

58. Tomo emprestada tal expressão do livro de E. H. Gombrich *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, capítulo 9 que ele intitula como *Pictorial Instructions* (London: Phaidon Press, 1999), 226. Ainda que Gombrich lide com manuais de desenhos e ilustrações pictóricas de todos os tipos, ele enfatiza seu interesse nos aspectos performativos que eles expressam, assinalando os relevantes movimentos do corpo, que então necessitam de um vocabulário especializado para serem descritos. Portanto, alguns dos conceitos desenvolvidos nesse texto mostraram-se úteis para os meus argumentos.



36

36. *Dédale*, 2009
Still do filme | Film Still

A pintura é especialmente sensível às questões de enquadramento porque historicamente ela constitui um enquadramento em si mesma. Um significativo exemplo de alerta consciente de enquadramento móvel pode ser visto na sequência da personagem feminina de *Dédale* do lado de fora da janela, enquanto ela se movimenta e a cena desenvolve-se na rua [Fig. 36]. Colocado do lado de dentro, em um plano levemente rebaixado em relação ao plano do chão, olhando para fora, encontra-se o espectador em uma condição de *voyeur*. Numa sequência complexa, a cena é editada para impedir que os sons dos eventos que se passam do lado de fora sejam ouvidos pelo espectador. Em vez disso, ouvimos o som dos passos de Ariadne vindos de um local não identificado. Entretanto, como sabemos que ela é a “antecipada” projeção mental (no filme) da personagem feminina, a situação torna-se problemática. Por alguns segundos, parece que a câmera, ao mover-se vagarosamente para ajustar ao cenário que retrata, favorece o espectador, como se a janela em si se movesse de acordo com o nosso desejo, somente para produzir uma estranha sensação de engajamento com o olhar de *voyeur*, aquele do diretor, ao qual nós agora nos tornamos implicados pelas vias da identificação no cinema. Independentemente de ser um mecanismo de enquadramento, este é também um *tableaux vivant*, uma “pintura viva” com motivos que se movimentam, no qual “os ciclistas de Iberê Camargo” atravessam de um lado ao outro com uma decisivo senso de direção, criando assim um surpreendente contraste com o comportamento hesitante da personagem feminina enquanto ela chega ao prédio da Fundação (a despeito dos movimentos dos carros que parecem quase empurrá-la em direção à entrada do prédio). Ironicamente, seu duplo, Ariadne, já está dentro do prédio, irreversivelmente perdida na estrutura narrativa do filme.

Como vimos, Coulibeuf inicia o filme com o “universo de Ariadne”, sendo que a primeira tomada é aquela de uma aranha tecendo sua teia, seguida da própria Ariadne agindo contra a parede branca do prédio. Somente depois que vemos a personagem feminina “real” caminhando na rua Lopo Gonçalves é que podemos perceber que as duas linhas da narrativa estão levemente fora de sincronia, que um intervalo existe entre elas, um intervalo que se torna repetido e é agravado mais tarde pela instalação com sua dupla projeção em *loop*. Como nos lembra Coulibeuf, a expressão francesa *la fenêtre de la caméra*, ou janela da câmera,⁵⁹ adquire um forte significado quando pensamos sobre as sequências com as pinturas de Iberê Camargo. As formas não usuais das janelas retangulares do prédio de Siza encontram ressonância, por exemplo, nas pinturas negras retangulares que

59. Ibid. Pierre Coulibeuf, *Notes to Gaudêncio Fidelis about the work Dédale*.

aparecem no filme. Um exemplo é a pintura *Fiada de Carretéis 2*, que aparece numa longa sequência no filme, conforme a câmera segue a personagem feminina aproximando-se da pintura, parando diante dela e finalmente deixando o enquadramento [Fig. 37]. Naquele momento, a pintura aparece claramente distorcida em virtude da parede oblíqua na qual está exposta [Fig. 27, p. 38].

Várias pinturas no filme aparecem inclinadas ou tortas, funcionando como uma declaração de intenções, expondo as irregularidades da arquitetura do prédio, que funciona por deslocar o olhar de uma perspectiva habitual, convencional. Se, por um lado, Siza parece ter cuidadosamente articulado tais premissas para o olho, Coulibeuf desdenhou uma diferenciação conceitual ao filmar sistematicamente as pinturas com um dos personagens à sua frente, oferecendo evidência de um padrão deliberado. As pinturas tornaram-se então um álibi das escolhas arquitetônicas distintivas de Siza.

Que o enquadramento é fundamental para Coulibeuf, tanto por suas premissas ideológicas quanto por seus precedentes históricos, podemos ver na cena em que Ariadne não mais se debate apenas com os limites físicos do prédio, mas também com as limitações do enquadramento propriamente dito. Aqui ela repetidamente (ou desesperadamente) chuta as paredes na estreita passagem do corredor (abaixo do óculo zenital), que agora coincide, podemos dizer, com aqueles dos limites da janela da câmera [Fig. 38]. Numa luta emblemática, Ariadne desempenha o papel



38

do cineasta e o seu desejo de ultrapassar as limitações de seu próprio meio, fazendo desta uma sequência de intensa consciência do meio cinematográfico. Igualmente emblemática é a luta de Ariadne com a janela fora de esquadro, que parece estar em um corredor no filme, um dos mais distintos elementos do prédio. Como todas as janelas no prédio de Siza, esta é hermeticamente selada, tornando esse lugar essencialmente uma cápsula do tempo. Seus gestos em relação à superfície da



37

37. Dédale, 2009
Still do filme | *Film Still*

38. Dédale, 2009
Still do filme | *Film Still*



39

39. *Dédale*, 2009
Still do filme | Film Still

janela demonstram que há uma consciência de suas limitações, aspecto novamente emblemático da luta com o espaço representacional da *pintura*, para além do qual reside uma bela paisagem. Ela agarra várias vezes a moldura da janela durante esse embate em que a imagem vista de fora como já vimos, está desfocada, enfatizando a planaridade da superfície [Fig. 39]. Quando ela deixa o enquadramento, enxergamos a vista de uma tranquila paisagem cidadina, o que parece como sendo uma *ultramoderna* vista do centro de Porto Alegre. Em seu tormento, Ariadne parece incorporar o desejo e as motivações do artista de ultrapassar a representação. Ela também evoca sua condição de exilada, distante da cidade, presa nesse ambiente recluso, tal como o universo criativo de Camargo agora está. Nesse sentido, podemos dizer que *Dédale*, de Coulibeuf, leva o universo criativo de Camargo para uma viagem de *volta ao mundo*, uma viagem na qual o mundo o encontra.

Parece que Iberê Camargo há muito tempo havia antecipado a institucionalização de sua obra e, em outro desdobramento dessa história, previsto o duplo empreendimento de *Dédale*. Em suas próprias palavras, ele viu a si mesmo dentro do que poderia muito bem ser o espaço da Fundação, um ambiente labiríntico e selado, essa esfera mágica na qual o artista como um criador faz maravilhas: “Estou dentro de uma grande esfera sem poder explicar como nela penetrei, pois não tem abertura. Então, por alguns momentos, sou dono de poderes mágicos: a material obedece ao gesto”,⁶⁰ ele uma vez declarou. É em um lugar similar àquele imaginado por Camargo que Coulibeuf também filmou *Dédale*, um filme que parte do universo artístico de Camargo, num círculo completo que gira dentro dessa “enorme esfera” na qual o ciclo mais uma vez se repete. A circularidade do processo artístico também é autoevidente na ideias de Camargo sobre pintura: “No fundo, acredito que tudo o que fazemos é sempre um autorretrato e, por isso, o artista está sempre refazendo a mesma obra, a mesma tela, porque está sempre a refazer a ele mesmo”.⁶¹

Iberê Camargo parece ter-se engajado em uma abordagem labiríntica que talvez explique uma mudança definitiva para a figuração em sua obra das fases mais tardias, consolidada no início dos anos de 1980, tendo como um de seus pontos altos a série dos *Ciclistas*, e depois no início dos anos de 1990 com a série as *Idiotas*. Camargo é agora aquele que caminha através de seu próprio labirinto, o *Dark Man*, aquele que aparece diante da escuridão de suas pintura, aquele que

60. Roberto Pontual, “Largar e conter o gesto,” *Jornal do Brasil* (13 de novembro de 1976). Arquivo Fundação Iberê Camargo, H11/1976, Cx. 06.

61. Citado em Antônio Holthfeldt, “Iberê Camargo: de bem com a vida, de volta aos pagos,” *Correio do Povo*, Porto Alegre (26 de julho de 1981), 9. Arquivo Fundação Iberê Camargo, H11/1976, Cx. 06.



40

havia se perdido e ficado preso em um universo circular de carretéis, um motivo que surgiu em sua obra inicial no início dos anos de 1950 e formaria a base de seu repertório artístico ao longo de sua vida [Fig. 40]. Nesse labirinto de imagens, o artista está perpetuamente preso em seu repertório, sua própria obra sendo um conjunto de escolhas estéticas para serem carregadas através do caminho, levando a um infinito espectro de possibilidades, definidas às vezes como intenção artística, às vezes como casualidade. É o artista, assim como o caminhante do labirinto, que finalmente necessitará da ajuda do fio de Ariadne.

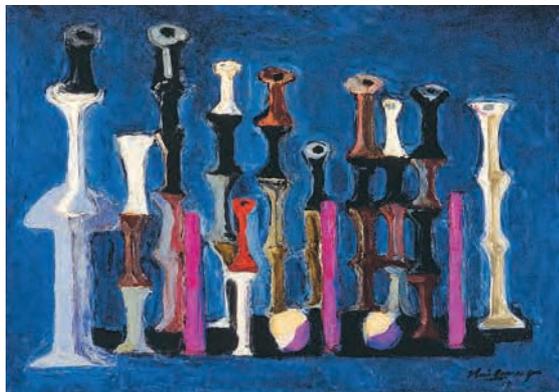
No cinema, a forma como o enquadramento é nivelado altera o nosso senso de equilíbrio ou a nossa percepção dos fatores psicológicos e/ou do estado mental, afetando os personagens no filme. Como o ângulo da câmera encontra equivalente no nosso corpo, na maneira como percebemos o assunto do filme, nossa impressão de equilíbrio pode ser significativamente alterada. Em determinado momento da narrativa, ao passar em frente a uma das pinturas de Iberê Camargo, a personagem feminina murmura: “suspensão em equilíbrio...” [Fig. 41]. A pintura em questão, construída com camadas de grosso empasto, tem ao centro uma forma em puro vermelho que contamina o restante do plano da pintura. Várias outras

40. Iberê Camargo em seu ateliê | *Iberê Camargo in his Studio*
Rua Joaquim Silva, Lapa, Rio de Janeiro, 1959.
Fotografia Acervo Documental Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



41. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

41



42

42. Iberê Camargo
Carretéis, 1958
 Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
 65 x 92 cm
 Coleção | *Collection Mineira*, Belo Horizonte
 Fotografia Pedro Oswaldo Cruz

formas fluando no plano pictórico cercam esse vórtice de carretéis que podem ser vistos de cima. Tudo está torcido nessa pintura, todas as formas viram-se em torno de si mesmas. Os carretéis vazios de Camargo, estão agora transformados em mecanismos construtivos pictóricos. Talvez os carretéis estejam aqui se tornando uma fantasmagoria que permeia a narrativa de *Dédale*, ou seja, carretéis vazios relacionados “ao fio de Ariadne”. Os espaços entre as formas (Morandi em expansão?) são também uma microrreferência a um labirinto, criando através da superfície da pintura um caminho pelo qual o olhar vagueia.⁶² Ao contrário das primeiras pinturas de carretéis que Camargo pintou nos final da década de 1950, como *Carretéis* [Fig. 42] e *Carretéis com Três Laranjas*, (ambas de 1958) [Fig. 43], essas formas estão agora desequilibradas. Elas encontram ressonância



43

43. Iberê Camargo
Carretéis com três laranjas, 1958
 Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
 62 x 100 cm
 Coleção particular | *Private Collection*
 Fotografia Pedro Oswaldo Cruz

na precariedade dos movimentos de Ariadne, enquanto ela vagueia através do prédio, caminhando geralmente descentrada ou visivelmente se desequilibrando. Todas as pinturas nessa sequência encontram eco na narrativa de *Dédale*, sendo seus títulos igualmente evocativos [Fig. 32, p. 43]. Da esquerda para a direita, temos *Figura em tensão*, (1969) *Signo branco I* (1976) e *Pássaro*, (1971). em todas elas uma pista da luta sangrenta que matou o Minotauro no centro do labirinto? Ou a trágica morte de Ícaro, o filho de *Dédalo*, em *Pássaro*? Ou uma referência ao prédio de Siza em *Signo Branco I*? De repente, elas parecem encontrar eco em todos esses eventos, detalhes, elementos e formas da narrativa.

62. O crítico Roberto Pontual assinalou as qualidades labirínticas de Iberê Camargo já desde muito cedo: “Então, o que vemos em cada pintura é um acúmulo de labirintos sem continuidade, tão ou mais intrincados do que os da mitologia, porque disfarçados e impraticáveis ao extremo. Labirintos que não só se distendem no plano, como também se superpõem uns aos outros, numa trama cujos entrelaçamentos jamais são perceptíveis à primeira vista – talvez mesmo nunca se entreguem à nossa decifração”. Roberto Pontual, “O gesto vital,” *Jornal do Brasil* (13 de novembro de 1979). Arquivo Fundação Iberê Camargo, H06/1979, Cx. 06.

Siza parece ter estudado a obra de Camargo para conceber o *design* do prédio e ter sido igualmente motivado pelas vacilantes figuras dessas pinturas, os carretéis, por exemplo, transformados em formas distorcidas [Fig. 44 e 45], que parecem refletidas em alguns detalhes arquitetônicos do prédio. Em determinado



44



45

44. Iberê Camargo
Estrutura em movimento 1, 1962
Água-tinta (a pincel e lavis) sobre papel | *Aquatint (paintbrush and lavis) on paper*
49,4 x 70 cm
Coleção | *Collection* Maria Coussirat Camargo – Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Fotografia Leonid Streliaev

45. Iberê Camargo
Estrutura em movimento 3, 1962
Água-tinta (crayon litográfico e lavis) sobre papel | *Aquatint (lithographic crayon and lavis) on paper*
49,4 x 70 cm
Coleção | *Collection* Maria Coussirat Camargo – Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Fotografia Leonid Streliaev

momento do filme, a personagem feminina parece ter intuitivamente reconhecido tal truque proporcionado pelo espaço e seu eco nas obras de Camargo, gargalhando histericamente em frente a uma pintura [Fig. 46] cujas formas parecem incorporar a obliquidade dos mecanismos do espaço.

Uma série de características em *Dédale*, de Coulibeuf, aponta para um fenômeno que o teórico Raymond Bellour identificou como intrínseco ao cinema: “a sua hesitação entre movimentos de fixidez”.⁶³ E, por causa de tal predisposição, as pinturas têm sido amplamente empregadas como um mecanismo para ligar esses dois domínios. “As pinturas têm sempre servido como um importante elemento de fixidez no cinema, [e elas] são usadas cada vez mais, agora que o cinema moderno está procurando sua própria identidade e definição”,⁶⁴ ele argumentou. Ainda que Coulibeuf tenha ido além do contexto da modernidade em termos de cinema e chegado ao lugar único situado entre o cinema de vanguarda e o “experimentalismo contemporâneo”, é importante reconhecer tais precedentes históricos. No filme, as pinturas de Camargo igualmente funcionam para desacelerar os artifícios do movimento no filme, uma vez que elas parecem imperturbáveis.



46

46. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

63. Raymond Bellour, “L’exposition du cinéma,” in *The Lectures* (Witte de With & Inshoot, Uitgevers, Gent, 1991), 14.

64. *Ibid.*

Num mundo onde tudo prospera com o movimento, uma pintura demanda ritmo mais lento, ainda que as próprias pinturas de Camargo, com sua distintiva dinâmica, encorajem movimento e lutem por ele. A narrativa transforma o filme numa sequência de eventos que somente um poderoso mecanismo como a pintura pode romper, com seus requerimentos contemplativos, sua capacidade de ofuscar a transfiguração, de chamar atenção e de se conectar a outros elementos da narrativa aumentando portanto, a interpretação subjetiva. *Dédale* emerge a partir de uma longa tradição de filmes que mostram pinturas nos espaço de exposição. Em muitos casos, esses filmes tem revelado aspectos das pinturas que não perceberíamos de outra maneira. Podemos dizer que muitos deles mostram o *verdadeiro* caráter de uma pintura. De diversas maneiras, *Dédale* coloca uma questão persistente para o espectador em relação à pintura: nós vemos o que elas insistem em nos mostrar, ou temos de ultrapassar as idiosincrasia de nosso sistema visual e atravessar o limiar do iridescente *flickering* do cinema para apreciar o que elas têm para nos dizer?

Quando o Fio de Ariadne Contém Nós: O Espaço Enganoso da Continuidade Cinemática em *Dédale*

O fio de Ariadne tornou-se um emblema de continuidade, linearidade e processo lógico. Portanto, na narrativa labiríntico-espelhada de *Dédale*, ele pode metaforicamente equivaler à continuidade cinemática; porém, como a narrativa do filme é sistematicamente interrompida, a possibilidade de seguir um fio linear torna-se praticamente impossível: “O fio de Ariadne, a continuidade cinemática, é um engodo”,⁶⁵ escreve Coulibeuf. Podemos dizer que, em *Dédale*, o fio de Ariadne tem vários *nós* que põem a perder a continuidade cinemática, tornando-a nada menos que uma ficção.⁶⁶ Esses nós no fio fazem com que o espectador salte para uma outra sequência, já que a mente a todo momento tropeça no caminho da narrativa. Um truque mental rapidamente tenta corrigir o espaço vazio ao procurar por conexões numa cadeia de eventos que supostamente faça sentido, ainda que “fazer sentido” seja, muitas vezes, não fazer sentido algum.

65. Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Dédale*.

66. No espaço institucional do museu, o “fio de Ariadne” pode ser desempenhado pelo curador, metaforicamente falando, o qual, por meio de sua estratégia curatorial, é capaz de atrair o visitante para uma multiplicidade de opções (ou para a falta delas), levando a escolhas corretas ou errôneas através de um número de caminhos disponíveis para interpretação no espaço do museu. Contudo, em muitos aspectos, o fracasso (ou deveríamos dizer a falta de entendimento) da parte do visitante, pode ser realmente devido ao excessivo número de opções disponíveis para ele. Se traçarmos um paralelo com o modelo *multicursal* do labirinto, do ponto de vista do visitante, o erro é menos o resultado da complexidade do projeto curatorial e mais provavelmente devido ao fato de que, contrariamente ao modelo *unicursal*, o *multicursal* atribui a responsabilidade às escolhas do visitante.

Teseu, que serve como um substituto para o espectador e pode trocar de lugar com ele de acordo com as convenções cinematográficas, não deixa o labirinto e permanece atraído ao difícil processo de revelar o propósito e o significado do filme.⁶⁷ Ele colabora para dar forma aos entremeios da narrativa que estão fundamentadas na história mitológica e é um produto da imaginação da personagem feminina, uma projeção mental. Talvez isso dê conta de seu estranho comportamento, sua circunavegação através do espaço do museu, movendo-se continuamente sem um propósito aparente, apenas como resposta aos movimentos da personagem feminina, como se de repente pensamentos casuais tivessem de se materializar no espaço e no tempo. Talvez o que vemos em *Dédale*, de Coulibeuf, é a prova material de que todos os mitos têm pontos cegos, que talvez Ariadne no antigo mito grego tenha sonhado com um Teseu heroico, que talvez ele fosse já naquela época uma *projeção mental* imaginado pela mente do primeiro contador de história do mito. Seu abandono seria então não um fato *strictu sensu*, mas um evento de perda a ser revivido por cada um de nós em algum momento de nossas vidas. O mito do eterno retorno teria se tornado, nesse caso, onipresente à própria natureza.

Teseu, o personagem desta nova versão da história que pode vir a ocupar o lugar do espectador, é levado a um processo de circunavegação que se origina do efeito contínuo produzido por essa itinerância, (agora) através de um labirinto *multicursal* (aquele do filme), “que sugere a importância da escolha moral e intelectual correta”,⁶⁸ ou seja, observar a arte e refletir sobre ela é, ao mesmo tempo, tomar o caminho do esclarecimento no qual escolha e julgamento de valor têm um papel de grande relevância. Entretanto, o personagem masculino, ao contrário de sua companheira, sequer olha para uma pintura durante toda a sequência do filme no museu. Ele passa em frente a uma delas, gira em torno de si mesmo em frente à outra, posa diante de uma terceira, ou simplesmente as ignora [Fig. 47]. Uma tarefa tão exaustiva seria muito difícil de ser executada em um museu, mesmo para um personagem, sinalizando a importância que tal papel desempenha no filme. Tal como um guarda de segurança, ele permanece relegado ao fundo, olhando os movimentos coreografados da personagem feminina e ensaiando os seus.

Nosso substituto para o Teseu também não fala, embora não seja mudo, ou ao menos assim nos pareça. Uma vez destituído da fala, ele se torna uma figura, uma sombra, uma aparência. Por que o cineasta não lhe teria dado o poder da fala? Não ter “voz” também poderia significar não ter papel ativo na narrativa, mas a figura



47. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

47

67. Ver Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Dédale*.

68. Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth*, 5.



48

48. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

de Teseu torna-se ainda mais significativa nesse caso. Como alguém que é excluído pelo silêncio buscará ele vingança? Será isso que, em última instância, o leva a abandonar Ariadne na praia nesta versão contemporânea do mito? Em uma das incontáveis facetas espelhadas dessa história, uma vez que o filme dobra-se sobre si mesmo, deveríamos suspeitar de atos de vingança na estrutura interna do filme. Além disso, não estão os personagens tornando-se autônomos? O que passou na mente de Teseu, por exemplo, quando ele, depois do ritual circulatorio no qual os dois estavam engajados, chuta a água e corre? Essencialmente, há uma mudança em seu estado de espírito [Fig. 48].

Em várias cenas, o corpo do personagem masculino é encoberto pelo corpo de sua companheira. Um dos mais surpreendentes momentos é quando, na última sequência do filme, ela levanta a cabeça e a inclina para trás, cobrindo completamente a figura dele ao mesmo tempo em que fala: “e não há som” [Fig. 49 e 50]. Nesse momento, parece que a fala não foi somente bloqueada, mas também se tornou sinônimo de não existência.



49

49. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*



50

50. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

Podemos supor que alguma espécie de mágica desenvolve-se entre as paredes do museu, que enfeitiça, levando o visitante a uma fantasia, engajando-o em um processo circulatorio, em uma busca perpétua por uma viável e coerente interpretação da(s) obra(s). É difícil não deixar de pensar que Teseu, nosso substituto para o espectador contemporâneo, sofre de *museologia*. (Mas afinal, não estamos todos sofrendo da mesma condição?) Como personagem, ele permanece ao fundo, exilado da narrativa principal e, ainda assim, inextricavelmente conectado a ela. Não podemos deixar de especular ainda se essa condição contemporânea não seria resultado de uma exposição prolongada ao “complexo exibicionário”⁶⁹

69. O termo *exhibitionary complex* foi cunhado por Tony Bennett para descrever o mecanismo totalizante de representação promovido pelas instituições com vistas a estabelecer um aparato discursivo e espacial capaz de se engajar em autodisciplina e autoconhecimento. Bennet retira essa conceituação das relações de poder/conhecimento de Michael Foucault, tal como foram desenvolvidas em seu livro *Discipline and Punishment: The Birth of the Prison*, publicado em 1977. Contudo, ele desafia os paradigmas ao argumentar que o museu como instituição teria sofrido uma mudança nas relações de poder que poderiam ter sido, ao menos parcialmente,

que conspira para levar o indivíduo, uma vez libertado do controle e da disciplina, a um mundo de infinita busca pelo autoconhecimento, pela autorrepresentação e pela identificação, criando uma zona nebulosa entre o sujeito e o objeto ao influenciar mudanças nos padrões comportamentais à medida que se caminha através do espaço da exposição.

O museu é concebido como uma máquina para a produção de conhecimento cujo motor esta sempre funcionando. A sua principal função é redirecionar constantemente o olhar em direção à otimização de significado, produzindo uma mais-valia que é, em última instância, derivada de comportamentos interpretativos e de seus níveis de “qualificação”.⁷⁰

Atravessando a Especificidade da Instalação *Dédale*

É por demais sintomático que estejamos vivendo no tempo da audiência.⁷¹ Vivemos na “idade do filme”, como sugeriu Arnold Houser⁷². Tempos extraordinários, podemos dizer. Torna-se pertinente, portanto, apontar a importância para o visitante contemporâneo do museu, de que a maneira como experienciamos esses *estranhos* objetos que chamamos de arte no início dos século 21, não pode ser menosprezada. Na medida que os padrões de recepção têm nos levado além, em direção a novos modelos de experiência, eles também têm nos transformado em praticantes de julgamento que, mais do que nos tornar meros transeuntes, tem nos feito mergulhar na densa acumulação do passado. Afinal, temos ou não nos tornado inconscientemente movidos pelo peso da história?

O espectador, que vagueia através dos sagrados espaços labirínticos da arte, recebe agora o mais alto privilégio de julgamento sobre aquilo que ele vê. É difícil dizer se aprendemos com a experiência do momento ou com as camadas de conhecimento que nos têm sido conferidas, tendo formado um *olhar exigente*, que devora objetos e coisas, criando a maneira como percebemos. No museu, experienciamos sem intervalo. Aqui nós entramos em uma arena de uma *guerra* contínua

transferidas para as pessoas, ou seja, os espectadores. Ver “The Exhibitionary Complex,” *New Formation*, nº 1 (1988), 73-102. Reimpresso em Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne, (eds.), *Thinking About Exhibitions* (London and New York: Routledge, 1996), 81-112.

70. O ato de um olhar não qualitativo é amplamente subjetivo e baseado em sentimentos. Ele não pode ser evitado no museu, mas pode ser “curado” pelas provisões que a obra traz somente se a tarefa é bem conduzida pelas mãos do curador, esse excepcional agente principal no contexto do aparato museológico e de suas limitações. O papel do curador como um agente de poder no mundo contemporâneo tem passado por mudanças significativas ao longo dos anos e não pode ser subestimado.

71. Para uma excelente introdução sobre a questão do tempo, como ele tem sido estudado e teorizado em várias disciplinas, práticas artísticas e períodos em relação ao espectador, ver A. Roesler-Friedenthal and J. Nathan (eds.). *The Enduring Instant: Time and the Spectator in the Visual Arts* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2003).

72. Ver Arnold Houser, “Naturalism, Impressionism and the Film Age,” in *The Social History of Art*, Vol. IV, com uma introdução de Jonathan Harris (London and New York: Routledge, 1999 [inicialmente publicado em 1951]), 214-256.

na qual predecessores históricos lutaram nada menos que batalhas extensivas de todos os tipos: ideológicas, políticas e aquelas movidas por pura vaidade. Aqui sangue foi derramado,⁷³ trajetórias foram celebradas. Foi também o conhecimento que nos tornou a todos conscientes de que a ideia do museu como um local pacífico, onde obras de arte coexistem em um tranquilo e calmo ambiente, nada mais é do que pura ficção:

Seria possível dizer que um dos grandes mitos sobre o museu é que ele é um oásis de calma intocada pelos temporais da política e da história. Nada poderia estar mais longe da verdade. Ao longo do tempo, o museu tem respondido à viradas sociais e políticas com precisão sísmica. Seu sucesso é o resultado de excepcional flexibilidade e capacidade de se adaptar — uma capacidade que outras instituições culturais não têm.⁷⁴

A capacidade de adaptação do museu também está relacionada à sua própria flexibilidade como instituição. Este nunca foi um espaço neutro e nunca o será. Historicamente, seu terreno mantém a *verdade* como o derradeiro árbitro da excelência, da qualidade e da originalidade. Mesmo assim, desde o seu surgimento, o museu está sempre mudando, demonstrando uma capacidade de evolução nunca vista em outros tipos de instituição.

Também tem sido no território do museu que o cânone vem sendo forjado. E é somente entre as paredes do museu que ele pode ser modificado e ajustado. Em termos gerais, o cânone é construído por meio de uma acumulação de conhecimento consolidado sobre o que é denominado como as “melhores” obras na história da arte. Entretanto, é importante lembrar que a formação do cânone tem ocorrido essencialmente sob as premissas e prerrogativas europeias e americanas e só recentemente tem se expandido para abarcar novas perspectivas na arte não ocidental e latino-americana. O cânone não pode igualmente ser dissociado do gênero e das propriedades materiais dos objetos, uma vez que o estabelecimento de obras canônicas está estritamente conectado à sua materialidade (a atribuição de um objeto como canônico é usualmente reservado a objetos mais duráveis, objetos “nobres”) e, por essa razão, outros são destinados a permanecer fora do cânone. Tal condição define as premissas sob as quais a imagem cinematográfica passa por um escrutínio e é

73. Refiro-me ao livro de Mário Chagas, *Há uma Gota de Sangue em Cada Museu* (Chapecó: Argos, 2006), em que ele discute o pensamento do poeta brasileiro Mário de Andrade, parafraseando-o: “Há uma gota de sangue em cada poema”.

74. Karsten Schubert, *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day* (London: One-Off Press, 2000), 11.

posteriormente canonizada: um processo um tanto tumultuado, que persiste entre as paredes do museu e que, no caso do filme, vai enfrentar as armadilhas que exigirão expandir amplamente as premissas da canonicidade.

Só recentemente, com o advento dos estudos do filme, é que o cânone cinematográfico vem sendo construído. Ele mal passa a ser validado no universo da academia e já tem de enfrentar uma outra intersecção: a entrada do filme no espaço do museu, que irá não somente colaborar para substituir antigos postulados de canonicidade com implicações desconcertantes no meio, mas também para substituir nossa percepção daquilo que o cinema possa de fato se tornar. A entrada da imagem cinematográfica no museu deve ser considerada no contexto dos últimos desdobramentos de uma série de mudanças pelas quais o museu tem passado.

A literatura na área tornou-nos conscientes de que, historicamente, o aparato do museu não considera como bem-vindo nada que se mova. Portanto, a imagem em movimento não se encaixa bem entre as paredes do museu.⁷⁵ Ela vem forçando uma virada nas condições funcionais pelas quais o cânone é engendrado e subdividido conforme uma ordem hierárquica. O tipo de materialidade que o filme possui e suas conexões extensas com outros campos de produção expandem ainda mais os requerimentos técnicos e conceituais aos quais o processo de canonização obedece. As instituições museológicas foram feitas para garantir as possibilidades analíticas oferecidas pelos objetos e condições estáveis por meio das quais elas podem ser escrutinizadas e estudadas. Nesse sentido, o museu oculta uma ambição, nem sempre explícita: a de tornar todos os objetos estáveis ao controlar seu significado, sua interpretação e seu trânsito.

Devemos também lembrar que *Dédale* não só existe no museu, mas também uma grande parte dele foi filmada dentro de um, para no final retornar ao museu, transformado por uma operação que não é somente de natureza específico-temporal, mas de essência específico-espacial. Podemos considerar a instalação *Dédale* como a espacialização do filme ou, de outra forma, o escrutínio de suas dimensões espaciais e temporais por meio da compartimentalização de seus elementos.

Em muitos aspectos, podemos afirmar que o museu é um lugar de morte, já que é o último destino de uma obra de arte. Lá, elas permanecerão por uma vida inteira em exibição e sujeitas ao olhar intrusivo do espectador. Cada vez que uma obra de arte está sujeita ao olhar e interpretação pelo visitante, podemos

75. Entre a vasta literatura disponível, ver meu ensaio "A Imagem em Movimento no Museu: a Política de Exibição de Obras Cinemáticas", in *Direções do Novo Espaço*, Paulo Sérgio Duarte, (coord.), catálogo da exposição, V Bienal do Mercosul, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, RS, 2005, 16-27.

dizer que sua vida se esvanece, que envelhece, que morre um pouco. No entanto, para aqueles que acreditam em *vida após a morte*, pode ser uma passagem para uma outra dimensão, um novo começo, aquele de uma vida imaginária, viajando por territórios inexplorados, por um mundo de infinita circulação de significados. Nessa jornada, a obra encontrará novas situações, novas chances de renascimento e renovação, novas leituras.

Como temos visto ao longo do filme, o comportamento imprevisível dos personagens em *Dédale*, ao circular no espaço do museu, levanta questões de veracidade e viabilidade de seus papéis. Ao encontrar-se no espaço de exposição, por meio da imagem cinematográfica, o espectador vagueia através do espaço labiríntico do museu, escavando um repertório de significados com vistas a identificar hipóteses plausíveis e explanatórias, ao mesmo tempo em que reconhece que aqueles seriam os elementos que o artista desejaria que ele absorvesse. A experiência do caminhante do labirinto é de muitas maneiras similar àquela do visitante do museu. Sua percepção das obras de arte naquele espaço evolui e muda de acordo como as inclinações conceituais e a efetividade do aparato da exposição. O caminhante do labirinto e o visitante do museu dividem também um perfil similar: ambos devem entrar nessa complexa entidade arquitetônica, aquela com engenhosa sofisticação e historicamente estabelecida. No caso do museu, suas premissas ideológicas emergem claramente no pensamento do visitante que passeia pelo museu com elevada atenção. Entre os sentimentos mais comuns, estão “movimentação vagarosa, evitar afirmações espontâneas, rebaixamento da voz, concentração hipnótica do olhar, abertura da mente a revelações”,⁷⁶ uma demonstração clara dos aspectos performativos da vida ritualizada que se passa no espaço do museu. Por ser um dos mais distintos equivalentes contemporâneos do labirinto, ele tem se tornado um intrincado aparato de credibilidade, um lugar de altos ideais intelectuais e de constante autoavaliação. Contudo, ao contrário do *domus Daedali*, esta construção moderna tem uma grande variedade de sinais e informação para guiar o passageiro através de seus espaços, que podem ser uma fonte tanto de esclarecimento quanto de confusão. Em última análise, o visitante do museu é essencialmente um caminhante cuja identidade não tem uma definição clara e raramente desempenha um perfil definido.

76. Bazon Brock, “God and Garbage – Museums as Creators of Time”, *The Discursive Museum*, Peter Noever, ed. (Germany: Hatje Cantz Publishers, 2001), 25. Não devemos esquecer que a realização de um filme requer o envolvimento em uma série de rituais derivados das necessidades técnicas, em muitos casos similares à ritualização que ocorre no espaço do museu: ausência e controle do barulho, controle de tráfego, luz perfeita, controle do significado através da narrativa. Nesse caso, um filme realizado em um museu funciona como um *duplo* que parece replicar ou imitar os rituais do museu.

Coulibeuf faz parte de um grupo de artistas que têm revigorado as mais recentes tendências em trabalhos em instalação, sendo que sua obra mostra grande mobilidade artística, ampla variedade conceitual e uma orientação que eu chamaria de "pós-ideológica".⁷⁷ A terminologia filmeinstalação para a exposição *Dédale* indica, nesse caso, as fontes de investigação do meio cinemático, ainda que os recursos técnicos de projeções de vídeo sejam usados para dar existência material à obra. A matriz da instalação é o filme de 35 mm com o mesmo título, comissionado e financiado pela Fundação Iberê Camargo.

Filmeinstalação tem estado às voltas desde os anos de 1960, seguindo os passos da videoinstalação, mas só recentemente vem sendo teorizada como uma categoria artística. Ao mesmo tempo, porque muitas dessas obras têm sido designadas sob a rubrica da videoinstalação, suas características específicas não são muitas vezes consideradas. As mais significativas delas parecem ser a de uma clara definição da intenção artística expressa na escolha do filme como matriz da obra.

A instalação *Dédale* consiste em quatro imagens em movimento e doze fotografias retiradas do filme de 35 mm, do filme editado e negativo do filme, respectivamente. A primeira sala da exposição apresenta uma projeção de quatro minutos da sequência do filme que mostra o casal na praia, cuja sequência (na instalação) é intitulada *Dédale (Ariadne e Teseu em Naxos 1)* [Fig. 51], acompanhada de duas fotografias, intituladas *Dédale (Ariadne no Labirinto 1)* e *Dédale (Ariadne no Labirinto 2)*. A segunda sala mostra o próprio filme *Dédale*, em uma dupla projeção dessincronizada com o filme inteiro rodando em *loop* sem créditos (uma projeção sem som, a outra com o som original do filme) e, ainda, uma projeção adjacente em tamanho maior com sequência da personagem feminina caminhando na rua Lopo Gonçalves, onde Iberê Camargo viveu e teve seu primeiro estúdio, intitulada *Dédale (Rua Lopo Gonçalves)* [Fig. 52]. Finalmente, na terceira sala, pode-se ver uma série de dez fotografias intituladas *Dédale (Ariadne e Teseu em Naxos 2)* [Fig. 53].

As sequências curtas do filme vistas na instalação são versões um pouco diferentes daquelas que podemos ver no filme, pois elas são tomadas reeditadas do filme original juntamente com tomadas adicionais retiradas dos *flash frames* [disparos de câmera] do copião. A sequência intitulada *Ariadne e Teseus em Naxos*,

77. Cunhei o termo "pós-ideológico" para me referir a obras contemporâneas que ultrapassaram a chamada crítica do museu como um aparato institucional de exibição, credibilidade e conhecimento. Como sabemos, tal crítica foi historicamente levada a cabo em grande parte por obras *in situ*, instalações, performances, e assim por diante. Atualmente, porém, as questões e prioridades são outras, e um grande número de artistas não estão mais envolvidos de nenhuma maneira (enquanto exibem suas obras no espaço do museu) com uma predisposição de criticar suas premissas ideológicas. Passada a militância histórica, essa nova era abriu novas possibilidades de lidar com tais questões acerca do espaço do museu de vários ângulos diferentes, não necessariamente relacionados às suas facetas políticas e ideológicas, ainda que tais questões continuem a ser legítimas e, eventualmente, retornem à cena.



51



52



53

51. *Dédale*, 2009
 Filmeinstalação | *Film installation*
 Filme 35 mm transferido para DVD | *35 mm film transferred onto DVD*
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
 Fotografia Fábio Del Re e | and Carlos Stein

52. *Dédale*, 2009
 Filmeinstalação | *Film installation*
 Filme 35 mm transferido para DVD | *35 mm film transferred onto DVD*
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
 Fotografia Fábio Del Re e | and Carlos Stein

53. *Dédale*, 2009
 Filmeinstalação | *Film installation*
 Filme 35 mm transferido para DVD | *35 mm film transferred onto DVD*
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
 Fotografia Fábio Del Re e | and Carlos Stein

por exemplo, aparece no filme segmentada pela edição, ou seja, em seis sequências separadas ao longo do filme e em uma sequência curta em *loop* na instalação, a qual foi reeditada, recebendo a adição de outras tomadas dos *out-takes*, criando assim uma nova sequência. As doze fotografias na instalação são retiradas do copião, dos *out-takes*⁷⁸ e dos *short ends*⁷⁹ do negativo do filme, respectivamente. A fonte dessas imagens é fundamental na seleção que Coulibeuf faz do material para suas instalações, visto que elas determinam a definição conceitual da obra como um todo. Ao utilizar esses fotogramas, cortados da película e não incluídos na edição final, Coulibeuf constrói o que ele chama de “sequências originais” que, juntamente com as imagens projetadas do filme, criam o caráter serial da instalação. Coulibeuf chama as fotografias retiradas da película cinematográfica de seus filmes, incluídas em suas instalações, de “pinturas cinemáticas”, embaralhando ainda mais os códigos dos subprodutos do cinema: os *filme stills*, fotos de cena e a própria fotografia. Ele escreve:

A imagem fotográfica [*still*] e a imagem cinemática em movimento se sobrepõem uma à outra de maneira que os limites entre elas se tornam indiscerníveis. O tema (retrato/*close-up* ou paisagem), a fixidez (foto/tomada com personagens ou paisagens) e a duração (foto/tomada inédita) são colocados em uma relação de tensão recíproca.⁸⁰

As instalações de Coulibeuf desconstroem o aparato cinemático dentro do espaço arquitetônico, tornando essas obras relacionadas ao local, reorganizando os códigos do cinema em favor de um ambiente mais sensorial e inclusivo do que aquele propiciado pela tela do cinema ou as projeções de apenas um canal [*single-channel*]. Nesse sentido, sua obra não se diferencia daqueles de muitos dos seus contemporâneos que trabalham com filme no espaço de exposição. Talvez o que torne suas instalações singulares seja a elevada consciência do filme como uma entidade material “dividida em pedaços”, como se, de repente, pudéssemos rapidamente absorver os momentos passageiros da narrativa, jogar com ela, vivê-la vagarosamente e voltar a ela em um momento específico no tempo e no espaço, como desejarmos. Nesse processo, o material inicial do filme, assim como sua existência material, suas características narrativas e seus artifícios ilusórios são transformados.

78. Os *out-takes* são as tomadas não incluídas no filme. Normalmente, o diretor realiza várias tomadas de cada cena e, então, seleciona e inclui no filme somente uma delas. Essa tomada selecionada é considerada a “melhor” em virtude de vários elementos da cena serem melhores do que em outras tomadas similares (atuação, movimentos de câmera, cinematografia, etc.).

79. Os *short ends* são os fotogramas não utilizados ou descartados depois que o filme é editado ou as partes do filme depois que o diretor fala “*Corta!*”.

80. Pierre Coulibeuf, *Pierre Coulibeuf-Love Neutral: Artists' statement*, Play Gallery press release, 2006.

Na instalação *Dédale*, Coulibeuf oferece-nos uma solução única para propiciar participação (somente para em seguida problematizar as questões): uma dupla projeção dessincronizada do filme, colocada lado a lado, separada somente por um pequeno espaço. Como é recorrente em sua obra, somos confrontados com um duplo, uma imagem espelhada; “le même et l’autre” ao mesmo tempo, para parafrasear o título de seu livro/entrevista.⁸¹ Ao assistirmos às projeções dessincronizadas do filme, um estranho fenômeno acontece: os 26’40” passam a não ser mais compreendidos pelo tempo entre o início e o final do filme, mas somente depois de duas rodadas do *looping* das duas projeções é que podemos pensar em ter visto o filme integralmente e que, de fato, o estejamos vendo novamente. Essas duas linhas paralelas tornam-se, portanto, parte de um duplo contínuo do *loop* que duplica o filme inteiro, criando uma combinação infinita de sequências. À medida que o espectador para diante dessa dupla projeção, logo depois de alguns segundos ele inicia um processo involuntário de reedição das sequências do filme, devido a um fenômeno comumente conhecido através do qual o olho procura por associações lógicas e comparações entre duas imagens que estejam lado a lado, especialmente quando as reconhece como vindas da mesma fonte.

O filme busca unificar a assimilação da narrativa pelo espectador através da suspensão da descrença, como também ao colocá-los juntos, assistindo a uma única fonte de imagem no espaço ritualístico do cinema. Som e imagem, projetados de uma única tela, criam um ponto de vista similar, ainda que respostas emocionais individuais possam variar devido à diferenciação subjetiva. No entanto, a dupla projeção de Coulibeuf coloca as duas imagens em movimento lado ao lado, fazendo com que cada espectador que esteja assistindo a elas ao mesmo tempo, no mesmo espaço, tenha uma impressão diferenciada ao mudar constantemente o olhar entre as projeções, e portanto, (cada um) tenha uma percepção diferenciada da narrativa do filme. Na instalação *Dédale*, podemos dizer que a percepção unificada deixa a sala e a experiência individualizada toma o seu lugar.

~ ~ ~

No processo de “descorporificar” o filme e criar a instalação, outro fenômeno acontece: a obra de Iberê Camargo é recolocada no museu uma vez mais; as imagens de sua pintura e do prédio serão projetadas nele mesmo, através dos mecanismos da instalação, criando uma cadeia de eventos que se desdobra não só no filme, mas também na circularidade da narrativa gerada pela exposição. A instalação de Coulibeuf existe também em um contexto um pouco diferente daquele criado pela

81. Pierre Coulibeuf e Robert Fleck, *Le Même et L’Autre* (Crisnée, Belgique: Yellow Now, Côté arts, 2008).

dicotomia entre artistas e cineastas, ou seja, aquele do “cubo branco” da galeria e da “caixa preta” do cinema. As projeções de suas instalações são exibidas, por outro lado, em uma sala mais escura ou com meia-luz, o suficiente apenas para que o espectador veja as fotografias e não perca a boa definição das imagens.

A instalação foi exibida nas mesmas salas nas quais a “exposição ficcional” foi montada para o filme. Coulibeuf estrategicamente posicionou as projeções da instalação no mesmo lugar onde se encontravam originalmente algumas das pinturas: na sala 1, onde estava a pintura *Ciclistas*, e na sala 2, mesmo local onde a pintura retangular escura *Fiada de Carretéis 2* (1961) e a pintura *Núcleo* (1965) estavam em exposição. A escolha deliberada de Coulibeuf parece ser uma tentativa de reter a memória que essas pinturas possam ter deixado no espaço de exposição e sobrepô-las com uma imagem em movimento. Todos sabemos que, assim que uma pintura é retirada de um espaço onde esteve exibida durante algum tempo, ela deixa um “vestígio”. Nesse caso, a sua presença pode ser identificada através do próprio ato de assistir ao filme e olhá-las. Isso significa que poderíamos pensar sobre essas pinturas como resíduos na memória dos personagens e espaços no filme, uma espécie de projeção mental deslocada que encontra eco no espaço fictício da exposição ficcional de *Dédale*?

Na dupla projeção na sala 2, a pintura *Núcleo* será uma vez ou outra “exibida” através do filme, mas ela trocará de lugar, de acordo com seu aparecimento no filme a cada projeção. A precisão conceitual da estratégia de deslocamento de Coulibeuf é uma demonstração clara de intenção artística. Além disso, o fato de que o artista produz filmes em 35 mm e, a partir deles, busca desconstruir o aparato cinemático e seus códigos ao criar elaboradas instalações, diz muito sobre seu processo de trabalho. Seus filmes são altamente elaborados e tecnicamente impecáveis, enquanto o processo de produção não se diferencia da produção de filmes em termos de estrutura organizacional. Entretanto, a crítica que eles carregam, os resultados que produzem e as direções que tomam não poderiam estar mais longe da indústria do cinema.

Dédale é um dos mais ambiciosos filmes de Coulibeuf até então, tanto em termos conceituais quanto técnicos. A despeito de sua natureza de improvisação, seus filmes possuem precisão cinemática, assim como incorporam uma grande dose de probabilidade e casualidade em seu processo de decisão e feitura. Eles mantêm um balanço ambivalente entre narrativas estruturais elípticas e padrões específicos de interesse. Em muitos aspectos, podemos dizer que Coulibeuf desconfia dos códigos cinemáticos em sua tentativa de construir ilusão ao mesmo tempo em que tenta criar uma construção artificial da realidade. Para o artista, questionar a realidade

é um esforço no qual ele está constantemente envolvido à medida que realiza seus filmes. “A realidade já não é mais alguma coisa familiar, afirmativa”,⁸² ele escreve. E prossegue: “Ao contrário, um sentimento de inquietude invade o personagem confrontado com a não realidade do mundo, sua vagueza persistente”.⁸³ Para finalmente declarar: “O mundo é uma mentira. A obra fílmica, pictórica, inventa o mundo”.⁸⁴ De certo modo a trajetória do cinema pode ser concebida com a história do espaço fictício tendo se descentrado e uma indústria do cinema que prospera em preservar o que sabemos agora ser a mais-valia obtida através da suspensão da descrença: a ilusão. Sem ilusão, o cinema não existiria, embora um grande número de empreendimentos artísticos, nos dias de hoje, busque desafiar as convenções do aparato cinematográfico, sendo a ilusão uma de suas mais significativas características.

Na estrutura labiríntica de *Dédale*, é possível dizer que talvez duas das últimas sequências do filme no museu sinalizem para a transição do contexto interno da narrativa para aquele da instalação no espaço do museu. À medida que os dois personagens desenvolvem seus movimentos finais (nessas duas sequências entrecortadas por uma breve cena de Ariadne), as salas da exposição parecem vazias, destituídas de pinturas [Fig. 54]. A personagem feminina olha para longe, seu olhar parece indefinido. Teriam sido essas pinturas somente um sonho na imaginação da personagem feminina? Poderia esse vazio antecipar a desmontagem da exposição que pode nunca ter existido? Uma fantasmática antecipação do que viria a acontecer a seguir no processo? O esvaziamento do espaço de exposições de maneira que a exposição *Dédale* pudesse tomar o seu lugar? Se considerarmos o repertório de Coulibeuf, essa cena pode significar uma intersecção entre a realidade e a ficção, o outro lado da realidade, digamos assim. A personagem feminina parece claramente perturbada por essa transição entre estados. Mais tarde, essas imagens, filmadas exatamente naquele lugar, retornam à instalação, como uma possibilidade de reconstituição em espaço e tempo de uma narrativa em progresso, que se altera entre a realidade e as projeções mentais dos personagens, exceto pelo fato de que agora nós participamos dela.

82. Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Dédale*.

83. *Ibid.*

84. *Ibid.*



54. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

54

THE SITE OF INDETERMINACY: TOWARDS A LABYRINTHINE APPROACH TO *DÉDALE*

Gaudêncio Fidelis

Dédale is a fiction film¹ inspired by the artistic universe of the painter Iberê Camargo (Brazilian, 1914–1994).² Formally, the film is grounded in the mythological figure of Daedalus, whose reputation as an inventor is associated in Greek mythology with great artistry and superb technical skills. Daedalus' primary achievement was the creation of the Labyrinth, an architectural construction of vast complexity, virtually impossible to decipher, and built, according to the story, to imprison the Minotaur.

In Coulibeuf's cinematic event, a labyrinth is echoed both in the architectural structure of Álvaro Siza's and in the circular universe embodied by Camargo's work. Coulibeuf adopts the unique, labyrinthine shape of the Siza building [Fig. 1] both to form the cinematic structure of *Dédale*, and to forge its dynamics. This architectural structure becomes a platform for staging the deep conflicts imbedded in cinematic vocabulary and its conceptual and ideological premises, as we shall see throughout this essay.³ This platform is also the primary terrain for the events that resonate extensively throughout the film, the location of a *generator* that processes ideas, visions, projections, encounters, conflicts, exchanges, and movements. Iberê Camargo's paintings, on the other hand, provide the energy that helps

to structure the mental dimension of the film. His pictorial works give *Dédale* material specificity through the visual dichotomy of light and dark, by means of a fluctuation between the diaphanous light of Siza's building and the darkness of his own paintings, imbuing the eye with a great impetus towards mobility as one watches the film. This stimulus towards a flow of pure ocular oscillation is mediated by the dark, restless figure of Ariadne. In the film, Camargo's artistic universe acts as a "nucleus in expansion,"⁴ its radiant energy spiraling outward to bind together the *locations* of the film.

In its array of meanings, the labyrinth may be conceived of as a metaphor for pathways of learning, which finds an equivalent in the museum space and acquires special meaning in Siza's labyrinthine architectural construction built for the Iberê Camargo Foundation. While in the process of searching for an exit to the labyrinth, an individual is faced with multiple choices requiring intuition and interpretation as well as careful judgment. These choices ultimately represent those that will define one's own "destiny." In this respect, the labyrinth becomes implicated in one's own fate.

The story of the Labyrinth and its inhabitant, the Minotaur, is recounted, among other sources, in Ovid's *Metamorphoses*, a Latin poem in fifteen books, which remained extremely popular throughout the Middle Ages and well into modern times. Ovid's poem is a text about transformation, as its own title and opening lines announce: "My mind moves me to tell of forms changed into new bodies. Gods, inspire my undertakings (for you have changed them too), and draw my song down continuously from the very creation of the world to my own times."⁵

1. *Dédale* is both a 35 mm film and a film installation, each one featuring the same title and relating to the other. Both works have autonomous lives and will eventually follow their own paths of screening and display.

2. Coulibeuf has plied the artistic and creative universe of some of the great figures of contemporary art and culture, including Pierre Klossowski (*Klossowski, peintre-exorciste*, 1987–88), Jan Fabre (*Les Guerriers de la beauté*, 2002), Michel Butor (*Michel Butor Mobile*, 2000), Marina Abramovic (*Balkan Baroque*, 1999), Meg Stuart (*Somewhere in between*, 2004), Jean-Luc Moulène (*Le Démon du passage*, 1995), Jean-Marc Bustamante (*Lost Paradise*, 2002), Michelangelo Pistoletto (*L'Homme noir*, 1993–98) and Suzanne Lafont and Maurice Blanchot (*Amour Neutre*, 2005).

3. This essay too has its *double*. It is well known that each language has its own specificities and hues, therefore, this essay was written twice – that is, in two separate but complementary versions, in Portuguese and in English. They are unified but also separate, with slightly different overtones according to the specifics of each language.

4. *Núcleo em Expansão* (1965) [Nucleus in Expansion] is also the title of one of Iberê Camargo's paintings from the same series as the one included in the film titled *Núcleo* (1965).

5. Ovid, *Metamorphoses*, 14, 152–153.

A number of the female characters' lines in Coulibeuf's film were inspired by a passage in the book, in which the poet refers to the legend of Daedalus and the Minotaur. Coulibeuf's film transforms the myth retold by Ovid as well as the poet's *words* when, in one sequence, the female character recalls the story:

Prince Theseus was one of these youths.
Ariadne, the daughter of Minos, helped him to escape.
They escaped.
He carried the princess off and sailed to Naxos where he abandoned her on the shore.
Bacchus came to her rescue.
She became a constellation.
...A constellation.
The story of the Minotaur and Ariadne.
...Labyrinth.

The Metamorphoses is a work epic in scope and proportion, permeated with aesthetic transformations. The strong visual content of Ovid's masterpiece is one of the characteristics that has made it tremendously popular throughout the centuries, having provided many artists across generations with a source of inspiration. As Patricia B. Salzman-Mitchell writes: "*Metamorphoses* is a visually charged text where the acts of seeing and representing images are widely exploited in the internal stories, in the relationship between characters, and in the effect that the text produces in the reader. Further, visualization is an intrinsic aspect of metamorphoses as not only are the changes impregnated with visual imagery, but also looking is often the trigger of transformation and is deeply entrenched in its meanings."⁶

Dédale is the French name for Daedalus and also is the French word for maze and labyrinth. It refers both to the mythological figure of Daedalus and to the pervasive labyrinthine state of things, to intricate spaces and articulated structures, as well as to the confused

6. Patricia B. Salzman-Mitchell, *A Web of Fantasies: Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses* (Columbus: The Ohio University Press, 2005), 1.

and disorienting social space of the city. The labyrinth is a branching architectural construction through which the protagonist or *passenger* who finds him/herself inside, must find a way out.⁷

According to the various sources of the myth, King Minos of Crete returns from war and is shamed to learn of his wife's adultery and more so by its evidence, a "monster" child, half man, half bull to which the queen had given birth. The Minotaur, as he came to be known in Greek mythology, prompted Minos to ask Daedalus to build a labyrinth to conceal the monster. The skilled Daedalus conceived a complex and intricate structure whose mazes were only known to him, making it impossible for the Minotaur to find his way out. According to one version of the story, the creature would have to be fed with Athenian youths every ninth year, a tribute to the death of Minos's son Androgeus, who was killed by the Athenians. The third of these tributes was destined to be prince Theseus, King Aegeas's son. The youth had volunteered to take the place of one of the appointed victims. Ariadne, the daughter of Minos, falls in love with Theseus, and instructed by Daedalus, gives him a ball of pitch and a clew of yarn, which he unwinds as he enters the tortuous and deep paths of the Labyrinth. After slaying the Minotaur and finding his way back by rewinding the thread, Theseus flees with Ariadne, only to abandon her on the island of Naxos, where she is

7. According to the two models of labyrinths (*multicursal* and *unicursal*), Siza's building may be classified as a *multicursal* model. The *multicursal* model can essentially be defined by a series of paths and may be distinguished by the one that involves choice, as opposed to the *unicursal* model, which consists of a single path that leads to the center. Both models are laborious but one could associate them with a more mental (*multicursal*) as oppose to a more rational (*unicursal*) process, of experiencing the path across space. The multiple choices one must make throughout the journey inside the labyrinth are implicated in a process of learning, which could eventually lead to enlightenment. The *multicursal* model entails a great deal of complexity and mental elaboration, requiring decisions along the path that will eventually lead to the center or to the exit of such space. As the gaze is exercised along these pathways, searching for the right turn, so too are a number of diverse possibilities involving decisions that the wanderer must make. The labyrinth also requires intuition and a great deal of interpretation. Therefore, the *multicursal* model is one of aesthetic differentiation, allowing for a voluntary array of conceptual undertakings defined as paths of clarity and enlightenment. The film is in itself, in that respect, a labyrinth through which spectators wander at will. These two paradigms of the labyrinth were brilliantly explored by Penelope Reed Doob's in her book *The Idea of the Labyrinth: From Classical Antiquity through the Middle Ages* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990), 39. See also the extraordinary book by Paolo Santarcangeli, *Le livre des labyrinthes; histoire d'un mythe et d'un symbole*, translated from the Italian by Monique Lacau (France: Gallimard, 1974). First published in 1967, by Vallecchi Editore.

consoled in her misery by the god Dionysus. Theseus, on the other hand, falls in disgrace when he returns to Athens. Minos imprisons Daedalus and his son Icarus (some sources say in a tower, others in the Labyrinth itself). They try to escape using makeshift wings fashioned by Daedalus, who warns his son not to fly too close to the sun, telling him that the heat would melt the wax that held them together, but Icarus ignores his admonitions, flying so high that his wings melt, plunging him to his death in the sea.

Did the Demon Get Lost in the Passage?⁸ On Coulibeuf's Cross-Disciplinary Enterprise

Coulibeuf's films exist in between and across disciplines. Among other self-imposed tasks, they seek to promote a critical discussion on the productive methods of cinema by locating the place of experimentation within the boundaries of film and the visual arts, within a cross-disciplinary approach that passes through film, literature, dance, and the visual arts themselves. At the same time, his artistic enterprise has consistently broken cinematic codes and scrutinized the cinematic apparatus, exposing an entire economy of desire in illusion that cinema fulfills with exceptional competence.

As a filmmaker, Coulibeuf's main goals are to challenge cultural conventions surrounding cinema, to question mechanisms of representation, and to point out new possibilities for a discussion of the concept of reality. It is important to emphasize, however, that his films are made in 35 mm⁹ only, and that they often serve as the matrix for his installation-based works, attesting to his interest in working with film as a medium and not simply as the *moving image*, challenging at all times the status of cinematic grammar. Therefore, cinema is for Coulibeuf both the medium and the source of his artistic enterprises.¹⁰ Here is where the artist problematizes the very act of working with cinematic images and installation. The crucial questions thus presented: what makes Coulibeuf any different from the countless number of artists making film within the field of art?

And what distinguishes his *working methods* from that of any other artist working with film and video installations today?

Coulibeuf may be the only artist working with film today for whom the very nature of creativity has become the *matter* of the work. While engaging this question, he draws inspiration from the creative universe of his peers, be they artists, choreographers, or writers. Given, however, that it would be imprecise to say that his work is derivative or appropriative in the strict sense of those words, such an approach makes his work unique and specific.¹¹ Moreover, what else moves an artist who is inspired by the work of others if not a great interest in investigating the premises entrenched in the nature of artistic enterprise? Considering such perspectives in the context of the residual but nevertheless elevated connotations of *originality* – which still linger behind the so-called “tradition of the new”¹² – one can understand the dimension of his artistic project. In a time when the very nature of the word *art* seems problematic, when the canon has been systematically challenged and re-written, while the politics of canonicity define what is elevated and what is destined for demotion, and while more and more issues of cultural translation have become acute, Coulibeuf's work has acquired a considerable significance. The artist and filmmaker is not a documentarist in any sense, hence his work must systematically negotiate a place in between the genres of cinema, tackling issues of artistic categories, cultural translation and contextualization in all its implications.

Coulibeuf's work could be easily confused with the sea of works employing moving images that we can see today in museums and galleries around the world. There is a striking desire lurking behind the act of appropriation of a great number of contemporary works: the will to monopolize content and retain originality even though the very act of appropriating entails the disembodiment of the work. Dealing with such matters has never been devoid of polemics or contention, and Coulibeuf's work is no different. However, a closer look into his universe will easily attest to his distinctive and unique approach to film. His artistic stance arises from a *non-site*, a site of

8. I paraphrase here the title of Coulibeuf's film *Le Démon du passage*.

9. With the exception of some of his earlier films made in 16 mm.

10. Extract from Gaudêncio Fidelis, *Film and Installation Based-Work by Pierre Coulibeuf*, Curatorial Project, 2nd Version (January 2008), English version.

11. It is necessary to differentiate Coulibeuf's work from the appropriationists of the 1980s and '90s who have made works whose display and routines evolves around film and television.

12. See Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (New York, McGraw-Hill, 1965).

indeterminacy where things are not always what they appear to be at first glance. To try to establish a precise place for Coulibeuf's work would be to over-simplify his artistic project and even to undermine its contextual existence.

Coulibeuf's books and catalogues deserve to be mentioned by virtue of their distinctive approach to the subject of the cinematic imaginary and the medium of film. The catalogue *Pierre Coulibeuf – Le démon du passage* [Fig. 2], produced for distribution during the international touring of a retrospective of his films with the same title, was designed to be in *between the lines*. As Laurent Le Bon wrote in the introductory essay: "*Le Démon du passage* is not a book on Pierre Coulibeuf but with him. It is neither a documentary catalogue nor an artist's book. It scrambles the codes, and the essential lies perhaps in its interstices. The whole is incomplete – and fortunately so!"¹³ This publication places great emphasis on the specificities of the medium in order to give rise to new possibilities of representing film in published materials. It does so by means of its distinctive characteristics with regard to the way one perceives space and time. "Respect the medium – don't play with it,"¹⁴ warns Le Bon. He quotes Coulibeuf in his intention to rethink the evolution of film in terms of the "Klossowskian simulacrum."¹⁵ However, perhaps now we can coin a new term, "Coulibeuf's labyrinth approach" to film.

A labyrinthine approach has been recurrent in Coulibeuf's repertoire of filmmaking, not only in conceptual but also formal terms. In visual terms, perhaps the most evident precedent is the labyrinthine construction that appears in *Les Guerriers de la beauté* (2002) [The Warriors of Beauty] [Fig. 3], filmed in the Fort of Hoboken, in the outskirts of Antwerp. In the film, an "Ariadne" in wedding gown rushes through the passageways *distracting* the viewer in a world permeated by indeterminacy, mediated by blood, water, and dust. On the other hand, *Le démon du passage*, epitomized by the film of the same title, thematizes the problem of passage, signaling the idea of film as a transitional territory in which everything is provisional, from the mental state of the characters to the fleeting appearance of images. What matters in his films is to go "from one discipline to another, from one

protocol to another, from one vision to another," Coulibeuf writes.¹⁶ His book *Pistoletto/L'Homme noir* [Fig. 4], on the other hand, is intended to "recreate the mental path of the film," he writes. And he elaborates further: "Starting with the 35 mm frames, a new 'cut' makes the many visual and discursive signs that respond to each other in the film interact and resonate in a different way and at a distance. The book offers a change in point of view, a change of perspective, a new metamorphosis of the work and of the artist. A virtual universe, this time of the film itself, is suggested by the interstices, by the empty spaces in the continuous flow of images, words, ideas and concepts."¹⁷ Coulibeuf's concern with film comes from the urgency of an appointment with the medium. In that *conversation* nothing is left untouched.

De-Characterizing: The Architecture of the Character in Coulibeuf's *Dédale*

We may say that the two characters in *Dédale* seem to be engaged in a quest to anchor themselves in the structure of the narrative. Their ultimate goal seems to be to exist in the film as characters, according to cinematic conventions, an expectation that can never be fulfilled.¹⁸ If for no other reason, the filmmaker, by means of artistic intent, prevents such anchoring from occurring; that is, *authorship* still controls the "rules of the game." Therefore, the very nature of such a quest is nonspecific because the characters do not, in a strict sense, play the roles of Ariadne and Theseus. In their continuous search, they are unconsciously grounding their expectations in the mythological story. In that respect they are reenacting the myth of *eternal return* – for example, in the scene of abandonment of Ariadne by Theseus on the beach, where they become caught in a non intentional process of action. However, it is such continuous search within the realm of the film that allows the characters to exist. Ariadne is the instrument that brings the memory of this ancient *scene* alive, allowing its transformation into an imaginary sequence in the film. The scene is ultimately a story revived by the memory of the female character,

13. Laurent Le Bon, "In Between" in *Pierre Coulibeuf – Le démon du passage*, Ministère des Affaires étrangères (France) and Éditions Yellow Now (Belgique), 2004, 105.

14. Ibid.

15. See also Pierre Klossowski and Maurice Blanchot, *Decadence of the Nude* (London: Black Dog Publishing, 2002), 126-139.

16. Pierre Coulibeuf, "Film-maker's note," in *Pierre Coulibeuf – Le démon du passage*, Ministère des Affaires étrangères (France) and Éditions Yellow Now (Belgique), 2004, 110.

17. Pierre Coulibeuf, "The Empty Space" in *Pistoletto/L'Homme noir*, Actes Sud, Arles, 2004, unpagged.

18. The breaking of cinematic conventions can only happen by a conscious awareness of their limitations.

which in turn becomes an imaginary scene in itself, within a fiction film. It is also the story of an imaginary relationship, closer to a mirage, a phantasmal manifestation of this “section” of the myth.

In the structural development of *Dédale*, Siza’s building becomes a screen on which the characters project the images that comprise the visual materiality of the film. As the figure of Ariadne gains material existence through the *performance* of the female actress,¹⁹ this process becomes possible through the artifice of a “mental projection,” a cinematic device Coulibeuf systematically employs in his films. It is by means of a mental projection that Ariadne’s traits and the re-enactment of aspects of her supposed ancient psychological profile²⁰ and state of mind could be evoked. As the narrative progresses, the result of this ongoing metamorphosis is her transformation into the monster itself, triggered by a progressive loss of identity processed within the mind of the female character that gives her life.

One must think about the characters in Coulibeuf’s films as *figures*, merely vehicles for the embodiment of gesture, voice and mood, devices that act throughout the film to break representation and disrupt illusion. In his films, what would distinguish actors from non-actors and both from figures is the fact that the performers do not have an “appropriate” behavior according to the characters one imagines they could be playing, given that it would be hard to know exactly who they are suppose to be in the first place. Such definition of a character cannot therefore be found in the *mise-en-*

scène of his films. In cinematic conventions, what defines a character is not whether he/she looks and/or behaves adequately in the manner of a real person, but whether his/her behavior is *according* to the functionality of the characters which are being portrayed in the film.²¹ Therefore, in order to determine if such behavior is “appropriate,” one must first investigate the “function” of the character in Coulibeuf’s films both in general and in specific terms. We are then placed in a limbo that prevents us from knowing exactly *who is who* and *who plays whom*. In general terms, the function of his characters is not only to move the exchange of energy around and push it forward, but to become carriers of emblematic possibilities, unknown gestures and forgotten histories – everything and nothing at the same time. Coulibeuf’s description of his concept of *figure*, as opposed to *character*, is fundamental for the understanding of the roles played by the “performers” in his films. He writes:

The figure is this form that approaches and frees itself from the notion of character, which reduces presence to a borderline state and ruins representation. The figure strays from the real. This obliteration and ambiguity of the figure signals the vagueness of the subject, the loss of its unity, a relationship to the world of order and enigma. The figure as a simple appearance, a mental projection.²²

The trajectory of the character in Coulibeuf’s film, on the other hand, is one of solitude, much like the maze-walker who, in a journey of self-discovery, finds him/herself lost in a process of decision-making and must eventually exercise free will, which appears easy but is not without pain and moral responsibility. As maze walkers find themselves bewildered by the constant changes in perspective within a labyrinthine structure, which affect their perception – both confusing and mesmerizing them – so too with the characters, who have to *act* within the framework given by the scene without the clear definition of a role. The scholar Penelope Doob reminds us that

19. If for the sake of understanding we assume the existence of actors, in the strict sense of the word, in Coulibeuf’s films, such as in traditional movies, the actress who walks by Lopo Gonçalves Street and visits the museum plays two characters: the first is the unidentified woman who visits the museum, the same woman who appears at the beach in the scene of “abandonment,” and the woman who appears at the docks at the end of the film; the second is the character who would be her “double,” Ariadne, a mental projection, a figure of her imagination, if you will. In this essay, I will refer to the main character (the woman who walks at Lopo Gonçalves Street and visits the museum) as “the female character” and to her partner as “the male character.” I will refer to her “double” as Ariadne and occasionally to the male character as Theseus, according to the contextualization of the film as it is discussed in this essay. It is important to remember that even though this architecture remains basically the same, regardless of the way we perceive the film narrative, the hierarchical structure of the characters may collapse according to each person’s interpretation.

20. I would refrain from speaking in terms of a psychological profile because, as far as I understand, Coulibeuf’s cinematic repertoire seeks to differentiate itself from a psychologization of character, from a social definition of psychological behavior. Rather, it engages in what one might call “conditions of the mind,” as deviations from the norm (not in psychological terms), and projections, a demonstrative appearance in which we see the world and its *double* as a kind of normal manifestation of the human being’s existence.

21. See David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: an Introduction* (New York: The McGraw-Hill Companies, Inc., 1997, c. 1979), 185-187.

22. Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Amour Neutre*, undated.

labyrinths are constructions of great instability and transformation, moving according to the viewer's perception. She writes:

Our perception of labyrinths is thus intrinsically unstable: change your perspective and the labyrinth seems to change. As images, then, labyrinths are convertible and relative: what you see and feel and understand one moment can shift completely the next, like a reversible figure, an optical illusion.²³

In that sense, we can assume that the “film-labyrinth” created by Coulibeuf is perhaps acting upon the characters, forcing them to “behave” in a certain way as they move with the narrative. Actors are also graphic figures within the screen, and Coulibeuf's films clearly take that into consideration. Embodying some of the features of Camargo's paintings, the dark figure of Ariadne becomes strongly expressionist in a number of shots throughout the film, such as in the scenes within the corridors, where she is apparently being transformed into the Minotaur or dealing with her own thread.

The disembodied figures in Camargo's series of paintings *Ciclistas* [Cyclists] seem at times to have been shaken off from their outer layers, leaving only a structural skeleton that barely holds them together [Fig. 5]. Similarly, the female character in the film seems to be progressively deprived of the composite layers that built her identity and her complexion changes considerably as the story develops, a transformation also seen in Ariadne's behavioral pattern.

Resemblance is re-incident in Coulibeuf's films, perhaps because of a residue that remains after a *passage* from one universe to another is performed, as the artist himself has described the process that results from his artistic projects. Take, for example, the figure lying on the ground in Camargo's painting *No Vento e na Terra* (1991) [In the Wind and on the Land] [Fig. 6], who seems to have been stripped bare of his/her skin (a reflection of the soul, since the outer layer of the body also reflects the inner self?). In the film, one sees a desolate female figure at the beach, lying on the sand, abandoned by her partner, the imaginary Theseus [Fig. 7], a hypothetical reference to Camargo's painting, except that the film reveals what the figure could be now seeing as he/she lies on the ground. The sequence is an open question since one can assume that the projected image of Ariadne

is relived by the female character, haunting her and prompting her to repeat the same pattern of abandonment and exile. By means of a cinematic device, Coulibeuf provides a view for Camargo's figure. On the other hand, if we consider this to be a hypothetical revelation of the film, by comparing these two images, the viewer is placed at the edge of the lake (in relation to the image in the painting) and therefore outside of the frame, while in the film scene we see the figure from the back, placed in between the body lying on the ground and the landscape. In that case, to be more precise, we are placed between the figure and the camera. We are also seeing the image (if again we compare it to the painting) flipped around. The upper part of the figure's body is at the left side of the picture frame, as opposed to the right, as it is depicted in the painting. The state of mind of the female character in the film, as shall be seen, is motivated by a vision coming from Camargo's paintings, from the energy they emanate. In that respect it is simultaneously a vision and a drive.

In art and literature, Ariadne has epitomized imposed exile by abandonment. Her disheartening experience of betrayal, resignation in exile, repentance, and longing for her homeland are expressed in her letter to Theseus, in Ovid's poem *Heroids 10*:

What can I do? Where can I go? I'm alone on an untilled island.
I see no works of men, no traces of cattle.
On every side sea surrounds the land; nowhere a sailor,
no ship to trace the doubtful paths of the sea.
But suppose I find companions, and winds and a ship:
what path shall I take? My father's land forbids my approach.
And though I should glide through peaceful waters on a fortunate
/craft,
through Aeolus temper the winds, an exile is what I shall be.
Oh Crete, though you enclose a hundred cities, I may not even
look upon you, the land the infant Jove knew well.
No: for by my act my father was betrayed, and the country-dear
names both-governed by the father in his just rule, betrayed too,
When I gave you the thread to be your guide, directing your steps
so that you would not, despite your victory, die in those sinuous
/halls.
And then you told me “I swear, by the very jeopardy I now
/encounter,
that you, so long as we both shall live, will belong to me.”²⁴

23. Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth: from Classical Antiquity through the Middle Ages* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990), 1.

24. Ovid, *Ariadne to Theseus: Heroides 10*, 59-74.

Ariadne is not only the embodiment of exile, but in *Dédale* she is also an alien within the film, a character who has become a “foreigner both to others and [herself],”²⁵ similar to the character who gives her life and who is “a kind of sleepwalker through the world, without anchor neither in space nor time, without unity, without identity.”²⁶ Isn’t the foreigner in many ways a mental projection of him/herself? A being in a state of disembodiment? If the theme of exile is recurrent in Western art and literature, be it voluntary, imposed, or intellectually defined, a response to the condition of exile is perhaps what matters most. Camargo, in many ways, was also in exile, both geographically and intellectually. He seemed to have found consolation only in his paintings. Although he was never exiled in the strict sense of the term, he certainly embodied a “spirit of self-imposed exile,” by establishing a political commitment to the systematic rejection of the all-encompassing character of avant-gardism, with its intentions to reconcile local differences under a single umbrella.

When Paintings Look at Us: Movement and Surveillance in the Museum Space

Two distinct universes exist in *Dédale*, paralleling and interfering with one another: the one of real life, lived by the male and female characters, and that of Ariadne, who belongs to a “mental universe.” These two parallel lines are played out in the film slightly out of sync; that is, one first sees the scene belonging to the mental universe represented by Ariadne and only afterwards the female character that gives her life. *Dédale* shows us first what may be happening in the female character’s mind and the source of such strange *manifestations*.

The film was conceived as a loop, with no beginning and no end²⁷ (conceptually speaking) and also as a reference to the myth of the eternal return. For example, the film begins with a shot of a spider web, which points to Ariadne’s universe, cutting to her figure against the white wall of the Foundation. Only then it cuts to the female character walking on the street. It is almost as if there is a time warp

in which all events are happening. A “mental projection” comes first, and then the material source that provides its existence: the female character in real life that walks on Lopo Gonçalves Street.

Throughout her wanderings across the paths of this labyrinthine space, the figure of Ariadne is frequently animated by the creative spirit of Iberê Camargo, and sometimes haunted by it. In the mythological story, after being abandoned by Theseus, Ariadne is comforted by Dionysus, and Camargo, in many ways, takes Dionysus’s place in the narrative. It is his creative spirit that animates, comforts, and at times disturbs her. As the narrative progresses, both women become increasingly attracted by the paintings in the museum, an attraction that prompts strange reactions from the double Ariadne [Fig. 8]. Her behavior becomes erratic, unpredictable and outside of the norm, showing that a transformation is at work in the mind of the female character in the museum (or on Lopo Gonçalves Street?), who seems restless, irritated and progressively moved by unresolved conflicts. What else could be giving life to her double Ariadne, if not the energy projected from her mind?

The couple’s movements at the exhibition create what may be thought of as a “choreography of visiting” that is labyrinthine in essence, leading nowhere and emphasizing the circular pattern they reenact repeatedly inside and outside the museum walls. The circular configuration of these movements may be a symptom of their unresolved relation to one another, one that lacks recognition of their state of affairs. Both sense that they are involved in a problematic interaction but behave hesitantly without ever resolving the nature of their *relationship*.

“Oh dear oh dear is everything just to be round and go around and around,” says the female character at a certain point in the film. Her attitude seems to imply a resignation, which finds no response from her male partner. Coulibeuf has borrowed the sentence from Gertrude Stein’s *The World is Round*,²⁸ a children’s book written in 1938. In the book, Stein tells the story of nine-year-old Rose, who is

25. Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Dédale* (August 2008).

26. *Ibid.*

27. Coulibeuf’s film obeys the conventions of cinema, which designates the beginning of a film and its end by the opening and rolling titles respectively. I refer to the fact that the film starts and ends with an image that is linked to the same universe although comprised by two different realms, one of fiction and one of reality.

28. Gertrude Stein, *The World is Round* (New York: Young Scott, 1967), 21.

entangled in a world of circularity and searches for a sense of identity as she confronts a web of circular forms and movements. The story suggests that identity is not something stable, fixed, or perhaps even graspable, but mutable and constantly evolving. Ariadne's lines in the film are also a commentary on the circularity of the film expressed in its looping character, which is further explored in the film installation with its diverse mechanisms of display.

Ariadne, the mental projection that gains material presence from a progressive loss of identity of the character that gave her life, (the female character in real life who visits the museum and becomes lost in web of circularity pervading the film's narrative), becomes, therefore, only a *figure* in the film, a cinematic artifice employed to break representation. Such circularity is multiplied by the path she pursues in the museum, by the relation of the characters to one another, and by the infinite number of references to the circularity that appears throughout the film. There are several clear references to this circularity such as in the scene in which the male character turns around in front of a painting with the two bicycle riders (the bicycle itself with its *double* wheels is a reference to circularity), repeating this circular gesture outside on the beach, providing a link for the transition between scenes [Fig. 9 and 10]. As the male character turns around in the museum, the imaginary Theseus at the scene of abandonment continues the movement, paralleling the fictively "real" and imaginary worlds. This unusual movement turns out to be the bridge between these two realms. The viewer then moves to the scene on the beach where the male character will soon begin a circular movement around his partner, recreating by reenactment the circular shape of the building, echoing once more the circularity of the narrative. Finally, the scene cuts back to the museum, showing another painting with a bicycle [Fig. 11]. One should note that this painting, with its thick impasto, like many others by Camargo, is essentially the result of a circular movement of the painter's hand, squeezing the paint tube against the canvas, mirroring yet again the cinematic motto the film reveres. For Coulibeuf, transition in film is not only a technical recourse of editing, but a reference to the idea of *passage* from one realm to another, a bridge between states.

Coulibeuf's *Dédale* thrives on an orthogonal structure rather than on parallelism. The image of the bicycle riders offers the lateral perspective on the film, a kind of flatness that repeals depth. This circularity finds an echo in formal shots throughout the film, most notably in the shot near the oculus, in the ceiling of the corridor, with the figure of Ariadne struggling to escape [Fig. 12]. A blue sky seen through this window may remind one of an episode in Stein's book associated with danger and desperation, in which Rose's cousin nearly drowns: "the world was round and there was a lake on it and the lake was round."²⁹ In another coincidence, the windows of the Foundation provide a view for the blue water of Guaíba Lake. In this world of *Dédale's* round shapes and movements, the music also plays, almost obsessively, through a circular pattern.

After being trapped in such endless circularity for quite some time, at a certain point in the film – in a sudden change of behavior – the female character makes an unexpected move while visiting the exhibition. She walks straight towards a painting, stops, and in an abrupt movement turns to the camera. Soon after, in another scene, the camera itself imposes a similar impression on the spectator by moving straight towards the female character, who again abruptly turns off camera, looking into the distance. These movements, which seem highly choreographed, differ strikingly from the continuous circular movements that the female character and her male partner seem to be engaged in throughout the film. Such movements can be understood as a clear attempt coming from within the film³⁰ to break the circular pattern of entrapment. Her movements towards the painting becomes rather awkward in the context of the film, even though it can be described as quite simple, if taken out of context. What makes it so distinctive is its a rupture with the previous pattern of circularity. Moreover, these movements are performed within a museum containing a painting that plays a supporting role in the film.

29. Gertrude Stein, *The World is Round*, 12.

30. I say "from within the film" because there are, on another level, two realms with which Coulibeuf's films are engaged: the one that we perceive as being dictated by the directions of the film-maker and the other coming from an internal logic that plays out within the interstices of the film. In the latter realm, the performers' actions show signs of autonomy with regards to behavior and actions. A second fictive space exists within the first. This mingling of spaces can be explained by the notion that Coulibeuf seems to be working with these realms simultaneously, not only with the one dictated by the film-maker's rules.

The painting in question is *Figura* (1964) [Figure], which can be roughly described as an eye emerging from a dense pictorial mass. It would be hard not to think about the surface treatment in *Figura* as the manifestation of a “scatological unconscious,”³¹ – appearing as some sort of topological field of excrement – which has invaded the picture plane of a number of Camargo’s paintings from this period.³² Emerging from this mass of paint, the eye seems like a beast watching the viewer from within the canvas. Strategically placed towards the upper left side of the picture plane, the eye emerges as a surveillance device, with its panoptical view of the museum space. Through the eye of the painting, the painter himself looks continuously at the viewer. Placed within the film, it becomes a device that gazes at the spectator from within the moving image. *Figura*, therefore, becomes the embodiment of looking that will be echoed throughout the film. By placing herself in front of the painting, the character aligns her eyes with that of the image in the picture, effectively activating its power of vision. Her position turns this *surveillance device* on, and, as her head parallels the shape of the eye, it transforms the painting into the conscious presence of the *beast*. Painting is alive!

~ ~ ~

But *Dédale* is also a film about *vision*. It is therefore expected that characters and things *look* at the viewer and at each other as much as they may be *blind*. In this case it would be more accurate to speak of visual impairment. To be even more precise, we can speak here of those who, although legally blind, have the ability to tell the difference between light and dark. Such partial impairment is demonstrated through the sense of tactility, whose first signs may be observed as the figure of Ariadne appears anguished while touching the white walls of the building [Fig. 13]. Simultaneously, we see her female counterpart walking on the street, looking intensely into the distance [Fig. 14]. Her look seems to indicate she is having a *vision*. Later, as Ariadne walks slowly through one of the passageways, she reaches towards the camera (better yet, to something that is in the

place of the camera, that is never revealed to the spectator), her eyes fixed on the camera, her hand performing a gesture that seems to mimic a vision device, indicating scrutiny [Fig. 15]. As she approaches the screen (or the lenses, in Coulibeuf’s terms), the film cuts to the next scene, aligning her eyes with the car lights appearing in the next shot. Due to her proximity to the camera (her face almost covering the entire frame), and due to the distance of the car from the screen, her eyes and the lights of the car briefly match in size [Fig. 16 e 17]. In a visible reference to light, from the whiteness of the building to the dimly lit environment of the garage, the film seems to point to the emblematic mechanism of vision and its double bind: from the human eyes that absorb light, to the mechanical eyes that emit light from the machine. A few minutes later, as Ariadne passes through the round window and walks towards the passageway, she again touches the walls of the building, as if in need of some sort of reassurance of its material truth [Fig. 18]. These gestures seem to suggest some lack of vision on her part, symbolically and metaphorically speaking.

If Ariadne was at one point blinded by love and later by rage, a “collateral symptomatology” may be surfacing throughout this revolving world of encounters, mirroring images, and doubling projections. Ironically, her female counterpart wears dark glasses upon her arrival at the building. As Ariadne now struggles with the window, her lowered head may indicate diminished sight, a reminder that a mental state of insanity is also a type of blindness. As she runs down again through the passageway and crosses the large window, the scene becomes blurred, suggesting that this is an imaginary situation and that vision impairment may now be attributed to the viewer. Perhaps the most striking scene related to this topic takes place when Ariadne runs through the garage, her hands touching imaginary surfaces as if to find direction, her gaze finally steady again as she climbs the stairs and looks directly into the camera.

After all these troubling moments, marked by a lack of visual acuity, we will ultimately move to the realm of visibility as Ariadne enters the empty exhibition space of the museum, her eyesight completely regained (so it seems). She runs towards the back of the gallery and abruptly turns around (an anticipated mimicking of her double in real life, in the scene with the painting?). She walks slowly

31. Sônia Salzstein, “Anos 60: um marco na obra de Iberê Camargo,” in *Diálogos com Iberê Camargo*, Sônia Salzstein (Org.) (São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2003), 55.

32. A reference to the scatological character of this painting can be found in the Camargo’s tale *O Relógio* [The Clock], published in Iberê Camargo, *No Andar do Tempo* (Porto Alegre: Editora LePM, 1988), 65-75.

towards the camera, seems to trip and, slightly losing her balance, turns around again and walks once more to the back of the room, laughing hysterically. The ensuing moment announces the entrance into the *site of vision*, as the film cuts to the female character entering the museum to visit an exhibition. As she begins to look at the first paintings, she turns her attention to *Ciclistas* (1989) [Cyclists] [Fig. 19], a painting that shows a prominent feature, as do most of the Camargo's paintings from this series: an exaggerated shape of the eyes, resembling bionic eyes creating a typology that runs through the figures in these works [Fig. 20, 21 and 22]. One of the characters in *Ciclistas* seems to wear an abnormal pair of objective lenses, a mask that resembles night vision goggles, a strange coincidence, considering the darkness of these paintings. Later, as Ariadne confronts these "dark" paintings, which seem to indicate the absence of light, she seems even more lost. We should remind ourselves that the film thrives on the dichotomy of light and darkness mediated by the transitional figure of Ariadne, whose partial (or apparent) *blindness* might be derived from the absence of light emanating from these paintings subsequently projected by the female character that gives her life.

If the figures in Camargo's *Ciclistas* are given the power of super-vision (or *supervision*), his figures from the series *Tudo te é Falso e Inútil* (from the 1990s) [All is False and Useless to You], seem to be given blindness, which is indicated by their dark, shadowy eyes, without corneas or pupils [Fig. 20]. The two *Ciclistas* paintings in the first room visited by the characters, are also indicative of direction: they both point to the left, following the counter-clockwise rotation of earth. As the world goes "around and around," one may see in several shots that the female character will follow the same direction indicated by the bicycle rider depicted in the painting: for example, when she stops almost before the painting, her face in profile, intercut by a scene in which the male character moves his head to the left, in a gesture that seems to reinforce direction and then back towards her, as she herself moves towards the left [Figs. 21, 22 e 23]. Paintings then become not only devices of vision but also triggers of movement and signs of orientation.

With a few exceptions, looking into the camera in fiction film is a form of interpellation that is considered taboo by cinematic protocol.³³ Most cinematic endeavors strive, with the help of the cinematic apparatus, to conceal the presence of the camera and, by doing so, to enhance the illusion of reality. Contemporary cinema in the field of art has systematically expounded film's role as that of a fiction-producing machine.

The characters in Coulibeuf's films often look at the camera, but he insists that the direction of the gaze is not towards the audience as much as it is "into the distance,"³⁴ far beyond the camera. In *Dédale*, the gaze, although often matching the viewer's line of sight, is not presumed to be directed towards the audience, but to be rather a reflexive look into the self's own existence. In the sequence in which the female character visits the exhibition, she frequently looks into the camera, but her looking is supposed to be directed either towards the other character or towards Camargo's paintings, which momentarily take the place of the viewer: that is, the viewer is in the position of the character or in the place where the paintings could be. This is revealed for example, in the shot in which the character walks towards the painting *Figura*, abruptly turning and looking towards the camera [Fig. 24], only to reveal, a few seconds later, that she may, in fact, be looking at the "dark" painting *Fiada de Carreteis 2* [Fig. 25]. In this intricate sequence of cuts, the character looks at the camera; her gaze is intercut by a shot of the male character also looking at the camera (or looking at her?). His figure stands against the backdrop of a painting which seems to now to have a dozen eyes, the "eyes" of the abstract spools it depicts, all intermittently echoing his own [Fig. 26]. In a few seconds the scene cuts to a shot of the *dark* painting in full frame indicating what the female character seemed to be looking at [Fig. 27].

By employing what is called in cinema a *faux raccord*, Coulibeuf shows us a complex exchange of gazes that confuses the spectator and makes him/her aware of his/her own presence, outside the field of the movie's fictive space. Suddenly, the spectator is placed between this exchange, taking up space between the transition of scenes. Even

33. See for example Francesco Casetti, *Inside the Gaze: The Fiction Film and its Spectator*, introduction by Christian Metz (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998, c. 1996), 27-30.

34. Correspondence exchanged with the author (May 17, 2009).

if only seen for a fraction of a second, the scene is enough to cause discomfort by indicating a rupture in the mechanism of illusion. Relief is only regained with the confirmation of the scene. It is hard to say, however, whether the painting is now “real” or a mental projection; whether she is looking at the painting in the exhibition or if this is just a mental image that appears when she drifts away into Ariadne’s universe; or perhaps the film shifts to Ariadne’s world. Some might even suggest that the female character is looking *through* the painting, into the world of Ariadne, as if through a “blind” device: a dark opaque mirror that does not reflect the one who looks within it, but that may nevertheless embody the prospective mood of its onlooker (and look at him/her). A machine of “mental projections,” that is.

We all know mirrors are devices of representation par excellence. They reflect (and in many ways project), everything around them without discrimination. Iberê Camargo was no stranger to *mirages* and *projections*, something he seemed to acknowledge when he said regarding his own process: “In the act of creation I am dragged by impulses which unfold as gusty winds coming from I do not know where. I foresee and seek interior mirages, that I am never able to recognize in the face of the final work.”³⁵ The diverse mechanisms of *Dédale* seem to produce similar facts, situations, and states.

~ ~ ~

In *Dédale*, the characters’ exchange of looks remains circumscribed within the magic spell of the film and offers no major threat to the spectator’s dreamlike state, in which suspension of disbelief³⁶ is exercised. However, any movement of the character’s gaze towards the camera will call attention to the viewer’s and function as a reminder of his/her status as spectator. In Coulibeuf’s film, the constant exchange of gazes through the camera lenses and towards the spectator (or through the gazing line of the spectator), creates an ongoing flux that is meant to awaken “the Other in the viewer,”³⁷

35. Quoted in Sônia Coutinho, “Iberê Camargo e as miragens interiores,” *O Globo*, Artes Plásticas (18 de dezembro de 1974). Arquivo da Fundação Iberê Camargo, H12/1974, Cx. 05.

36. The term, coined by the poet and philosopher Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), has now been largely theorized in the field of cinema studies. Loosely, it designates a tacit agreement by which the reader, viewer, or spectator voluntarily relinquishes (or is forced to accept, as theorists of film have argued) his/her judgment so that a “fictional world” may take place.

37. Correspondence exchanged with the author (May 17, 2009).

as Coulibeuf writes. As a filmmaker, he carefully observes cinematic protocol and breaks it at the same time. For him the gaze towards the camera in *Dédale* is “rather an inner look.”³⁸ It is meant to symbolize a deep search into one’s own existence. He further elaborates:

The character looks at the Other in herself (or himself) who is, in this manner (through the look) projected outside. The character looks at his/her double. The two visions, inside and outside, being superimposed. The lens is a simple mirror.³⁹

But who is this often ungraspable Other who has recently become the center of postcolonial studies and who now seems to dissolve more and more into our daily routines of words, regardless of all the attempts to move and to pinpoint its precise definition? As a source for discussion, I would turn the reader’s attention to the figure of the Minotaur. Unlike Daedalus, Minos, Pasiphaë, Ariadne and Theseus, who all seem to have acquired a clear moral profile of character throughout the ages, the Minotaur remains an obscure figure whose nature has not been clearly elucidated. For many reasons, one may consider the Minotaur to be the representation of an ancient Other. He is a bastard son, different, never really accepted, and ultimately an outcast from society. Although his mother Pasiphaë nursed him in his infancy (according to some sources), as an adult he became “ferocious” and feared.

~ ~ ~

A sexual metaphor for the act of looking can be found in the gaze of the spectator who scrutinizes the film and *penetrates* it. Caught in this act of voyeurism, the viewer is confronted with the uncomfortable feeling of crossing the line of his/her gaze with that of the character in the film. Unlike most mainstream cinema, in *Dédale* the female gaze can be described as acting, controlling and penetrating, as opposed to the avertive gaze of the male, which returns the gaze but does not act upon it. Theseus’ gaze towards his female partner maintains a single pattern of looking. In this cinematic environment he remains

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

trapped, detained by the artifices generated by the complex artistry produced by the cinematic image, which is constantly “broken by mental projections.”⁴⁰

Coulibeuf has spoken about the “dark side” of Theseus,⁴¹ a theme he has explored previously in the film *L’Homme noir* (1993-98), [The Dark Man] [Fig. 28]. *L’Homme noir* departs from the creative universe of Michelangelo Pistoletto. Here a new universe is developed by means of having the artist assume the “function of executive manager of images,”⁴² abandoning his persona as Pistoletto and transforming himself into an *actor*. A number of high profile curators appear in the film, such as Bruno Cora, Denis Zacharopoulos, Elisabeth Schweeger, Germano Celant, Jean François Chevrier, (and one also can hear the voice of Hans Ulrich Obrist), further blurring the boundaries between the realm of film and those territories comprising the system of art. The film itself departs from this context and concurrently seeks to distance itself from it, by creating a fictive space that propels the different forces at play into a single channel. The character of the dark man was invented by Pistoletto himself and first appeared as the title of a book he wrote.⁴³ Later it also appeared in his 1969 installation, *L’Ufficio dell’Uomo Nero* [The Office of the Dark Man],⁴⁴ which Coulibeuf staged in the film, while building a simulacrum of Pistoletto’s universe. The *Dark Man* is “a shadow,” “that which disturbs,”⁴⁵ wrote Bruno Di Marino. We may say that ultimately the *Dark Man* embodies the dark side of each individual, the side that manifests itself through the unconscious, the blind side of the soul, the Other in each of us, an unveiled reality of the mind.

During the 1980s, the figure of the artist seems to have intruded into the picture plane of Camargo’s paintings.⁴⁶ In *Hora V* (1983) [Hour V], [Fig. 29] a “dark man” appears immersed in his objects, spools spread out across the picture plane. In this painting, the dark figure is lit by a white contour that accentuates the emptiness of the figure, which appears stripped bare of its organs, soul, and identity.

“The Dark Side of the artist,”⁴⁷ writes Coulibeuf. The “brilliant white of Siza’s building, projected against the blue of the sky,”⁴⁸ is much like a premonition that seems to be reflected in this painting, the figure of the artist appearing against the hues of blue all around him, his back reflecting a bright light that seems to be projected from behind.

In *Dédale*, Theseus’ gaze, as a manifestation of his “dark side,” is disarmed and non-performative. Only once in the film, in the scene at the beach, when he circles the female figure and exchanges looks with her, does his gaze register a considering reaction, but only so as to have his role of male hero dismissed as he finally runs off. Is the Theseus of *Dédale* one who would be ashamed of his ignoble side? The one that after having killed the Minotaur, prompts him to abandon Ariadne, who helped him escape the Labyrinth? The filmmaker’s stance in *Dédale* regarding the position of the characters, as clearly manifested in the specificities of their gaze, eventually begs the question: is Coulibeuf speaking from a feminist stance?

The presence of female characters in Coulibeuf’s films has been discussed by Bruno Di Marino, who describes them as a device of awakening, an instrument for awareness that acts upon the cinematic structure of the film: “In Coulibeuf’s films, the artist always needs a feminine presence to confess to. In this sense, the woman is a mirror, an indispensable instrument for introspection.”⁴⁹ In his films, the female character seems to have a particular role to play, securing a reflective apparatus that prevents the male oriented gaze from resting assured in the identification of the self with the image seen on the screen. Feminism film theory, specially the work of Laura Mulvey, reminds us that the process of identification is always with the male figure who remains the focus of cinematic apparatus. Mulvey’s article, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*,⁵⁰ published in 1975, represents a breakthrough in critical scholarship, and underscores the implications of the patriarchal viewpoint in film by essentially stating that the pleasure obtained from looking, called

40. Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Dédale*.

41. Pierre Coulibeuf, *Notes to Gaudêncio Fidelis about the work Dédale* (the 35 mm film, the installation) (13-17 April, 2009).

42. Pierre Coulibeuf, “The Empty Space,” in *Pistoletto/The Dark Man*, Actes Sud, Arles, 2004, unpagged.

43. Michelangelo Pistoletto, *L’Uomo Nero, il Lato Insopportabile* (Salerno: Rumma Editore, 1970).

44. Pierre Coulibeuf, *Pistoletto/L’Homme noir*, Actes Sud, Arles, 2004, 9.

45. Bruno Di Marino, “The Dark Mirror,” in *Pistoletto/The Dark Man*, Actes Sud, Arles, 2004, unpagged.

46. See for example Paulo Venâncio Filho, *Iberê Camargo: The Disquietude of the World*, (São Paulo: Sílvia Roesler/Instituto Cultural/The Axis, 2001),

47. Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Dédale*.

48. Ibid.

49. Bruno Di Marino, “The House, the World, Fiction,” in *Pierre Coulibeuf – Le démon du passage*, Ministère des Affaires étrangères (France) and Éditions Yellow Now (Belgique), 2004, 112.

50. Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” in *Feminism and Film Theory*, Constance Penley, ed. (New York and London: Routledge, 1988), 57-68. First published in *Screen* n° 16, 3 (Autumn 1975), 6-18.

scopophilia, is a male pleasure and that “the look” in film is directed towards men.⁵¹ In Coulibeuf’s *Dédale*, it is the female character who guide us throughout the spaces within the building and beyond. And as in the maze, here the intricacies of the narrative imprison those who venture into the circuitous passages of this cinematic structure, the film-labyrinth. Ariadne *guides us* but also *looses us* indefinitely in the film’s circularity and its broken paths of narration.

The Cinematic *Exhibition*: When Reality Meets Fiction in *Dédale*

The film’s fictional exhibition of Iberê Camargo’s paintings was conceived uniquely for the shooting of *Dédale*, with works from the Iberê Camargo Foundation as well as from several private and public collections throughout the country. Displayed with a filmic perspective in mind, the exhibition had a real existence during the shooting, before entering the fictional world of the film, further blurring the boundaries of fiction, document, and cinematic staging. The experience of “visiting” the exhibition while viewing the film, enabled by the movement of the characters and made possible by film editing, can be mentally reconstructed and studied by the viewer. The cinematic design of the exhibition places a critical commentary outside the reality of film and on the museological apparatus as a generator of fictional modes of display. Its very existence locates us outside of the fictive space created by the film screen, derailing cinematic belief in illusion. The fictional space of the exhibition (with real works of art) provides an ideal setting for the development of the imaginary world of the film, creating a tension that manifests itself in the rupture of the mechanism of suspension of disbelief, which surfaces constantly in our fear of the proximity between the characters and the paintings, the interaction between them, or by such unconventional behavior within the conceived “sacred” space of the museum.⁵² Relief

51. Mulvey’s article is informed by a Freudian and Lacanian theoretical matrix. Because of the adoption of a strict psychoanalytic framework and because Mulvey leaves no agency for the female spectator, her approach to the subject met with skepticism and resistance. See for example, Janet Bergstrom and Mary Ann Doane, “The Female Spectator: Contexts and Directions,” *Camera Obscura*, n° 20/21 (May/September, 1989), 8.

52. It would be rather interesting to consider the “fictional” trajectories viewers create while visiting exhibitions. Are these moments real or in many ways choreographically informed by behavioral codes acquired according to experience, in the context of educational or economical backgrounds? We can assume that there is rarely a spontaneous path and attitude that the viewer takes with him/her into the exhibition space.

is given when the viewer must finally admit to him/herself that this is in fact fiction.⁵³ But this rupture causes a great deal of distress by narrowing the gap between the fictional space of cinema and that of the painting’s reality, as it simultaneously interferes with the mental state that enables the mechanism of identification.

It is rather unconventional for a character to behave in this way, even if under the umbrella of protocols of cinematic fiction. The three exhibition rooms of the Foundation, in which the works appear on display for the film, offer a transitional space that switch the mood of the female character, prompting her to act in certain ways. In the first room (the one from which the female character first enters the film) are the paintings of the *Ciclistas* [Bicycle riders], which Camargo painted during the late 1980s and early 1990s [Fig. 30]. In that room her movements are generally circular, hesitant, but nevertheless indicative of direction.

In the second exhibition gallery, the dark paintings from the 1960s are displayed [Fig. 31]. There, strange things happen: changes in behavioral patterns, irregularity of action, indifference. It seems as if the characters are moved by mechanisms that, while generating energy, prompt commands or trigger unpredictable behavior in the case of Ariadne. In the third and last room, the three colorful paintings with thick impasto are on display [Fig. 32]. Here is where our female character, under the watchful eye of her male partner, will “reflect” on the myth, as she walks parallel to the wall in front of the paintings, repeating the same reflexive pattern of walking she demonstrated on Lopo Gonçalves Street. The paintings miniaturize the houses – take their places if you will – much like complex universes lurking behind closed doors (or behind interpretation?).

Furthermore, these three spaces introduce Camargo’s artistic universe into a situation that is equivalent to what has occupied Coulibeuf throughout his films, that of displacement of the agent and/or of the object of creativity in order to allow for enough freedom to “create again,” from another perspective, mainly from a *mental state*. While working with other artists, Coulibeuf wants to “relocate”

53. Although all the standard procedures were applied to guarantee the safekeeping of the paintings during their handling for the shooting, as one assumes happen within the confines of a museum, this thought can easily vanish from the spectator’s mind as he/she watches the film. The feeling of danger persistently surfaces as ones watches the characters interacting with the paintings in the film.

them (or their artistic universe, modes of working, etc.), to an unfamiliar situation, away from their customary existence. As a way of freeing the artist from pre-conceived ideas and concepts about art, life, pre-existence, and so on, Coulibeuf relies on *location*, to use a key element from cinema. Location for him is more than a place where the action will occur; rather it is the site where the subject of his films, the artist and his/her artistic enterprise will be displaced. It is his imperative to produce a confrontation between reality and mental projections in their material base.

We can assume that the ultimate destination of a work of art is the museum. In the case of Iberê Camargo, we are speaking of a monograph museum and therefore a unique place that has already produced such displacement or relocation of the work, given that their original place was in the artist's studio.⁵⁴ Coulibeuf's film-labyrinth, on the other hand, produces what he calls a simulacrum of Siza's building, a sophisticated apparatus that allows us to encounter Camargo's work from a multitude of perspectives outside of the original context in which the work exists (and inside of it – the museum – at the same time). The fictional exhibition of *Dédale* produces yet another strange phenomenon: it enhances the belief that a portable mental form of curatorial mechanics may be at play here, that this is not just fiction, but an unavoidable reality in the very near future of complex logistics, prohibitive transportation costs and a faster pace in the circulation of cultural products. In the realm of curatorial practice, this may be a fiction that is becoming a reality. In our constant effort to produce fictive spaces we may end up generating a substitutive, *doubling* world in which the material presence of works will become unnecessary.

As one watches the long sequence in which the two characters visit the exhibition in the museum, one realizes that their movements throughout the exhibition space produce a path, allowing the spectator to exchange places with the characters. Throughout this sequence we scrutinize the paintings as viewers in the museum, placing ourselves in the position of arbiters, not only in regard to the works themselves, but also as observers of the couple's movements in relation to their uncanny and undetermined behavior. What prompts them to act in

such a manner and/or to have such behavior? One can assume that some type of invisible *force* emanating from Camargo's paintings courses through the building, which in turn acts as a machine that produces energy, rotates meaning, opens up interpretation, and secures a privileged experience within a controlled environment. Is such fleeting energy affecting these surrogates for the characters? A constant flux of energy moves throughout the building, set in motion by the attitude of the characters that act and react accordingly. On-screen and off-screen events seem to prompt action and behavior. Coulibeuf's working methods provoke the confluence of these two worlds. Much like Stanislavski's system in reverse, Coulibeuf's performers are advised to avoid psychological interpretation. In Coulibeuf's method, framing is decided before the actor enters the frame. When the character comes into the picture, the context and space have already being problematized so that he/she has to face the location from this new perspective.

The film is therefore conceived of as an entity in motion, as an anti-representational machine which not only is the result of the calculated directions given by the film-maker, but also of the continuous manifestation of forces and desires that can shape creativity and artistic intent in its material form. The building is the mechanism that allows this to happen. Noting this continuous circulation of energy, Coulibeuf wrote: "Siza's building is a 'conductor of energy:' it puts into motion and energizes the forces emitted by the pictures as viewers contemplate them; the latter, taken towards the spirals of Siza's labyrinth, convey those particular intensities born of the experience that constitutes the relationship with the works of Camargo."⁵⁵ Siza's building becomes an "organic entity that generates meaning,"⁵⁶ "expanding" and "contracting," providing the film with accretions and transformations as it unfolds. Its circulatory dynamics set into motion not only a constant change in perspective, as the viewer moves on, but a singular process of visualization, based on stages and platforms, enacted as the viewers move up, contemplate the floors from above, and descend through the ramps and corridors.

54. The artist Daniel Buren was the first to theorize about the effects produced in the work by the transition from the studio to the exhibition space. See Daniel Buren, *The Function of the Studio*, translated by Thomas Repensek, *October* (Fall, 1979), 51-58.

55. Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Dédale*.

56. Gaudêncio Fidelis, *Film and Installation-Based Work by Pierre Coulibeuf*.

Dédale is built on the idea that Siza's iconic building may also generate a double, a reverse, "folding on itself," turning inside-out as an abyss. Two sequences with Ariadne may represent a visualization of such a possibility. The first occurs when she appears outside of the large window and looks inside, her body seemingly pressed against the glass [Fig. 33]; the second, when she appears outside the building, apparently struggling to climb its wall [Fig. 34]. In both cases the physical boundaries of the building are no longer imprisoning her. It becomes clear that this is a mental state of entrapment. However, in order to convey this state, the cinematic structure of the film must imply that the building, in a way, has turned inside-out. At this point we can assume that the Ariadne in the labyrinth is a reflection of the mental state of the female character who visits the exhibition.

In *Dédale*, the multiple entrances and exits also correspond to the various interpretative avenues which the work propitiates. Walls seem to expand and contract as the viewer moves throughout the building. Once one sees the film and becomes immersed in it, it is hard not to think of Siza's building as a cinematic machine, a quality easily perceived as one walks through it, and made evident by Coulibeuf's artistic enterprise. In *Dédale*, Siza's building is also conceived of as a *mise en abyme* [set in the abyss], an endless reproduction of its own referential status as image, a *film within a building*, a *building within a film*, and again *within a building*, and so on. In such a situation, meaning becomes unstable and collapses into itself by a process of self-reference. Another example of a *mise en abyme* appears in his film *L'Homme noir* in which the film-maker's camera is reflected in one of Pistoletto's mirror paintings [Fig. 35]. "The encounter between art and cinema is synthesized in one image. The human figure is reproduced photographically on the mirror, while the camera is an element that breaks it from another dimension, the real one of the set, and in some way becomes the real subject of the film,"⁵⁷ wrote Bruno Di Marino about this image.

The shooting of paintings is a tricky business in any given situation. As objects of extensive cultural history, shaped by strict canonical and artistic conventions, paintings force the viewer to consider an array of rules and thus problematize their own appearance as *motifs* in film.

57. Bruno Di Marino, "The Dark Mirror."

However, unlike a character that adapts itself to the requirements of the "plot," paintings remain stable in their meaning and configuration. In fact, they demand the camera to adapt to such requirements, imposing artistic conventions such as adequate framing, accurate representation of color, optimal lighting, and so on. Is it possible then that paintings actually do come with "pictorial instructions?"⁵⁸ We can assume they do. Works of art have an inherent logic that, once deciphered, can provide clear clues for the understanding of their esthetic premises, in the same way that they inherit conventions that are culturally and historically constructed. Such conventions manifest themselves once one exposes the work to a situation of display. Surprisingly enough, they will impose rules that will appear as if inherent in their constituency, as if coming to life, as if imposing demands.

We can think of a film of a painter at work and his/her performative acts as forms of pictorial instructions that allow us to understand the specificities of his/her work. Take, for example, the video *Iberê Camargo Pinta Ciclista* (1990) [Iberê Paints a Cyclist], recorded by Enio Soliani Jr., a video which depicts the artist painting a portrait with a model. For almost two hours, the time it takes Camargo to finish the painting, the camera records a wide repertoire of gestures, bodily movements, and brushstrokes that provide a clear picture of the artist's procedures. The video produces a singular choreography demonstrative of working methods, a sequence of the events that allowed him to re-visit the painting surface countless times before considering it finished. As we learn the artist's methods, we also create a framework for them.

Framing is arguably the most significant element in film. It induces a point of view by creating the sense of real space within the fictive on-screen space, at the same time propelling the viewer to an imaginary off-screen world. Framing is not something peculiar to cinema, for it is present in painting, photography, and other artistic categories, though mobile framing is. It is only in film (or video, for

58. I borrow this expression from E. H. Gombrich's book *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, chapter 9 which he titled *Pictorial Instructions* (London: Phaidon Press, 1999), 226. Even though Gombrich deals with drawing manuals and pictorial illustrations of all sorts, he emphasizes his interest in the performative aspects they convey, highlighting relevant movements of the body, which in turn require a specialized vocabulary in order to be described. Therefore, some of the concepts he develops in his text turned out to be useful for my arguments.

that matter) that we will see the constant changing of the object being framed, something to which we all have become accustomed and which is commonly known as “camera movement.” Framing is also strictly related to the way we perceive objects in the museum space as the eye searches to relate such objects to their surroundings and to contextualize them in relation to others.

Painting is especially sensitive to the issue of framing because historically it constitutes a frame in itself. One significant example of mobile frame awareness can be seen in the *Dédale* sequence of the female character standing outside of a window; as the female figure moves, the scene develops outside, in the street [Fig. 36]. Placed inside, at a slightly lower level than the floor plan, looking out, the spectator finds him/herself in the position of a voyeur. In a complex sequence, the scene is edited to prevent the sound of the events going on outside from being heard. Instead, we hear the soundtrack of Ariadne’s footsteps from an undisclosed location. However, since we know by now that Ariadne is an “anticipated” mental projection of the female character, the situation becomes problematized. For a split second, it seems as if the camera, which slowly moves to adjust to the scenery it depicts, favors the spectator, as if the window itself moves according to his/her desire, producing an uncanny feeling of engagement with the voyeuristic gaze, that of the director (in which one now becomes implicated by means of cinematic identification). Though being a framing device by convention, this is also a *tableaux vivant*, a “live painting” with moving motifs, in which “Iberê Camargo’s bicycle riders” cross from one side to the other with a decisive sense of direction, in striking contrast to the female character’s hesitant approach towards the Foundation’s building (despite the movements of the cars that seem to push her in the direction of the building’s entrance). Ironically, her double, Ariadne, is already inside the building, irretrievably lost in the narrative structure of the film.

As we have seen, Coulibeuf begins the film with “Ariadne’s universe,” the first shot consisting of a spider weaving its web, followed by Ariadne herself, acting against a white wall of the building. Only after we see the “real” female character walking on Lopo Gonçalves Street, do we realize that the two lines of the narrative are slightly out of sync, that an interval exists between them. An

interval that will be repeated and intensified later in the installation with the double screen projection in loop. As Coulibeuf reminds us, the French expression “la fenêtre de la caméra,” meaning camera window,⁵⁹ takes on a strong meaning when one thinks about the film sequences with Iberê Camargo’s paintings. The unusual forms of the rectangular windows of Siza’s building resonate, for example, against the rectangular dark paintings which appear in the film. One example is the painting *Fiada de Carretéis 2*, which appears in a long sequence in the film, as the camera follows the female character who approaches the painting, stops in front of it, and leaves the frame [Fig. 37]. At that moment, the painting clearly appears distorted due to the oblique wall on which it is displayed [Fig. 27, p. 38].

Several paintings appear in the film canted or crooked in relation to the frame, functioning as a declaration of intent, exposing the architectural irregularities of the building that work by displacing the gaze from a customary, conventional perspective. If, on the one hand, Siza seems to have carefully articulated such premises for the eye, Coulibeuf defied conceptual differentiation by systematically shooting the paintings with one of the characters in front of them, providing evidence of a deliberate pattern. The paintings thus become an alibi for Siza’s distinctive architectural choices.

That framing is fundamental for Coulibeuf, both for its ideological premises and historical precedents, one can see in the scene in which the figure of Ariadne no longer struggles only with the physical boundaries of the building but also with the limitations of the frame itself. In this case, she repeatedly (or desperately) kicks the walls of the narrow passage of the corridor (below the oculus), which now coincides, one could say, with that of the edges of the camera window [Fig. 38]. In an emblematic struggle, Ariadne plays out the filmmaker’s desire to overcome the limitations of his own medium, making this a scene of intensive medium awareness. Equally emblematic is Ariadne’s struggle with the askew window, one of the building’s most distinct features. Like all windows in Siza’s building, this one is hermetically sealed, turning this place into a time capsule. Her gestures at the window’s surface demonstrate an awareness of its limitations, which is again emblematic of the struggle with the

59. Pierre Coulibeuf, *Notes to Gaudêncio Fidelis about the work Dédale*.

representational space of the *picture*, beyond which lies a beautiful landscape. She takes hold of the window frame several times during this ordeal, as the image seen outside as we have seen, is shown out of focus, emphasizing the shallowness of the surface [Fig. 39]. As she leaves the frame, the viewer sees the full view, the tranquil cityscape of what looks like an *ultramodern* version of the Porto Alegre downtown. In her torment, Ariadne seems to embody the artist's motivations to overcome representation. She also evokes her condition of exile, a woman removed from the city, trapped in a secluded environment in the same one in which Camargo's work now is. In that respect, we may say that Coulibeuf's *Dédale* takes Camargo's creative universe for a trip *around the world*, a trip in which the world meets that universe.

It seems that Camargo both anticipated and envisioned – long before the institutionalization of his work and, in another folding of this story – the doubling of the *Dédale* enterprise. In his own words, he saw himself within what could very likely be the Foundation space, a sealed labyrinthine environment, a magic space where the artist as a creator makes wonders: “I am inside of a great sphere without being able to explain how I have entered, since there is no opening. So, at moments, I have magic powers: material obeys the gesture,”⁶⁰ he declared once. It is in a similar place to the one Camargo imagined that Coulibeuf shot *Dédale*, a film that departs from Camargo's artistic universe, in a full circle that spins within this “great sphere,” where the cycle again repeats itself. The circularity of the artistic process is also self-evident in Camargo's ideas of painting: “Deep down I believe that all we do is always a self-portrait, and therefore, the artist is always remaking the same work, the same canvas, because he is always remaking himself.”⁶¹

In his work, Camargo seemed to have engaged in a labyrinthine approach that may help explain a decisive shift to figuration consolidated in his later work of the early 1980s, which has as one of its apex in the series *Ciclistas* [Cyclists], and then in the early 1990s in the series *Idiotas* [Idiots]. Camargo is now the one who walks

through his own labyrinth, the *Dark Man*, the one who appears before the darkness of his paintings, the one who had become lost and trapped in a circular world of spools. This motif which appears early on in his work, from the beginning of the 1950s onwards, and would form the basis of his artistic repertoire throughout his life [Fig. 40]. In the labyrinth of images, the artist is perpetually trapped in his/her repertoire, his/her work being an array of aesthetic choices to be made along a path leading to an endless spectrum of possibilities, sometimes defined by artistic intent and sometimes permeated by chance. It is the artist, like the maze-walker, who eventually needs the guidance of Ariadne's thread.

~ ~ ~

In cinema, the way the frame is leveled determines the sense of equilibrium and our perception of the psychological factors and/or state of mind of the characters in the film. Since camera angle finds an equivalent in the human body in the visual manner in which one perceives (the film subject), our sense of balance and our understanding of what is perceived may be significantly altered if the leveling of the frame is altered. At a certain point in the narrative, while passing in front of a painting by Camargo, the female character whispers: “suspended in equilibrium...” [Fig. 41]. The painting in question, built with layers of thick impasto, has at the center a shape of pure red that contaminates the rest of the picture plane. Several other shapes floating in the picture plane surround this vortex of spools, which can be seen from above. Everything is tilted in this painting, all shapes turning around themselves. Camargo's empty spools are now transformed into constructive painterly devices. Perhaps the spools have now become phantasmagoria that permeate the narrative of *Dédale*, empty spools recalling “Ariadne's thread.” The spaces between the shapes (Morandi in expansion?) are also a micro-reference to a labyrinth, creating a path for the eye to wander throughout the painting's surface.⁶² Contrary to the earlier spool

60. Roberto Pontual, “Largar e conter o gesto,” *Jornal do Brasil* (13 de novembro de 1976). Arquivo Fundação Iberê Camargo, H11/1976 Cx. 06.

61. Citado em Antônio Holthfeldt, “Iberê Camargo: de bem com a vida, de volta aos pagos,” *Correio do Povo*, Porto Alegre (26 de julho de 1981), 9. Arquivo Fundação Iberê Camargo, H11/1976 Cx. 06.

62. The critic Roberto Pontual pointed out the labyrinthine qualities of Iberê Camargo's work early on: “Then what we see on each painting is the accumulation of labyrinths without continuity, even more intricate than the ones of mythology, because disguised and impractical at the same time. Labyrinths that not only unfold in the [picture] plane, but are superimposed against one another, in a web whose entanglements never give themselves to perception at a first glance – perhaps even never surrender themselves to be deciphered.” Roberto Pontual, “O gesto vital,” *Jornal do Brasil* (13 de novembro de 1979). Arquivo Fundação Iberê Camargo, H06/1979, Cx. 06.

paintings Camargo painted in the late 1950s such as *Carretéis* [Spools], [Fig. 42] and *Carretéis com Três Laranjas* (both from 1958) [Spools with Three Oranges] [Fig. 43] these forms are now out of balance. They resonate with the unsteadiness of Ariadne's movement as she wanders throughout the building, frequently walking off-center and often visibly losing her balance. All three paintings in this sequence find an echo within the narrative of *Dédale*, their titles being equally evocative [Fig. 32, p. 43]. From left to right one beholds *Figura em Tensão*, (1969) [Figure in Tension], *Signo Branco I* (1976) [White Sign], and *Pássaro*, (1971) [Bird]. In all of them, a hint of the bloody fight that killed the Minotaur at the center of the labyrinth? Or of the tragic death of Icarus, the son of Daedalus, in *Pássaro*? Or, a reference to Siza's building in *Signo branco I*? Suddenly all these works seem to echo the events, details, elements and shapes of the narrative.

Siza seems to have studied Camargo's oeuvre in order to conceive the design of the building and to have been equally motivated by the unsteady figures within Camargo's paintings – the spools, for example, transformed into windy distorted shapes that seem reflected in some architectural features of his building [Fig. 44 and 45]. At a certain point in the film, the female character seems to have intuitively recognized such tricks of space and their echoes in Camargo's work, for she laughs in front of a painting [Fig. 46] whose shapes appear to embody the obliqueness of the various details of the space.

~ ~ ~

Several characteristics of *Dédale* point to a phenomenon the theoretician Raymond Bellour identified as inherent to cinema: "its hesitation between movement and stillness."⁶³ And because of such inclination, paintings have extensively been employed as a device to bridge the two realms. "Paintings have always served as an important element of stillness for cinema, [and] they are used now more and more as modern cinema is looking for its own identity and definition,"⁶⁴ he argued. Even though Coulibeuf has moved beyond the context of modernity in terms of cinema and has arrived at a unique place situated between avant-garde cinema and contemporary "experimentalism," it is important to recognize these historical precedents. In the film,

63. Raymond Bellour, "L'exposition du cinéma," in *The Lectures* (Witte de With & Imschoot, Uitgevers, Gent, 1991), 14.

64. Ibid.

Camargo's paintings also function to slow down the artifices of motion in film by seeming to remain undisturbed.

In a world where everything thrives on movement, a painting demands a slow pace, even though Camargo's paintings themselves, with their distinctive dynamics, instill movement and strive for it. Narrative turns film into a sequence of events that only a powerful device such as a painting could break, with its contemplative requirements, its capabilities to obfuscate transfiguration, calling attention and linking themselves to other elements in the narrative, thereby enhancing subjective interpretation. *Dédale* emerges from a long tradition of films that have shown paintings in the exhibition space. In various cases, film has revealed aspects of paintings that we would not perceive otherwise. One can we say that many of these films have shown the spectator the true *character* of a painting. In a number of ways, *Dédale* poses a persistent question in relation to paintings: do we see what they insist on showing us, or do we need to surpass the idiosyncrasies of our visual system and cross the mediated threshold of the flickering devices of cinema to appreciate what they have to tell?

When Ariadne's Thread has Knots: The Deceiving Space of Cinematic Continuity in *Dédale*

Ariadne's thread has become emblematic of continuity, linearity, and logical process. In the labyrinthine-mirrored narrative of *Dédale*, it can be metaphorically equated with cinematic continuity, but since the film's narrative is constantly disrupted, following a linear thread becomes impossible. "Ariadne's thread – the cinematic continuity – is a deception,"⁶⁵ writes Coulibeuf. We may assume that in *Dédale*, Ariadne's thread has several *knots* that jeopardize cinematic continuity, making it anything but a fiction.⁶⁶ These knots in the

65. Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Dédale*.

66. Within the institutional space of the museum, "Ariadne's thread" may be performed by the curator, metaphorically speaking, who by his/her curatorial strategy may lure the viewer into a multitude of options (or the lack of it) leading to right or wrong choices along the many paths available for interpretation within the museum space. Albeit in many aspects, the failure – or should we say *misapprehension* – on the viewers' part might in fact be due to the excessive number of options made available to him/her. If we trace a parallel to the multicursal model of the labyrinth, it is less likely that any errors resulting from the intricacies of the curatorial plan, and more probable that they are due to the fact that, contrary to the unicursal, the multicursal model attributes all responsibility to the choices made by the wanderer.

thread make the viewer immediately jump to another sequence as the mind constantly trips into the path of the narrative. A trick of the mind instantly seeks to fix the gap by looking for a chain of events that supposedly makes sense, even if “making sense” often means not making sense at all.

Theseus, who serves as a surrogate for the viewer and may exchange places with him/her, according to cinematic identification, does not leave the labyrinth, and remains attracted to the difficult process of unveiling the film’s purpose and meaning.⁶⁷ He helps give form to the narrative intricacies grounded in the mythological story; he is a product of the imagination of the female character, a mental projection. This may account for his strange behavior, his circumambulation throughout the museum space, his back and forth movements with no apparent purpose, only in response to her movements, as if random thoughts suddenly might materialize in space and time. Perhaps what we see in Coulibeuf’s *Dédale* is the proof that all myths have blind spots, that perhaps Ariadne in the ancient Greek myth may have dreamed a heroic Theseus, that he was already at that time a *mental projection* imagined by the mind of the myth’s former storyteller. Her abandonment then would be not a fact in a strict sense, but an event of loss to be relived by each and every one of us at a certain point in our lives. The myth of eternal return would have become, in this case, ubiquitous to nature.

In this new version of the story, Theseus assumes the viewer’s place and is led through a circumambulation that derives from the continuous effect of wandering, (now) through a multicursal maze (that of the film), “that suggest[s] the importance of correct moral and intellectual choice,”⁶⁸ that is, viewing art and reflecting on it, is at the same time taking the path of enlightenment, an act in which choice and judgment of value plays an important role. However, the male character, unlike his female partner, never once looks at a painting throughout the entire sequence in the museum. He passes in front of one, turns around in front of another, poses in front of a third, or simply ignores them [Fig. 47]. Such a strenuous task would be extremely hard to perform in a museum, even for a character,

signaling the significance of such a role within the film. Much like a security guard, he remains in the background, watching the female character’s choreographed moves and rehearsing his own.

This surrogate for Theseus also does not speak, though it seems he is not mute. Deprived of speech, he becomes a figure, a shadow, a resemblance. Why is it that the filmmaker would not have given him the power of speech? Not having a *voice* could also mean having no active role in the *narrative*, but the mute figure of Theseus becomes even more significant in this case. As one who is excluded by silence, will he seek revenge? Is that what impels him to abandon Ariadne on the beach, in this contemporary version of the myth? In one of the countless mirroring facets of this story, as the film folds upon itself, one should be suspicious of vengeance within the internal structure of the film. Furthermore, aren’t the characters becoming autonomous? What happens to Theseus, after the duo’s circular movements, as he kicks the water and runs? Essentially a shift in his state of mind [Fig. 48].

In several scenes, the body of the male character is covered by the body of his female partner. In one of the most striking moments, in the last sequence of the film, she raises her head and bends it backwards, covering his figure completely, while she says: “and there is no sound,” [Fig. 49 and 50]. At that moment it seems that speech has been not only been blocked but that it has become synonymous with non-existence.

One can assume that some sort of magic plays out within the museum walls, casting a spell and leading the viewer into a fantasy, engaging him/her in a type of circumambulation, in a perpetual search for a feasible and coherent interpretation of the work[s]. One cannot help but think that Theseus, this surrogate for the contemporary viewer, suffers from *museology* (though aren’t we all suffering from the same condition?). As a character he remains in the background, exiled from the main narrative, and yet inextricably linked to it. And one cannot help but wonder if this contemporary condition is not the result of a long-term exposure to the “exhibitionary complex,”⁶⁹ which conspires to propel the individual, once set free from discipline

67. See Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Dédale*.

68. Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth*, 5

69. The “exhibitionary complex” is a term coined by Tony Bennett to describe the all encompassing mechanism of representation promoted by institutions in order to establish a spatial and discursive apparatus capable of engaging in self-discipline and self-knowledge. Bennett draws from Michael Foucault’s conceptualization of power/knowledge relations as it was developed in his book *Discipline and Punishment: The Birth of the Prison*, published

and control, into a world of endless search for self-knowledge, self-representation, and identification, creating a twilight zone between subject and object as one wanders throughout the exhibition space.

The museum is conceived of as a machine for the production of knowledge, whose engine is always at work. The main function of the museum is to constantly redirect the gaze towards the optimization of meaning, producing a surplus that is ultimately derived from the interpretative behavior and its level of “qualification.”⁷⁰

Walking Through the Specificity of the Installation *Dédale*

Is it rather symptomatic that we are living at a time of spectatorship?⁷¹ We live in the “film age,” as Arnold Houser⁷² has suggested. Extraordinary times, one would say. It might be appropriate, therefore, to remind contemporary museum visitors, that the way we experience these *strange* objects we call art in the beginning of the 21st century should not be taken for granted. As patterns of reception have led us further into new modes of experience, they also have transformed us from passersby into practitioners of judgment; we have immersed ourselves in the thick accumulation of the past. Have we, or have we not, become unconsciously driven by the weight of such history?

The viewer who wanders throughout the sacred labyrinthine spaces of art has now been granted the utmost privilege of judging what he/she sees. It is hard to say if we learn by means of experiencing the moment or by the layers of knowledge that have been bestowed upon us, having shaped a *demanding gaze* which devours objects

in 1977, but he challenges the paradigms by arguing that in the museum, as an institution, there is a shift in power relations that would have been, at least partially transferred to people, i.e. to the viewer. See Tony Bennet, “The Exhibitionary Complex,” *New Formation*, n° 1 (1988), 73-102. Reprinted in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne, (eds.), *Thinking About Exhibitions* (London and New York: Routledge, 1996), 81-112.

70. The act of non-qualitative looking is largely subjective and feeling-based and cannot be avoided in the museum, though the eye can be “healed” by the provisions the work brings, but only if the task is shaped well by the hands of the *curator*, this exceptional major agent in the context of the museological apparatuses and its constraints. The role of the curator as an agent of power in the contemporary world has undergone significant changes over the years and cannot be underestimated.

71. For an excellent introduction on the issue of time and how it has been studied and theorized in various disciplines and artistic practices and periods in relation to the audience see A. Roesler-Friedenthal and J. Nathan, eds. *The Enduring Instant: Time and the Spectator in the Visual Arts* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2003).

72. See Arnold Houser, “Naturalism, Impressionism and the Film Age,” in *The Social History of Art*, Vol. IV, with an introduction by Jonathan Harris (London and New York: Routledge, 1999 [first printed in 1951]), 214–256.

and things, shaping in turn the way we perceive. Within the museum, we experience without intermission. Here we have entered an arena of a continuous *war* in which historical predecessors have fought nothing less than extensive battles: ideological, political, and those driven by pure vanity. Here blood has been spilled,⁷³ and trajectories have been celebrated. It is also knowledge that has made us all aware that the idea of the museum as a peaceful setting, where works of art coexist within a calm and tranquil environment, is nothing more than fiction:

It could be said that one of the greatest myths about the museum is that it is an oasis of calm untouched by the storms of politics and history. Nothing could be farther from the truth. Over time the museum has responded to political and social shifts with seismic precision. Its success is the result of exceptional flexibility and capacity to adapt – a capacity other cultural institutions do not have.⁷⁴

The museum’s capacity for adaptation is also related to its own flexibility as an institution. The museum has never been a neutral space and will never be one. Historically, its grounds hold the *truth* as the ultimate arbiter of excellence, quality, and originality, and yet, since its inception, the museum is always changing, with a capacity for evolution not seen in other types of institutions.

It has been also within museum grounds that the canon has been forged. And it is only within its walls that it can be changed or adjusted. In general terms, the canon is constructed through an accumulation of consolidated knowledge about the works deemed to be the “best” within the history of art. However, it is important to remember that the formation of the canon has occurred essentially under the premises of Euro-American prerogatives and only recently has expanded to encompass new perspectives on non-Western and Latin American art. The canon cannot be dissociated from the genre and from the material properties of the objects, as their establishment as canonical objects is strictly tied to their materiality (the attribution to an object as canonical is usually reserved to more

73. I refer here to Mário Chagas’s book *Há uma Gota de Sangue em Cada Museu* [There is a Drop of Blood in Each Museum] (Chapecó: Argos, 2006), in which he discusses the thinking of the Brazilian poet Mário de Andrade and paraphrases him who wrote: “There is a drop of blood in each poem.”

74. Karsten Schubert, *The Curator’s Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day* (London: One-Off Press, 2000), 11.

durable, “noble” objects), and for that reason others are destined to remain outside this categorical distinction. This condition essentially sets the premises under which the cinematic image is scrutinized and further canonized: a rather tumultuous process churning within museum walls which, in the case of film, will face pitfalls that will require stretching the premises of canonicity to a greater extent.

Only recently, with the advent of film studies, has a cinematic canon been constructed. As it slowly becomes validated by the academia another challenging intersection ensues: the entrance of film into the museum space, which collaborates to displace old assumptions about canonicity, bearing with it hints of unsettling changes in the medium, changing our perception of what cinema might actually become. The entrance of the cinematic image into the museum should be considered in the context of this latest development in a series of changes the museum has gone through.

Literature in the field has made us aware that, historically, the apparatus of the museum does not welcome anything that moves. Therefore, moving images do not fit well within its walls.⁷⁵ They have been forcing a shift in the functional conditions by which the canon is engendered and subdivided according to a hierarchical order. Film’s materiality and its extensive connection to other fields further stretches the technical and conceptual requirements which the process of canonicity obeys. Museological institutions were always meant to guarantee the analytical possibilities offered by its objects and stable conditions within which they can be scrutinized and studied. In that respect, the museum conceals an ambition, not always explicit: that of making all objects stable by controlling their meaning, interpretation, and transit.

We should also remind ourselves that *Dédale* is not only exhibited in the museum but a great part of it is shot inside one, only to return to it later on, transformed by an operation that is not only time-specific in nature but space-specific in essence. We may

consider the installation *Dédale* as the spatialization of the film and the scrutinizing of its spatial and material dimensions by means of compartmentalizing its elements.

In many ways, we can assert that the museum is a place of death, as it is the last destination of works of art. There, they will remain on display and subject to the intrusive gaze of the viewer. Each time a work of art is subject to the viewer’s gaze and interpretation, we can say its life fades away, it ages, it dies a little. But for those who believe in *afterlife*, it may be a passage to another dimension, a new beginning, that of the imaginary life, traveling to uncharted territories, to a world of endless circulation of meaning. In this journey, the work will meet other situations, new chances of rebirth and renewal, new readings.

As we have seen throughout the film, the erratic behavior of the characters in *Dédale*, as they walk through the museum, prompts questions of veracity and feasibility of their roles as characters. Finding him/herself within the exhibition by means of the cinematic image, the viewer wanders throughout the labyrinthine space of the museum, excavating a repertoire of meaning to identify plausible, explanatory hypotheses, while assuming those to be the elements that the artist would have wanted him/her to grasp. The experience of the maze-walker is similar in many ways to that of the museum-goer. His/her perception of works of art in the museum evolves and changes according to conceptual inclinations and to the effectiveness of the apparatuses of the exhibition. The maze-walker and the contemporary museum-goer share a similar profile as well: both must enter this complex architectural entity, one of sophisticated artistry that is also historically grounded. In the case of the museum, its ideological premises emerge clearly in the mind of the viewer who wanders the space with heightened awareness. Among the most common feelings are “slowing movements, avoidance of spontaneous statements, lowering the voice, hypnotic concentrations of the gaze, opening of the mind to revelations,”⁷⁶ a clear demonstration of the performative

75. Among the vast literature now available, see my essay “The Moving Image in the Museum: the Politics of Displaying Cinematic Images,” in *Direções do Novo Espaço*, Paulo Sergio Duarte, (Coord.), exh. catalogue, English and Portuguese, V Bienal do Mercosul, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, RS, 2005, 162-169.

76. Bazon Brock, “God and Garbage – Museums as Creators of Time,” *The Discursive Museum*, Peter Noever, ed. (Germany: Hatje Cantz Publishers, 2001), 25. One should not forget that the shooting of a film requires engaging in a number of rituals derived from its technical necessities, in many ways similar to the ritualizing that goes on within the museum space: absence of noise or control of it, control of traffic, perfect light, control of meaning through narrative. In this sense, a film shot within museum walls works as a *double* that seems to replicate, or mimic museum rituals.

aspects of the ritualizing life that goes on within the museum. The museum-goer runs the risk of becoming irretrievably lost within it. One of our most distinguished contemporary equivalents of the labyrinth (the museum), has become an intricate apparatus of credibility, high scholarly ideals, and a place of constant self-evaluation. Unlike the *domus Daedali*, this modern construction contains a great variety of signs and information to guide its wanderers through its halls, which can be both a source of clarification and confusion. Ultimately, the museum-goer remains essentially a wanderer, a seeker whose identity has no clear definition and rarely a defining profile.

~ ~ ~

Coulibeuf now is part of a number of artists whose work has invigorated the recent trends in installation-based artistic practice, his work showing great artistic mobility, extensive conceptual variety and what I would call a “post-ideological” orientation.⁷⁷ Employing the term film installation to categorize the exhibition *Dédale* indicates the origin of sources and the investigation of the cinematic medium, even if the technical resources of video projections are used to give material existence to the work. The matrix of the installation is the 35 mm film with the same title, commissioned and financed by the Iberê Camargo Foundation.

Film installation has been around since the 1960s, following in the footsteps of video installation, but only very recently has it been theorized as an artistic category. Moreover, because many of these works have been assigned under the rubric of video installation, their specific features have been, in many ways, not fully considered. The most significant of these seems to be a clear definition of artistic intent, as expressed in the choice of film as a medium for the matrix of these works.

77. I use the term “post-ideological” to describe these contemporary works that have surpassed the so-called criticism of the museum as an institutional apparatus of display, credibility, and knowledge. As we know, such criticism was historically carried on greatly by site-specific works, installation, performances and so on, but today the issues and priorities are other and a number of artists are no longer involved in any way (while exhibiting their works in the museum space) with a pre-disposition for criticizing such ideological premises. Following the period of historical militancy, this new era has opened up the possibility of dealing with the issue of the museum space from several different angles, not necessarily related to its political and/or ideological underpinnings, even though such issues continue to be legitimate and eventually will return to the scene.

The installation *Dédale* consists of four moving images and twelve photographs drawn from the 35 mm film, from the edited film and the film negative respectively. The first room presents a four minute projection of the sequence of the film that shows the couple on the beach, titled *Dédale (Ariadne and Theseus in Naxos 1)* [Fig. 51], accompanied by two pictures, titled *Dédale (Ariadne in the Labyrinth 1)* and *Dédale (Ariadne in the Labyrinth 2)*. The second room shows the film *Dédale* itself, in a double unsynchronized projection with the entire film playing in a loop without credits (one projection is mute, the other with the original sound of the film), and a larger adjacent projection of the sequence showing the female character walking on Lopo Gonçalves Street, where Camargo lived and had his first studio, titled *Dédale (Lopo Gonçalves Street)* [Fig. 52]. Finally in room number three, one can see ten pictures entitled *Dédale (Ariadne and Theseus in Naxos 2)* [Fig. 53].

The short loops are slightly different versions of the sequences in the film as they are re-edited shots from the original film along with additional shots taken from the *out-takes* of the rushes. The sequence of *Ariadne and Theseus in Naxos*, for example, appears split by the editing, that is, in six separated sequences throughout the film, and in the short loop in the installation in which it has been re-edited, receiving the addition of other shots from the *out-takes* creating, therefore, a new sequence. The twelve photographs in the installation are drawn from the rushes, from the *out-takes*⁷⁸ and from the *short ends*⁷⁹ of the film negative respectively. The source of these images is key in Coulibeuf’s selection of material for his installations since they determine the conceptual definition of the work as a whole. By using these frames, cut from the negative and not included in the final editing, Coulibeuf is able to construct what he calls “original sequences” which, along with the projected moving images of the film, create the serial character of the installation. Coulibeuf calls the

78. The *out-takes* are the takes not included in edited film. Usually the director makes several takes of a shot, and then he selects and includes in the film only one of these takes. This selected take is considered the “best one,” because several elements of the scene are better than in other similar takes (acting, camera movements, cinematography, etc.).

79. The *short ends* are the frames spared or discarded after the film is edited, or the section of the film negative after the director says *cut!*

photographs taken from the film negative included in his installations “cinematic paintings,” further blurring the codes of the sub-products of cinema: the film stills, production stills, and photography itself. He writes:

The still photographic image and the moving cinematic image overlay one another in such a way that the limits between them become indiscernible. Subject (portrait/close-up or landscape), fixedness (photo/shot with characters or landscapes), and length (photo/unique shot) are put into a relationship of reciprocal tension.⁸⁰

Coulibeuf’s installations deconstruct the cinematic apparatuses within the architectural space, making them site-related, rearranging the codes of cinema in favor of a more sensory and inclusive environment than the one of the flat screen of cinema or single-channel projections. In that respect his work does not differentiate itself from that of his contemporaries working with film within the exhibition space. Perhaps what makes his film installations *sui generis* is the heightened awareness of film as a material entity “split into pieces,” as if, all of a sudden, we could briefly grasp the fleeting moments of the narrative, play with it, live it slowly, and come back to it at a specific time and place. In the process, the initial matter of the film, its material existence, narrative features, and illusory devices become transformed.

While the installation *Dédale* provides us with a unique solution to allow participation, it also complicates matters with a double unsynchronized projection of the film, placed side by side and separated only by a tiny space. We are faced with a double, a mirroring image, “le même et l’autre,” to paraphrase the title of his book/interview.⁸¹ As we watch the unsynchronized projections of the film, a strange phenomenon occurs: the 26’40” no longer seem to comprise the time between the beginning and end of the film, and only after two rounds of looping of the two projections, one assumes he/she has seen the entire film and is, in fact, seeing it again. These two parallel lines become, therefore, part of a double continuous loop that duplicates the entire film, creating an endless combination of sequences.

80. Pierre Coulibeuf, Pierre Coulibeuf – Love Neutral: Artists’ statement, Play Gallery press release, 2006.

81. Pierre Coulibeuf and Robert Fleck, *Le Même et l’Autre* (Crisnée, Belgique: Yellow Now, Côté arts, 2008).

As the viewer stops in front of this double projection, just after a few seconds he/she starts an involuntary process of re-editing the film sequences, due to a common phenomenon which causes the eye to automatically seek logical associations and comparisons between two side by side images, especially when it recognizes them as products of the same source.

Film seeks to unify spectators’ assimilation of the narrative through the suspension of disbelief, as well as by placing spectators next to one another, gazing at one single image source within the ritualistic space of the movie theater. Sound and image, projected from a single screen, create a similar point of view even though individual emotional responses may vary, due to subjective differentiation. Coulibeuf’s double projection, however, places two moving images side by side so that each viewer looking at them concurrently in the space will have dissimilar impressions by constantly shifting the gaze between screens and therefore (each in turn) having a rather different perception of the film narrative. In *Dédale*, unifying perception leaves the room and individualized experience takes its place.

~ ~ ~

In the process of “disembodying” the film and creating the film installation, another phenomenon arises: the work of Iberê Camargo is replaced once again within the museum; through the installation’s mechanisms, the images of the paintings and of the building will be projected *on the building* – and specifically on the walls where the Camargo paintings were positioned for the making of the film, creating a chain of events that unfolds not only within the film but within the circularity of the narrative created by display. Coulibeuf’s installation also differs from the context that created a dichotomy between artists and filmmakers, that of the “white cube” of the gallery, and the “black box” of the movie theatre. The projections are moreover shown in semi-darkness or under dim lighting, providing just enough light for the viewer to see the photographs and not to lose the sharpness of the projected images.

The film installation occupied the same rooms in which the “fictional exhibition” was displayed for the shooting. Coulibeuf

strategically projected the images in the same place where some of the paintings originally were exhibited: in room 1 where the painting *Ciclistas* was and in room 2 at the same location where the rectangular dark painting *Fiada de Carretéis 2*, (1961) and *Núcleo* (1965) were on display. Coulibeuf's deliberate choice seems to be an attempt to retain the memory that these paintings may have left in the exhibition space and superimpose them with the moving picture. We all know that once a painting is taken from the space where it has been hanging for a while, it leaves a "trace." In this case, the presence of the paintings can be identified through the act of watching the film itself and by looking at them in the film. Does that mean we could think of these paintings as residues in the memory of the characters and spaces in the film, as some sort of displaced mental projection echoing the fictive space of the fictional exhibition of *Dédale*?

In the double projection in room number 2 the painting *Núcleo* will every now and then be "exhibited" through the film, but its place shifts according to its appearance in each projection. The conceptual precision of Coulibeuf's strategy of displacement and relocation is a clear indication of artistic intent. Furthermore, the fact that the artist would produce 35 mm films and from them seek to deconstruct the cinematic apparatus and codes, while making conceptually complex installations, says a great deal about his working process. His films are highly elaborated and technically pristine, and the production process does not differentiate itself from the film production in terms of organizational structure. The criticism it entails, results it produces, and directions it takes, however, could not be farther from the film-making industry.

Dédale is one of Coulibeuf's most ambitious films so far, both conceptually and technically speaking. Despite its improvisational nature, his films have cinematic precision while at the same time embodying a great deal of chance and randomness. They maintain an ambivalent balance between structural elliptical narratives and specific patterns of interest. In many ways, we can say that Coulibeuf distrusts cinematic codes in their attempt to build illusion while trying to create an artificial rendering of reality. For the artist, questioning reality has been one of the driving forces behind the making of his

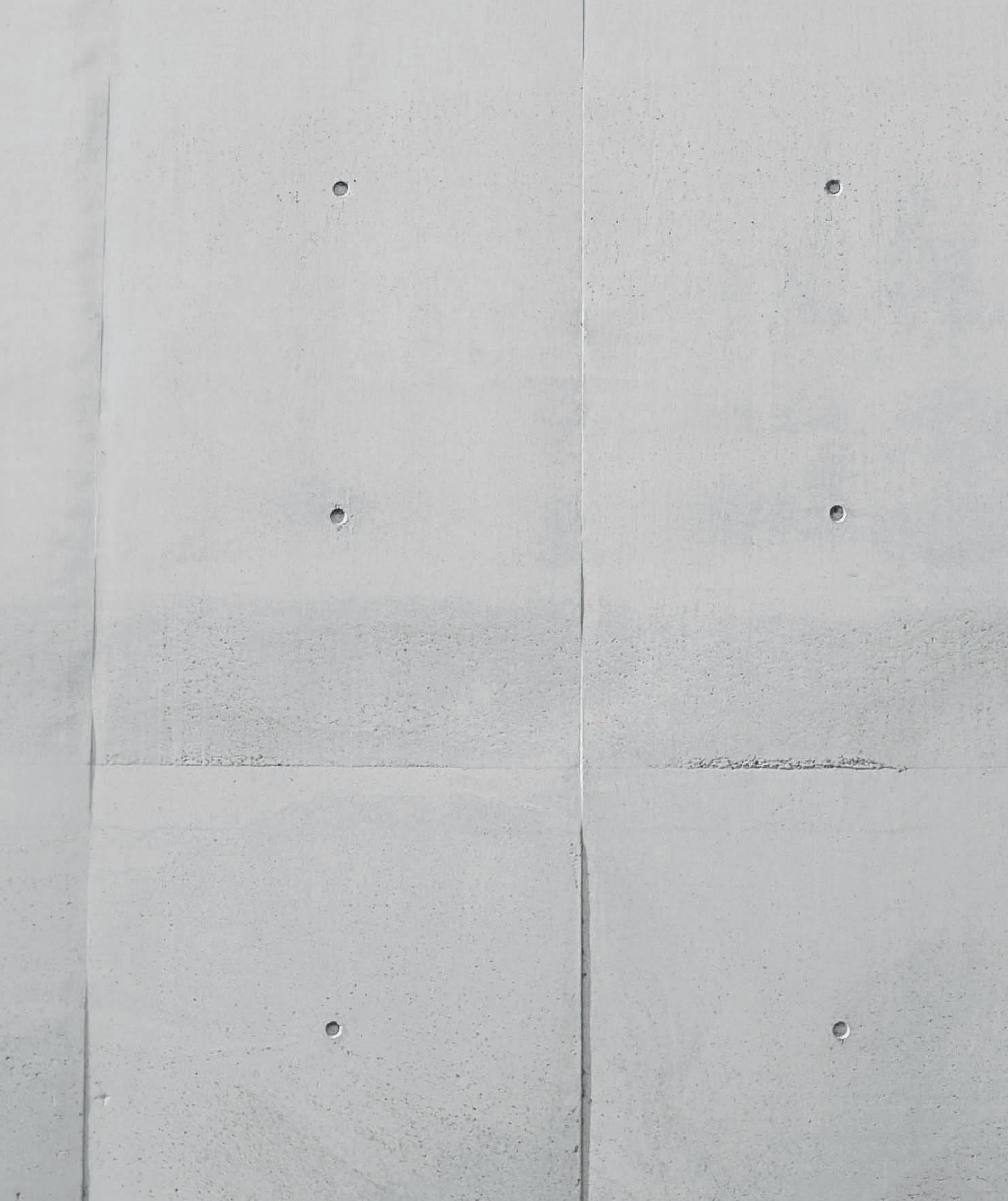
films. "Reality is no longer something familiar, reassuring,"⁸² he writes. "On the contrary. A feeling of unease invades the character faced with the unreality of the world, its persistent vagueness."⁸³ And finally, he states: "The world is a lie. The pictorial, filmic work invents the world."⁸⁴ In many ways the trajectory of cinema can be conceived of as a history of the fictive space gone awry and a film industry that thrives on preserving what we now know is the surplus obtained through the suspension of disbelief: illusion. Without illusion, cinema could not exist, even though a great number of artistic enterprises in film today seek to challenge the conventions of the cinematic apparatus, illusion being its most significant feature.

In the labyrinthine structure of *Dédale* it is possible to say that perhaps two of the last sequences of the film in the museum signal the transition of the context from within the narrative to that of the installation in the museum space. As the two characters perform their final movements (in these two sequences, intercut by a brief scene of Ariadne), the rooms seem empty, devoid of paintings [Fig. 54]. The female character looks into the distance, her gaze undefined. Could the paintings have been only a dream in the imagination of the female character? Could the emptiness portend the dismantling of an exhibition that may have never existed? Is this a ghostly anticipation of what happens next in the process? That is, of the emptying of the exhibition space, so that *Dédale*, the installation, could take place? If we consider Coulibeuf's repertoire, this scene may be a crossover between reality and fiction – or the other side of reality. The female character seems clearly troubled by this transition between states. Later, these images, shot in that very same place, appear again in the installation, as a possibility of reconstitution in space and time of an ongoing narrative that shifts between reality and the mental projections of its characters, except that now, we too participate in it.

82. Pierre Coulibeuf, *Synopsis of Dédale*.

83. *Ibid.*

84. *Ibid.*



UM LABIRINTO NO TEMPO E NO ESPAÇO: DÉDALE DE COULIBEUF E A ARQUITETURA DA IMAGEM EM MOVIMENTO

Andrew V. Uroskie

Procure no meu íntimo mais recôndito! Pela própria língua da verdade
Não tenho coração dedáleo: por que se crispa
de desespero?¹

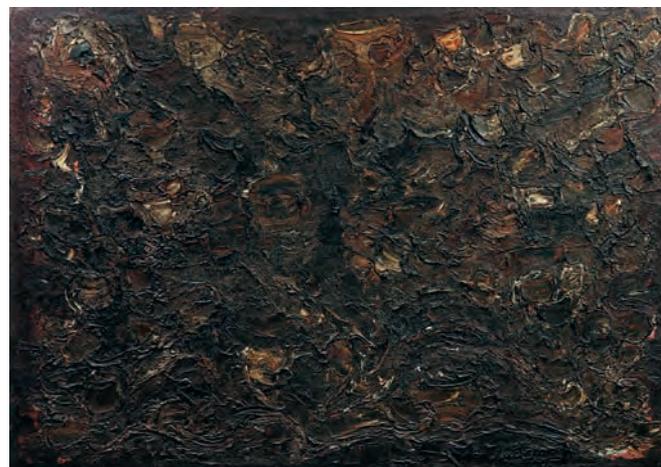
John Keats, *Endymion*, Livro IV, 1818

“O mundo é redondo,” diz uma mulher que é e não é Ariadne, “você pode andar em torno dele sem parar...” A história de *Dédale* é sonhada em conjunções: de telas, de pinturas e, o que é mais importante, de Iberê Camargo e Álvaro Siza. Diversas linhas de tempo são entretecidas; personagens duplicam e reduplicam, enquadramentos e portas abrem-se em ainda outros enquadramentos e portas. Circuitos se cruzam. Um homem e uma mulher se encontram e reencontram – no espaço criado por Siza, em frente às pinturas de Camargo, em um automóvel em um estacionamento, na intersecção de água e terra. E, do começo ao fim, não há fio que leve a uma saída.

O filme de Coulibeuf dobra-se constantemente sobre si mesmo, em uma sequência de entremeios e justaposições. O espaço é aquele criado por Siza – predominantemente branco e graciosamente iluminado pelo sol e, no entanto, entrecortado por uma abundância de caminhos e passagens inesperadas que articulam uma interioridade indeterminada e confusa. Este espaço é pontuado pelas pinturas de Camargo – descritas por Coulibeuf como um “núcleo vivo” ou um “núcleo em expansão”, em referência ao título de uma de suas obras. Escuras, com espessas camadas de tintas e formas presas, elas parecem simultaneamente expandir e implodir [Figs. 1 e 2].

1. Texto original:

*Search my most hidden breast! By truth's own tongue
I have no daedale heart: why is it wrung
to desperation?*



1. Iberê Camargo
Figura, 1964
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
130 x 184 cm
Coleção | *Collection Gerard Loeb*, São Paulo
Fotografia Fábio Del Re

2. Iberê Camargo
Forma rompida, 1963
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
65,5 x 92,5 cm
Coleção Particular | *Private Collection*, Porto Alegre
Fotografia Fábio Del Re

A história é familiar: Dédalo, mestre da *techné*, construiu um labirinto para o rei Minos de Creta, que queria aprisionar seu monstruoso filho adotivo, o Minotauro. Teseu chegou lá por intermédio de um truque, como parte de um sacrifício – ele tomou o lugar de um dos quatorze jovens que seriam entregues ao Minotauro.² Para Ariadne, filha de Minos, foi amor à primeira vista. Ela deu-lhe uma meada de fios para que, depois que matasse o Minotauro, ele pudesse escapar do labirinto, em troca de uma promessa: que a levaria embora de Creta. Mas, como o “Jardim dos Caminhos que se Bifurcam” de Borges, esse conto de labirinto tem finais múltiplos e contraditórios. Em um deles, ela foi abandonada por Teseu enquanto dormia, na ilha de Naxos. Em um segundo, ela foi morta por Artêmis por romper seu noivado anterior com Dionísio. Em um terceiro, ela se casa com Teseu e vive para dar à luz os soberanos de várias nações insulares e, em ainda um quarto sonho, ela se casa com Dionísio e ascende aos céus.

Mas, no filme de Coulibeuf, nem Teseu ou Ariadne saem do labirinto. Os vários circuitos do filme oferecem diferentes relações entre os dois: no estacionamento, ela conversa calmamente com ele, e sai do carro. No museu, eles são *turistas*, examinando com cuidado as pinturas. Parecem estranhos entre si, presos em uma complicada dança de observação. Na praia, são amantes, até que ela lentamente enlouqueça, debatendo-se na areia em seu vestido cinza, enquanto ele caminha em círculos. Em momentos diferentes, cada um deles assume características do Minotauro, aprisionado no centro do labirinto.

Situando a Arte Cinematográfica

Ao invocar o nome antigo de Dédalo para sua intervenção, Pierre Coulibeuf desvia nossa atenção do presente para lembrar-nos de um período em que o propósito e o significado das artes eram muito diferentes dos nossos. Vinte e cinco séculos antes de Da Vinci, Dédalo era simultaneamente artista e engenheiro. Não era um mero criador de imagens, mas um gênio da invenção. Os gregos antigos usavam uma única palavra, *techné*, para descrever a particular conjunção de Dédalo, de habilidade, ofício, arte e tecnologia. O epítome desta conjunção, no mundo antigo, pode ser visto no campo da arquitetura. No mundo contemporâneo, pode-se entender que este epítome esteja no campo do cinema. O cinema não substituiu a arquitetura, mas também não coexiste, meramente, com ela. Ao invés disto, como procurou articular Sergei Eisenstein no final de sua vida, cinema e arquitetura estão simbioticamente

2. Como veremos, esta é apenas uma de muitas variações da história. Ver Rebecca Armstrong, *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 32-37.

imbricados: a imagem em movimento incorpora uma construção arquitetural do espaço, mas, igualmente, os caminhos espaciais da arquitetura, mesmo a mais antiga, revelam uma organização da perspectiva essencialmente cinematográfica.

Dédale é uma obra em filme situada em um museu de arte. Esta situação ou localização não é simplesmente uma questão de instalação física. Qualquer filme pode ser projetado deste modo e uma concepção superficial como “filmeinstalação” faz pouca justiça à complexidade estética ou teórica do problema que a obra de Coulibeuf busca abordar. Em vez disto, *Dédale* é orientado conscientemente e estruturado deliberadamente pelo espaço do museu e, por extensão metonímica, pelo espaço do mundo artístico. Ao fazê-lo, Coulibeuf aborda uma pergunta antiga e particularmente intransigente: aquela do “lugar” do cinema dentro da arte contemporânea. Este interesse em lugar é retórico, discursivo – um entendimento de como trabalham nossas descrições deste meio para situá-lo em relação a determinadas tradições institucionais e modos particulares de olhar, enquanto o isolam de outros. É também material, fenomenológico – um entendimento de como nossa experiência perceptual da escultura e da arquitetura é ela mesma articulada dentro de um tipo de progressão temporal e espacial, e de como esta visão progressiva encaixa-se em nossa experiência ao navegar pelos mundos virtuais da cinematográfica.

A palavra francesa *Dédale* pode ser traduzida como “confusão” ou “entrelace”, é um lugar físico ou metafórico onde alguém se torna enredado, confuso, perplexo. Esta confusão léxica é particularmente adequada, já que o termo francês define tanto o arquiteto quanto o labirinto por ele criado. Há dois mil anos, Dédalo e seu labirinto já existiam em uma área nebulosa entre fato histórico e ficção mitológica. O geógrafo grego Pausânias afirmava que imagens de madeira chamadas *daidala* existiam antes da época de Dédalo. Outros dizem que o nome era um título genérico de realeza. Sabemos que está associado com a Creta da Idade do Bronze, mas como essa época é anterior à história escrita, muito sobre ela permanece misterioso.

A origem das artes clássicas permanece, da mesma forma, encoberta por um mistério pré-histórico. Teatro, literatura, poesia, dança, música, pintura e escultura existem, sob uma forma ou outra, desde a aurora da civilização. Filme e fotografia, por outro lado, ocupam uma porção insignificante de tempo na história humana. São talvez as únicas formas importantes de arte cujas origens históricas estão disponíveis para exame, cujos desenvolvimentos subsequentes podem ser acompanhados com facilidade. Como talvez seja inevitável em artes tão tardias, suas origens estão repletas de confusão sobre sua natureza essencial e possibilidades estéticas. A controversa relação arte e filme é revelada pelo labirinto semântico onde imediatamente se entra ao tentar articular a conjunção dos dois termos.

Esta complexidade semântica manifesta-se até mesmo na linguagem coloquial: o termo “artístico” é normalmente usado como elogio, enquanto “artsy” é um termo pejorativo um tanto difuso, usado para condenar filmes com pretensões estéticas.

Apesar de a teoria e a crítica clássicas de cinema se ocuparem manifestamente de como e por que o cinema poderia ser diferenciado do teatro e de outras artes, de modo a reivindicar sua devida autonomia como meio de arte moderna, a questão do status artístico do cinema praticamente desapareceu dos estudos do cinema contemporâneos. Títulos como o popular livro acadêmico *Film Art*, de Kristen Thompson e Bordwell, descrevem todos os tipos de prática do filme simplesmente como vários gêneros ou estilos de produção.³ Em contraste com esta trajetória acadêmica, uma longa linhagem da crítica de “filmes experimentais” tem rejeitado a ideia de que a “vanguarda cinematográfica” constitui um mero “gênero” de cinema industrial, ligando-a, ao invés disto, às tradições culturais e intelectuais mais amplas do modernismo estético. Para aumentar a confusão, acadêmicos do cinema reconhecem o “cinema de arte” [Art Film] ou “cinema de ensaio” [Art House Film] – uma terceira tendência importante, que considera a prática semi-industrial, semi-experimental atribuída à práticas como *Nouvelle Vague* dos anos de 1960 – como um gênero diferente de cinema industrial e como um herdeiro do modernismo artístico.⁴ Por fim, estudos recentes têm chamado atenção até mesmo para um grupo totalmente diferente – às vezes chamado de “artistas cineastas” – que fizeram uso da tecnologia do cinema em suas práticas artísticas, mas não estão interessados em considerar o cinema em termos de meio específico.⁵ Por último, mas não menos importante, há uma tradição de filmes *sobre* arte e artistas, que usam tanto a forma documental quanto a ficcional.

Como já deve ter ficado claro, não há maneira única ou direta de conectar as ideias de “arte” e “filme”, mas uma diversidade de abordagens, todas as quais enfatizam qualidades particulares em detrimento de outras. Dentro deste complexo terreno discursivo, não é suficiente dizer que Pierre Coulibeuf faz filmes *sobre* artistas, já que isto implicaria em uma abordagem documental, que distorce significativamente tanto as intenções quanto os resultados de sua prática. No

3. Kristen Thompson e David Bordwell, *Film Art: An Introduction*, 8th edition (New York: McGraw-Hill, 2006). Tive aqui de simplificar em excesso o que há muito tem sido um debate complexo e inflamado dentro da disciplina.

4. Ver, por exemplo, András Kovács’ *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980* (Chicago: University of Chicago Press, 2007).

5. A notável exposição de Chrissie Illes *Into the Light: The Projected Image in American Art* (New York: Whitney Museum of American Art, 2000) não tratava realmente de projeção de *slides*, apesar das conotações de seu título. Ao invés disso, a “imagem projetada” surgiu como uma espécie de manobra neologista, um modo de desviar dos debates, amiúde ressentidos, sobre a aplicação correta dos já estabelecidos termos “filme” e “cinema”.

entanto, dizê-lo não seria inteiramente impróprio. Porque Coulibeuf começa suas obras a partir de uma investigação formal e conceitual da práxis de outro artista. Suas obras, de certa forma, são *sobre* os artistas que escolheu enfocar. No entanto, não são narrativas biográficas sobre as vidas destes artistas ou simples registros dos trabalhos deles. Mais do que isso, efetuam uma tradução destas práticas preexistentes – de pintura e escultura até arquitetura e dança – em uma obra de arte cinematográfica autônoma, nova e independente.

É difícil definir a obra de Coulibeuf nos termos das antinomias tradicionais de prática cinematográfica industrial versus experimental, uma vez que ela redefine um modo cinematográfico industrial – a adaptação – que é absolutamente integral ao cinema industrial convencional, mas um tanto estrangeiro à vanguarda cinematográfica. Historicamente, a adaptação cinematográfica tem sido definida como movimento da linguagem para a imagem: um romance ou peça de teatro é visualizado dentro de uma paisagem cinemática. Mas o que dizer da adaptação de uma obra cuja própria origem está no domínio *visual*? Como pode a expressão artística da dança ou da performance, da arquitetura ou das artes plásticas, ser traduzida, reimaginada, de forma cinematográfica?

Foi esta pergunta, precisamente, que surgiu nas obras híbridas de documentação cinemática feitas por artistas nas décadas de 1960 e 1970. Enquanto alguns empregavam as tecnologias de filme e vídeo de forma exclusivamente autorreflexiva, outros retornaram de forma consciente ao modelo primitivo de documentação direta, articulado nos primeiros filmes de Edison e dos irmãos Lumière. Para esses artistas, a tecnologia da imagem em movimento permitia construir uma ponte entre o espaço da galeria e o mundo exterior, levar o visitante da galeria para o estúdio do artista, ou para a paisagem exterior, manipulando diretamente a experiência de espaço e tempo locais do observador.⁶ Por exemplo Stan VanDerBeek e Robert Breew deixaram para trás suas próprias investigações cinemáticas experimentais para colaborar com artistas tais como Claes Oldenburg, Robert Morris, Carolee Schneeman, Alex Hay e Caroline Summers na documentação de obras de dança e performance destes artistas. Em 1970, uma gama de artistas estava trabalhando com cinema, de modo a problematizar qualquer distinção estrita entre documentação e trabalho independente. O *Spiral Jetty* de Robert Smithson existia não somente como escultura de 40 toneladas no Grande Lago Salgado do Utah, mas como ensaio, série de fotografias, e um filme de mesmo nome. O filme

6. Dou aqui o mais breve dos resumos. Apresento uma explicação muito mais detalhada em meu livro, *Between the Black Box and the White Cube: The Emergence of the Moving Image in Contemporary Art* (a ser publicado) (Chicago: University of Chicago Press, 2010).

de Smithson não é documentário ou documentação; é uma obra cinematográfica independente que, não obstante, faz parte, junto com a escultura de mesmo nome, de uma complexa unidade.⁷

Tradução e Adaptação

Artistas e escritores têm, há muito tempo, questionado até mesmo o conceito filosófico de originalidade e a própria ideia de “nada de novo sob o sol” pode ser encontrada na filosofia pré-socrática de Heráclito, e também no livro de Eclesiastes, no Velho Testamento. Mais interessante, então, do que a reivindicação de “originalidade” que sempre é, estritamente, falsa ou trivial, é na verdade a obra consciente e intencional da derivação. É aí que Coulibeuf escolhe trabalhar, jogando-se intencionalmente neste terreno difícil e reconhecendo a dívida, de fato dependência, que tem com outros artistas e escritores. Sua obra não busca completa originalidade nem derivação cega, mas um espaço intermediário de tradução ou adaptação.

Ao longo do século vinte, uma série de indivíduos tem considerado esse modelo alternativo de cinema como meio de tradução para a prática artística. Não é um modelo de transcrição pura e mecânica de um trabalho preexistente, ou um trabalho autônomo e independente de arte cinematográfica. É antes uma tradução, uma adaptação, até mesmo uma colaboração com um corpo de trabalho preexistente – seja literário, filosófico, plástico ou performativo. Tal “resituação” é tanto uma citação quanto reapresentação, bem como deslocamento, reconfiguração – removendo o corpo da obra de sua situação atual e colocando-o em circuitos de troca novos e diferentes. O cinema, como Benjamin expressou notoriamente no ensaio *A Obra de Arte*, “aproxima as coisas espacialmente e humanamente.”⁸ Um objeto singular, anteriormente inseparável de uma localização remota no tempo ou no espaço, torna-se mobilizado novamente.

Na França, onde Coulibeuf nasceu, dois filmes que formam o *locus classicus* desta tradição de “tradução” cinemática surgiram na década após a segunda guerra mundial: *Van Gogh*, de Alain Resnais, em 1948 e *O Mistério de Picasso*, de Henri-George Clouzot, em 1956. A obra de Clouzot, feita em colaboração com o próprio Picasso, é talvez o mais famoso documentário já realizado sobre um artista. A preocupação de Clouzot não é uma biografia narrativa de Picasso, mas mostrar seu processo de criação artística. Clouzot apresenta o meio cinemático como o único capaz de capturar o processo temporal de uma obra em criação. A câmera foi colocada em frente ao artista, atrás de uma tela transparente. Picasso,

7. Ver meu “*La Jetée en Spirale: Robert Smithson’s Stratigraphic Cinema*,” *Grey Room*, Spring 2005, n° 19 (Cambridge: MIT Press).

8. “The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproducibility”, in Howard Eiland e Michael W. Jennings, eds., *Walter Benjamin: Selected Writings, 1938-1940*, Volume 4 (Cambridge: Harvard University Press 2006).

ao pintar sobre a superfície desta tela, parece fazê-lo diretamente sobre a tela do cinema. O resultado registra um processo: traços são iniciados, complementados, retrabalhados, recobertos, transformando-se constantemente em novas criações diante de nossos olhos. Articula-se uma identificação entre artista e espectador, na medida em que passamos a habitar o espaço desta experiência de criação, tipicamente privada. Quando o filme é projetado ao contrário, em determinado momento, experimentamos a desconstrução da pintura, vemos o caos e a ordem de seu desenrolar partindo da forma final, de volta às pinceladas iniciais. Além do mais, ao revelar seu posicionamento de câmera, no meio do filme, através de uma segunda câmera, Clouzot enfatiza ser este a documentação de um processo criativo – tanto dele quanto de Picasso. Por contrato, quase todas as pinturas produzidas foram destruídas após o término das filmagens, assegurando que os produtos finais não tivessem primazia sobre o processo de sua criação.

O *Van Gogh* de Resnais também é dominado visualmente pela pintura, mas sua vida e movimento não vêm de um processo presente de criação – foi feito meio século depois da morte do artista – mas a partir de um processo temporal de reminiscência e narrativização. Visualmente, Resnais constrói um mundo totalmente contido no espaço das telas do pintor holandês. Não há personagens ou espaços que não sejam aqueles construídos pelo próprio Van Gogh. Enquanto a tela muda, o enquadramento da câmera nunca ultrapassa o limite da própria tela. O resultado é menos um filme sobre a pintura de Van Gogh do que uma narrativa sobre sua vida, contada *por intermédio* de sua pintura. Movemo-nos por entre estas imagens como se estivéssemos em um mundo alternativo, autônomo, um mundo retirado do tempo e espaço diégéticos, enquanto que uma narrativa lacônica de eventos cruciais na vida do artista é proporcionada por um narrador e a música de Jacques Besse preenche os interstícios. Embora produzido vinte anos depois, em tempo e lugar muito diferentes, *A Crônica de Anna Magdalena Bach* (1968) [Fig. 3], de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, retomaria a visão de Resnais, de austeridade formal e contenção estética. Nele, os artistas agem como antropólogos históricos, revelando fragmentos cronológicos da vida do compositor através da narração das cartas ainda existentes de sua esposa. Fragmentos de suas principais obras musicais são executados, pelo renomado cravista Gustav Leonhardt e outros, usando instrumentos autênticos, trajas e locações de época. Embora seja teatral, apresenta-se menos como ficção e mais como documentário ou reconstrução.

Em um pólo oposto àqueles do estilo documental de Clouzot, da formalidade espartana de Resnais ou da inclinação antropológica de Straub e Huillet, *Sede de*



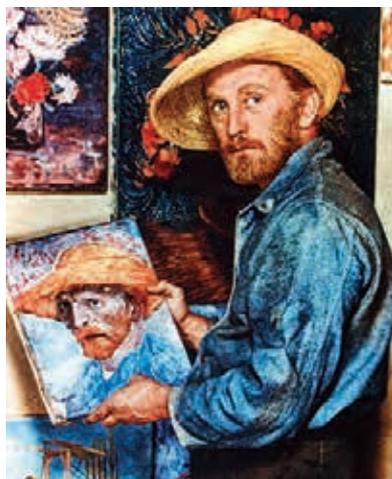
3. Chronique d'Anna Magdalena Bach, 1968
 Direção de | Directed by Jean-Marie Straub e | and Danièle Huillet
 Still do filme | Film still
 © Danièle Huillet and Jean-Marie Straub
 Cortesia | Courtesy

4. Sede de Viver | Lust for Life, 1956
 Direção de | Directed by Vincente Minnelli
 Still do filme | Film still
 A direita | On the right Kirk Douglas como | as Vincent Van Gogh
 © MGM – MGM/Photofest



4

Viver (1956) [Fig. 4 e 5], de Vincent Minelli, uma dramatização ficcional da vida de Van Gogh, com Kirk Douglas no papel principal, apresenta-se como a quintessência do artifício. Em um exemplo genuíno de produção clássica de Hollywood, um simulacro da Paris do século 19 e suas cercanias foi meticulosamente recriado em um estúdio de Los Angeles. No entanto, o mundo a partir do qual este simulacro foi construído não se baseia em documentos fotográficos ou pesquisas antropológicas, mas nas imagens da própria pintura de Van Gogh. Seria fácil dizer que ao trabalho de Minelli falta verossimilhança, autenticidade ou mesmo respeito pelo pintor. Mas dizê-lo talvez seja negligenciar a paisagem emocional, a expressão cinematográfica que Minelli consegue produzir através desse artifício melodramático. Embora sua estética tecnicolor seja tão sentimental quanto as imagens em preto-e-branco de Resnais são rigorosas, as duas obras tentam uma forma de expressionismo cinematográfico, retratando o estado psicológico de Van Gogh ao situar o espectador no mundo criado pelo artista. Já que vemos o mundo através dos olhos do artista holandês – tal como entendido por Minelli – o resultado é menos um relato biográfico do artista e mais um encontro alucinógeno com um retrato do mundo deste artista.



5

5. Sede de Viver | Lust for Life, 1956
 Direção de | Directed by Vincente Minnelli
 Com | With Kirk Douglas
 Foto still | Production still
 © MGM – MGM/Photofest

Não obstante a importante presença desses pioneiros em qualquer discussão sobre a ideia de cinema artístico, a figura mais importante para o entendimento do terreno filosófico e estético que Coulibeuf explora pode ser encontrada em Jean-Luc Godard. Desde seu primeiro filme *Acossado* (1960) [Fig. 6], Godard tem buscado reimaginar o aspecto da narrativa cênica como um complexo espaço intertextual, um laboratório audiovisual para a montagem de conceitos. Em seus primeiros filmes isso toma a forma, principalmente, de citações estéticas, nas quais

várias obras da história das artes, literatura e filosofia estão entremeadas na estrutura de uma narrativa hollywoodiana mais tradicional, deslocando a preocupação usual com a narrativa para uma nova forma especulativa de cinema.

O cineasta Harun Farocki descreveu sucintamente, certa vez, a concepção de arte de Godard como a criação de “textos que dialogam com outros textos” e a transformação que ocorre “ao mudar de uma forma de sistema textual para outra”.⁹ Durante os anos de 1980, os filmes de Godard exploraram deliberadamente a ideia do cinema como intertexto artístico – unindo música clássica e ópera à pintura, literatura e à história anterior das imagens em movimento.¹⁰ Muito antes dos célebres *tableaux* de vídeo de Bill Viola, *Passion* (1982) de Godard – uma das melhores reflexões do artista sobre a relação das imagens estática e móvel – empregou o meio do cinema para propor questões básicas sobre a sobrevivência da tradição pictórica ocidental e o lugar do cinema dentro da tradição histórica da arte [Fig. 7]. O filme “reconstrói” versões de *A Vigília Noturna* (1642) de Rembrandt; *A Pequena Banhista* (1828) de Ingres; *A Entrada dos Cruzados em Constantinopla* (1840) de Delacroix; *A Virgem da Imaculada Conceição* (1608) de El Greco; *Peregrinação a Cátera* (1719) de Watteau, e as obras de Goya *A Maja Nua* (1800), *O Guarda-sol* (1777), *A Família de Carlos IV* (1800) e *As Execuções de 3 de Maio de 1808* (1814).

Em seu *Roteiro do Filme Paixão*, do ano seguinte, Godard relata ter querido criar um filme não ao escrever uma história, mas ao *vê-lo*: “Isto remonta à Bíblia: teria sido a Lei escrita, originalmente? Ou foi primeiro vista e somente depois escrita nas tábuas por Moisés? De minha parte, acredito que você veja o mundo, antes de tudo”. Essa imagem do pensamento – que o próprio pensamento pode, e talvez deva nascer, invariavelmente, de uma imagem – tem animado os projetos de filosofia cinematográfica de Godard desde a década de 1960. Como descreve o filósofo Gilles Deleuze na epígrafe de seus livros *Cinema*:

Para muitos, filosofia é algo que não é ‘feito’, mas pré-existente, pronto para usar, em um céu pré-fabricado. No entanto, a teoria filosófica é ela mesma uma prática, tanto quanto o é seu objeto... A teoria do cinema não é relevante para o cinema, mas para os conceitos do cinema, que não são menos práticos, efetivos ou existentes do que o próprio cinema... Os conceitos de cinema não são dados em cinema... O cinema em si é uma prática nova de imagens e signos, cuja teoria a filosofia deve produzir enquanto prática conceitual.¹¹

9. Kaja Silverman e Harun Farocki, *Speaking About Godard* (New York: New York University Press, 1998), 171 -173.

10. Assim, o próximo filme de Godard, *Prénom Carmen*, faria referência ao “conto de Prosper Mérimée, à *Carmen Jones* de Preminger e à versão musical de Bizet... citações dos cadernos de Beethoven, do *Électre* de Giraudoux, das esculturas de Harry Langdon e Rodin.” Ver Phil Powrie, “*Godard’s Prénom: Carmen, Masochism and the Male Gaze*” em *Forum for Modern Language Studies* 31.1, 64-67.

11. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1989), 280.



6. Acoitado | *A bout de souffle*, 1960
Direção de | Directed by Jean-Luc Godard
Still do filme | Film still
© STUDIOCANAL – Société Nouvelle de Cinématographie



7. Paixão | *Passion*, 1982
Direção de | Directed by Jean-Luc Godard
Still do Filme | Film still
© United Artists Classics

Deleuze reverte aqui a direção costumeira da teoria e crítica do filme. A questão não é – como a tendência que, infelizmente, instaurou-se no meio da filosofia do filme contemporânea – “explicar” o funcionamento do cinema recorrendo-se a conceitos já estabelecidos, retirados de outras áreas. Ao invés disso, Deleuze insiste para que o filósofo lute com os conceitos – expressos não simplesmente em linguagem, mas através do meio sinestésico audiovisual da imagem em movimento – aos quais as grandes obras do cinema deram origem. Aqui é o cinema, e não o filósofo que “pensa” – a tarefa do filósofo de cinema, na concepção de Deleuze, assemelha-se a do tradutor.

O trabalho de Godard atinge seu poder conceitual através de sua recursividade – o modo pelo qual conceitos cinematográficos são desenvolvidos no decurso da produção, criando um processo de retroalimentação contínua, que muda a direção da obra em execução, originando outras imagens de pensamento. Essa dedicação reflexiva pode ameaçar sufocar o espectador em um miasma de autorreflexão, um circuito recursivo de espelhamento no qual problemas parecem gerar outros problemas *ad infinitum*. O que resgata *Paixão* de um conceitualismo árido é sua devoção inabalável ao poder da imagem. Essas construções – filmadas por Raoul Coutard – animam e reimaginam simultaneamente algumas das obras primas da tradição pictórica ocidental, dentro do meio cinemático. Essas recriações são elas mesmas traduções, transposições que cruzam eras históricas e tecnológicas. São cenas de beleza idealizada, mas volátil – obras em construção, corporificando uma temporalidade viva e instável. São apresentadas também como ocupantes de uma intersecção um tanto faustiana entre arte e comércio.

A adaptação de Godard dessas obras busca impor uma pergunta ao espectador, substituindo a tradicional receptividade passiva do aspecto narrativo por um modo de interrogação mais ativo. O esboço de história que nos é dado não passa de uma casa de espelhos: um diretor pretende realizar um filme envolvendo a reprodução cênica de *tableaux* pictóricos, mas tem dificuldades em achar uma história que lhes dê estrutura. Nas rápidas visões que temos da vida dos personagens, o tédio do trabalho e as banalidades da rotina estão justapostos à incandescente visualidade dos quadros que conseguem recriar brevemente no estúdio. Mas, que relação há entre eles? Que narrativa une essas duas metades? Godard oferece-nos algumas pistas, mas, no todo, deixa a decisão para seus espectadores.

Este modo de adaptação como interrogação é que parece animar Coulibeuf, acima de tudo. É uma forma de questionamento que abre um espaço que não pode ser fechado somente pelo artista, mas que confronta cada espectador em sua particularidade, fazendo dele colaborador em um projeto corrente de adaptação e tradução. *Dédale* ocupa um espaço entre arte, arquitetura e cinema, entre movi-

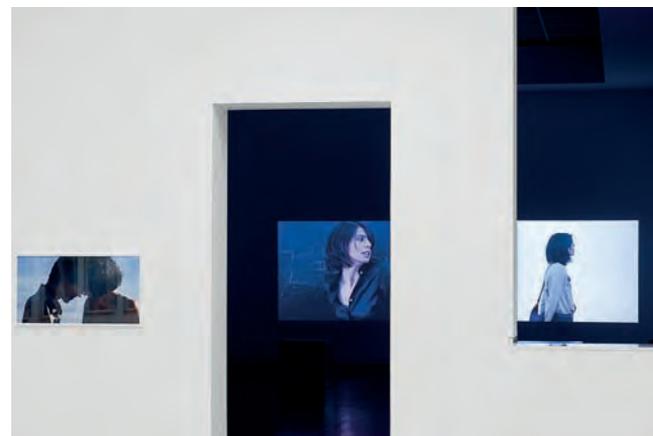
mento e estase, entre o imediatismo vazio do presente fenomenal e a sedimentação da história, através da qual navegamos formas icônicas e narrativas culturais. Assim como Godard, Coulibeuf compreende a arte e o filme contemporâneos – acima de tudo, sua conjunção ou conjugação de ambos – como um veículo para o pensamento, para a formulação audiovisual de novos conceitos. É um projeto interdisciplinar que, neste caso, aproxima arquitetura, coreografia, cinema, videoinstalação e fotografia. O trabalho busca criar um espaço novo nas fronteiras dessas diferentes disciplinas. Coulibeuf descreve consistentemente seu trabalho como navegação nos espaços “entre”.¹² A espacialidade dessa metáfora é crucial. De modo a explorar essa dimensão de seu trabalho, devemos parar para considerar a interação mais ampla de filme e espaço dentro da arquitetura do cinemático.

Filme e Espaço

A chamada “imagem em movimento” não representa simplesmente um local; ela também “ocorre” no ato da sua exposição e audiência do espectador. O que significa para o filme ter “mudado de lugar”, como ao trocar a “caixa preta” de um cinema tradicional pelo “cubo branco” do museu de arte contemporâneo ou espaço da galeria? Desde os anos de 1960, a ideia de que um trabalho artístico, apresentado de maneira direta dentro de um espaço neutro, constituiria o foco – realmente, a totalidade –, o encontro estético mudou lentamente para uma concepção da obra como uma função do seu local, sempre já envolta dentro de um enquadramento cultural que guia e estrutura nosso encontro bem à frente de qualquer obra específica. Como tal, a arte assume o status de uma intervenção no local da sua exposição, e no campo cultural mais amplo para o qual aquele local passou a se posicionar metonimicamente.

Instalações contemporâneas que contêm imagens em movimento especificamente colocam em primeiro plano o espaço liminar ou híbrido entre a caixa preta e o cubo branco. A liminaridade deste espaço é tanto física – embutida dentro das estruturas materiais das instituições do espectador – quanto psicológica, ligada inseparavelmente com o problema da interioridade e exterioridade fundamentais à subjetividade humana. O trabalho mais impactante tende a tomar conhecimento desta dinâmica integrando sua situação expositiva no enquadramento estético e conceitual da obra. Ela faz da limitação uma virtude ao colocar em primeiro plano deliberadamente sua posição entre os domínios há tanto tempo em lados opostos da cultura da arte e do cinema [Fig. 8].

12. Ver Pierre Coulibeuf e Robert Fleck, *Le Même et l'Autre* (Paris: Editions Yellow Now, 2008), 19-20, 34-36, 54-70 e *passim*.

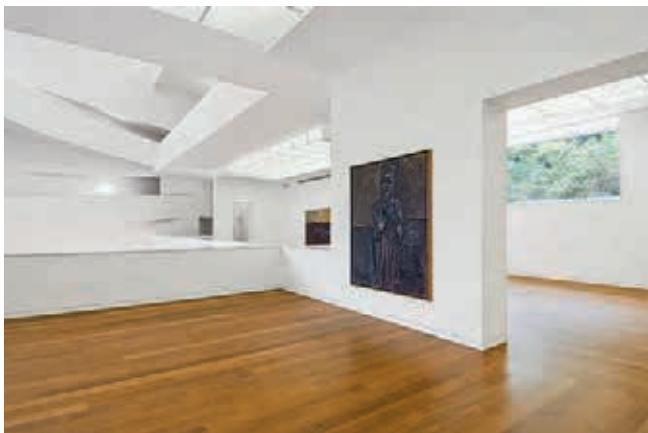


8. Dédale, 2009
Vista parcial da instalação a partir da sala 3 | *Partial view of the installation from room 3*
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Fotografia Fábio Del Re e | and Carlos Stein

Na sua investigação contínua e multifacetada do cinema e local, Guiliana Bruno chamou a atenção para a validade conceitual híbrida do termo aparentemente lugar-comum “*motion picture*”¹³, em que *motion* pode ser ao mesmo tempo compreendido como algo material, espacial e psicológico. Materialmente, um filme consiste de uma série de transparências fotográficas singulares passadas por uma lâmpada de projeção de maneira a produzir uma ilusão de movimento contínuo devido à lentidão do olho humano. E ainda assim, esta operação mecânica é incomparavelmente capaz de uma espécie de transporte ao mesmo tempo afetivo e imaginativo. Bruno escreve, “há uma espécie de dinâmica móvel envolvida no ato de se ver filmes, mesmo se o espectador esteja aparentemente estático. O espectador (i)móvel se desloca através de um caminho imaginário, percorrendo múltiplos locais e épocas. Sua navegação ficcional conecta momentos distantes e lugares longínquos.”¹⁴ Um filme *mexe* conosco, como se diz, tanto espacialmente quanto emocionalmente. E ele consegue isto porque um filme parece substituir a própria interioridade dos nossos processos mentais: “tornando visivelmente tangíveis todos os fenômenos psíquicos, incluindo o trabalho da memória e da imaginação, a capacidade para a atenção, o modelo de profundidade e movimento, e o mapeamento dos sentimentos [...] expondo a memória moderna como uma imagem e os filmes como a própria arquitetura da memória.”¹⁵

Esta associação entre a arquitetura, a memória e o movimento espaço-temporal pode ser rastreada até civilizações antigas. Eruditos romanos comumente usavam a ideia de um “palácio da memória” como uma ferramenta pedagógica para organizar a experiência mental dentro da experiência fenomenológica do espaço arquitetônico. Os itens a serem lembrados seriam imaginariamente colocados dentro de câmaras individuais de um palácio, e o pupilo mapearia um itinerário mental do espaço. As memórias eram intencionalmente escondidas da consciência dentro do labirinto da mente da própria pessoa e apenas posteriormente relembrados através de um processo de circunscção mnemônica [Fig. 9].

Mas se as memórias podiam ser implantadas pelo movimento através de uma arquitetura, a arquitetura em si parecia exercer um controle quase cinemático sobre o enquadramento e a duração da sua visibilidade. O grande cineasta e teórico Sergei Eisenstein foi cativado por esta natureza essencialmente “cinemática” dos sítios arquitetônicos antigos, chegando ao ponto de reivindicar uma história pré-cinemática de montagem tanto transculturalmente quanto trans-historicamente.



9. Vista da exposição | *Partial view of the exhibition*
Iberê Camargo – *Moderno no Limite, 1914-1994*
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
De 31 de maio a 31 de agosto de 2008
Fotografia Fábio Del Rei

13. Ver Guiliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (New York: Verso, 2002) e *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts* (Cambridge: MIT Press, 2007).

14. Bruno, *Public Intimacy*, 55-56.

15. *Ibid.*, 4.

No seu ensaio “Montagem e Arquitetura,” ele escreve sobre o que ele chama de “olho espacial” já presente para os gregos antigos: “é difícil imaginar uma sequência de montagem para um conjunto arquitetônico mais sutilmente composto, quadro a quadro, do que aquele que nossas pernas criam caminhando entre os prédios da Acrópole.” Mais tarde ele exploraria a construção labiríntica do espaço dentro das *Prisões* de Piranesi como uma construção que parecia “explodir” a fixidez da forma arquitetônica de uma maneira decididamente cinematográfica [Fig. 10].¹⁶

A moldura da tela é o limite do seu mundo. O que o pintor coloca dentro daquele quadro é coextensivo ao mundo da pintura. O quadro fotográfico ou cinematográfico, em comparação, tanto inclui quanto exclui. O mundo continua além do seu retângulo confinante, estendo-se espacialmente em todas as dimensões. No entanto comparando com o quadro estático da fotografia, o quadro cinematográfico é colocado em movimento através da montagem – criando uma encapsulação poética do espaço e do tempo que é ao mesmo tempo a condensação de uma experiência potencialmente vivida e uma criação impossível que não poderia existir em lugar algum fora do mundo do próprio filme. O colega construtivista de Eisenstein, Vertov, declarou anteriormente,

Eu sou o olho do cinema. Sou um construtor. Coloquei você, que criei hoje, em uma sala extraordinária que não existia há muito pouco tempo atrás, quando a criei... livre das limitações do tempo e do espaço, uni quaisquer pontos dados no universo, não importa onde os filmei. Meu caminho leva à criação de uma percepção fresca do mundo. Eu decifro de uma nova maneira um mundo desconhecido para você.¹⁷

O manifesto de 1923 de Vertov proclamou seus futuros pioneiros cinematográficos “construtores”, exortando-os a criar novos mundos dentro do cinema de maneira a criar novos mundos fora dele. Tampouco foi confinado aos revolucionários soviéticos este interesse inicial na arquitetura espaço-temporal do meio. Pois simultaneamente com Vertov, o historiador de arte francesa Elie Faure cunhou o termo “cineplastics” para descrever esta animação temporal da forma, a capacidade de expressar a forma tanto parada quanto em movimento. Faure



10

10. Giovanni Battista Piranesi
Carceri dinvenzione | *Imaginary Prisons*, 1760
Água tinta | *Etching*
41 x 53,5 cm
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.
© 2008. Imagen Scala, Florence | BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin
Fotografia Volker-H. Schneider

16. See Sergei Eisenstein's essays "Montage and Architecture," *Assemblage*, n.º. 10, 1989 com uma introdução de Yves-Alain Bois, pp. 110-131; "Synchronization of the Senses" in *The Film Sense* (c. 1942) editado e traduzido por Jey Leyda (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970), 69-112; e, "Piranesi, or the Fluidity of Forms" in Tafuri, Manfredo, *The Sphere and the Labyrinth* (Cambridge: MIT Press, 1987), 65-90.

17. Annette Michelson, ed., *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, traduzido por David O'Brien (Berkeley: California University Press, 2004), 17.

via o *cinéplastics* como um operativo fundamental dentro de diversas tradições artísticas, da pintura e escultura à dança. Mas ele via o seu maior potencial dentro do meio do filme, uma arte que “incorpora o tempo e o espaço. Melhor, o tempo através dela, torna-se uma dimensão do espaço.”¹⁸

11. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film still*



11

12. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film still*



12

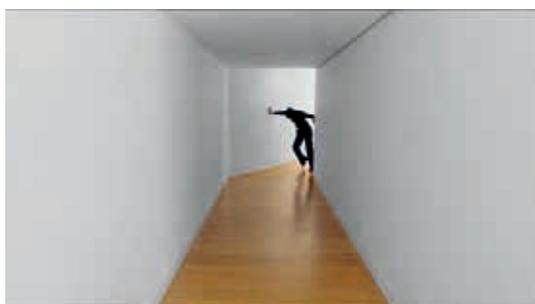
Assim sendo, das primeiras teorizações do meio, houve uma forte troca bilateral entre as artes similarmente “abrangentes” da arquitetura e do cinema. A obra de Coulibeuf parece fluir naturalmente desta tradição conceitual na sua atenção particular e continuada para a tradição cinematográfica e a transformação da arquitetura de Siza para a Fundação Iberê Camargo [Fig. 11 e 12]. Dentro de *Dédale*, a construção do espaço – uma mescla do arquitetônico e do cinematográfico, de Coulibeuf e Siza – é tão importante quanto os dois personagens. Embora o museu possa servir literalmente como a locação para a filmagem, a sua expressão cinematográfica faz com que ele pareça mais um protagonista no drama do que um palco sobre o qual o drama é atuado. Nós podemos dizer que *Dédale* opera no interstício do filme e da arquitetura, traduzindo a intensidade emocional da pintura de Camargo em um encontro expressionista com a fenomenologia labiríntica do espaço de Siza [Fig. 13, 14 e 15].



13

13. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

14. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*



14

15. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*



15

18. “Le cinéma incorpore le temps à l’espace. Mieux. Le temps, par lui, devient réellement une dimension de l’espace.” Elie Faure, “De la cinéplastique” in *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social* (Paris: Editions d’Histoire et d’Art, Librairie Plon, 1953), 14.

Para Coulibeuf, escolher a Fundação Iberê Camargo como o local da sua investigação cinemática é abordar o museu de arte moderna como um espaço social e cultural, um espaço dentro do qual formas tradicionalmente estáticas, plásticas são exibidas para uma gama diversa de visitantes peripatéticos. O próprio Siza reagiu à fixidez implícita e estase do conceito museológico dizendo, “uma proposição arquitetônica que tem a intenção de ser mais do que uma materialização passiva, recusa-se a reduzir esta mesma realidade... não consegue encontrar apoio na imagem fixa, não consegue seguir uma evolução linear.”¹⁹ Parece desnecessário dizer que o caráter duradouro, quase cinemático da arquitetura de Siza para a Fundação Iberê Camargo não pode ser reduzido a uma única imagem icônica ou mesmo uma série de cenas fotográficas facilmente assimiláveis [Fig. 16, 17 e 18].

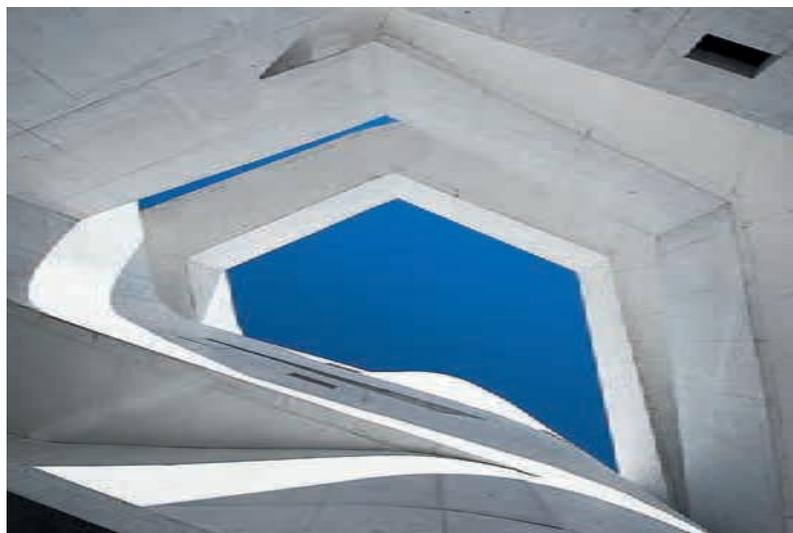


16. Vista externa | *External view*
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Fotografia Fábio Del Re

16



17



18

Nos anos de 1960, o artista norte-americano Robert Morris descreveu famosamente as formas simples, unitárias da escultura minimalista como sendo instantaneamente reconhecíveis como gestalt. Um olhar, de qualquer ponto de vista, e você compreenderia imediatamente a forma e extensão do trabalho. Apesar das suas paredes vazias, austeras, e fortes linhas formais, o prédio de Siza nos oferece quase a precisa antítese deste tipo de gestalt experiencial. Pode-se olhar para uma dúzia de fotografias interiores, tiradas de dúzias de lugares e ângulos, e ainda assim não conseguir compreender – em um nível básico, experiencial – como o espaço realmente “funciona.” A sua simplicidade é enganadora, uma espécie de atração formalista.

17. Vista para o átrio a partir da rampa do térreo |
View of the atrium from the ground floor ramp
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Fotografia Fábio Del Re

18. Vista externa | *External view*
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Fotografia Fábio Del Re

19. “Siza, ‘Capturar um momento preciso da imagem irrequieta em todas suas nuances’” A+U, 123 (Dez. 1980).

Para Siza, um interesse em escultura, na sua juventude, parece ter levado naturalmente a uma forma híbrida de arquitetura, por meio da qual, uma dedicação à forma forte, modernista é magistralmente equilibrada por uma sensibilidade contextualista regionalmente baseada. No caso da Fundação Iberê Camargo, este contextualismo não é simplesmente baseado na topografia do local, mas na sua dedicação a Camargo – como Siza, um modernista dedicado e idiossincrático – que os braços da estrutura de Siza estão manifestamente envolvendo. Estes braços buscam um abraço? Para erguê-lo em louvor? Ou para agarrar, para apertar, para lutar com o falecido mestre, cujos trabalhos suas paredes existem para encerrar? De maneira indecisa, estes “braços” dão voltas e mais voltas, através de um remoinho atordoante de elevação, um *pas de deux* primoroso, como uma dança labiríntica em espiral [Fig. 19].



19. Vista da fachada | *View of the façade*
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Fotografia Fábio Del Re

19

E este movimento é refratado em *Dédale* através tanto de movimentos dos atores lembrando uma dança, quanto pela animação puramente cinematográfica do espaço. Assim como o prédio de Siza foi criado em diálogo com as pinturas que ele foi projetado para abrigar, o filme de Coulibeuf é uma espécie de meditação sobre uma meditação – tomando não somente a vida e o trabalho de Camargo, mas também sua transfiguração especial por Siza, como seu assunto. Coulibeuf alucina um espaço que é e não é verdadeiro em relação à experiência da arquitetura de Siza. É uma tradução da sua arquitetura, filtrada através de histórias e imagens tanto reais quanto imaginadas. E se o filme já é arquitetônico e mnemônico, então a instalação física do filme dentro do espaço do museu torna-se uma forma de reduplicação adicional ou recursividade – uma relação reflexiva para a construção de uma experiência mnemônica espacializada. Pois o filme e as fotografias de Coulibeuf não apenas referenciam o espaço arquitetônico, mas estão eles mesmos situados dentro dele. Ao ver o filme, ou olhar atentamente as fotografias, os espectadores estão situados como personagens virtuais no filme. Assim como Siza, como Coulibeuf, Dédalo é

um arquiteto – um construtor de visões abrangentes, um cinematógrafo, mas também um filósofo, alguém que pensa através da construção dos espaços [Fig. 20].

Assim como o historiador de arquitetura Kenneth Frampton, Coulibeuf visualiza a construção arquitetônica de Siza através de uma metáfora do labirinto.²⁰ Até o momento, eu fiz o mesmo, simplesmente presumindo que o significado e as implicações da metáfora do labirinto são claros. Mas ao entrar na história filosófica e histórica do labirinto, descobrimos o terreno cheio de voltas e curvas. E, no entanto, esta ideia do labirinto pode ser em si um fio condutor que nos permita navegar pelo *Dédale* de Coulibeuf.

A Ideia do Labirinto

Então, foi como cair em um labirinto: achamos que estávamos no final, mas nosso caminho deu a volta e nos encontramos novamente no início, tão distantes quanto antes daquilo que buscávamos no começo.

Platão, *Euthydemus* (380 a. C.)

De certa maneira é um labirinto da mente.

Você pode ver que ele se torna bastante complexo,

Mas ao mesmo tempo tudo se encaixa de maneira muito, muito simples.

Tony Smith, descrevendo a sua escultura *Maze*

Enquanto o design labiríntico básico aparece no mundo todo antes do aparecimento da escrita, o primeiro labirinto arquitetônico parece ter sido construído em Hawara, Egito em torno de 1900 a.C. como parte do complexo de pirâmides de Amenemhat III. Em *História*, o historiador grego Heródoto descreve este labirinto como a maior estrutura do mundo antigo:

Eu visitei este lugar, e descobri que é impossível descrevê-lo; pois se todas as muralhas e outras grandes obras dos gregos pudessem ser colocadas juntas, elas não se igualariam, seja pela mão-de-obra ou custos, este Labirinto... pois os corredores pelas casas, e as várias voltas dos caminhos através dos pátios me causaram uma admiração infinita enquanto eu passava dos pátios para as câmaras, e das câmaras para as colunatas, e das colunatas para novas casas, e novamente destas para pátios não vistos antes.²¹

20. Ver Kenneth Frampton, “Museum as a Labyrinth” em *Iberê Camargo Foundation - Álvaro Siza*, Flávio Kiefer, ed., (São Paulo: Editora Cosac & Naify e Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008), 90-105.

21. Heródoto (ca. 484 - 430 a.C.): *Histórias*, Livro, II, 148. O geógrafo grego Strabo (63 a.C.– 27 d.C.) foi a única outra testemunha existente, apesar dele ter sido descrito por Plínio o Velho (23-79 d.C.): *Natural History*, Livro 36, 84-89; Pomponius Mela (1º século d.C.): *Chorographia*, Livro I, 9, 56; e Diodorus Siculus (1º século a.C.): *History*, Livro I 61.1-2 também 66.3-6.



20. *Dédale*, 2009
Fundação Iberê Camargo
Vista parcial da instalação a partir da sala 3 | *Partial view of the installation from room 3*
Fotografia Fábio Del Re e | and Carlos Stein



21

21. Moeda cretense do século V a.C. representando o labirinto de Knossos | Cretan coin of the 5th Century b.C showing the labyrinth of Knossos (Knossos) Coleção | Collection Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo alle Terme), Rome © 2009. White Images | Scala, Florence



22

22. Labirinto de Versalhes, segundo o “Ensaio sobre a composição e ornamentação dos jardins” por M. Boitard | Labyrinth at Versailles as shown in the “Essai sur la composition et l’ornement des jardins” by M. Boitard | Paris, 1823 © 2009. White Images | Scala, Florence

Apesar de uma reputação tão extraordinária, o labirinto que viria a definir o termo nos próximos dois milênios de arte e literatura ocidental não foi este labirinto do Egito, mas a estrutura muito menor construída por Dédalo na nação insular de Creta. Agora aparentemente sabemos tudo sobre este labirinto dedaliano – sua história é um lugar-comum. E, no entanto, no seu âmago, a própria ideia deste lugar misterioso – que nunca foi descoberto – parece conter dentro dela uma ambivalência básica, mesmo uma contradição fundamental: a sua estrutura é diabólicamente complexa ou serenamente simplista? A sua navegação um árduo desafio ou uma virtual inevitabilidade? Poderia talvez ser ambos?

Diz-se que o labirinto que Dédalo criou para aprisionar o terrível Minotauro é tão complexo, tão repleto de curvas e voltas, com falsas passagens e becos sem saída, que mesmo seu construtor só conseguia sair da sua criação com ajuda externa. E, no entanto, todas as representações deste labirinto, dos ubíquos desenhos do fim do período medieval às primeiras moedas de Creta no qual eles foram baseados, revelam a mesma estrutura arquetípica: um único e inconfundível caminho sinuoso [Fig. 21]. Não há um único exemplo disto em inglês – e o inglês parece ser a única língua a conter esta distinção – nós chamamos de um “maze”. Acadêmicos modernos empregam o termo “labirinto” para as chamadas construções “unicursais” e descrições deste único caminho sinuoso, enquanto reservando o termo “maze” para as outras, construções “multicursais” oferecendo escolhas e becos sem saída. Você nunca chega a uma “bifurcação na estrada” dentro de um labirinto.

As origens do labirinto multicursal ou *maze* não são bem compreendidas. Elas parecem ter se desenvolvido a partir dos complicados *mazes* unicursais de sebes dos séculos 14 e 15 na França e Itália. Um exemplo espetacular, certamente a maior e mais extravagante de todos os grandes *mazes* europeus, foi aquele construído por Hardouin-Mansart no palácio de Versalhes para o “Rei Sol” Luis XIV em 1677.²² Muito mais comum – na verdade, uma forma que é virtualmente universal através do tempo e do espaço – é o labirinto unicursal. Ele tem variações em virtualmente todas as culturas conhecidas, da África e Ásia à Europa e às Américas [Fig. 22].

Nem a locação, tampouco o lendário labirinto cretense, nem a etimologia do próprio termo foram definitivamente determinados. A palavra pode ter vindo de uma referência egípcia a “palácio”, ou o grego para “poço de mina”, ou talvez o lídio para “machado”: um símbolo antigo comum associado com o palácio de Cnossos em Creta. Entretanto já na época do historiador grego Sículo (50 a.C.), o labirinto cretense – o que quer que ele tenha sido – havia desaparecido.

22. W. H. Matthews, *Mazes and Labyrinths* [1922]. Matthews escreve, “Este labirinto é descrito em um livro, agora muito raro, intitulado “Labyrinte de Versailles,” por C. Perrault, impresso na prensa real, Paris, em 1677, e ilustrado por Sebastien le Clerc” na página 117. Matthews descreve o labirinto como tendo sido destruído em 1775.

De maneira representativa, a ideia do labirinto parece ter se dividido entre estas duas formas – a multicursal e a unicursal – que nós podemos descrever como as suas dimensões referencial e simbólica. A representação é como um diagrama – ele ensina um engenheiro como construir uma estrutura material no espaço. A unicursal, em comparação, é simbólica – ela descreve não uma estrutura material no espaço, mas um encontro subjetivo com esta estrutura que ocorre não apenas no espaço, mas também no tempo. A representação diagramática da criação de Dédalo – sua apresentação “a partir da perspectiva de um deus” – funcionou para solapar o conceito de complexidade quase-infinita que a figura supostamente deveria transmitir. Representações podiam apenas *evocar* ou fazer *alusões* a esta complexidade, nunca descrevê-las diretamente. Pois todo o sentido de um labirinto desta natureza era que ele nunca poderia ser visto ou experimentado a partir desta perspectiva “privilegiada” – o labirinto não era mais um labirinto, mas um simples quebra-cabeças, de fácil solução. O conceito do labirinto necessitava mais do que linhas sobre uma superfície – ele necessitava de uma experiência humana com o espaço e o tempo.

Estas duas representações do labirinto contêm visões dramaticamente diferentes da sua função: como estrutura ou espaço, e como narrativa, ou tempo. Nossa ideia familiar do *maze* evoca a perda de direção, as voltas sem fim e a repetição incessante do Minotauro enjaulado dentro de sua estranha prisão de portas abertas. Entretanto, a representação icônica nos apresenta, em vez disso, a narrativa da *busca*: através das voltas e curvas, nos tornamos desorientados, aparentemente perdidos, mas se persistirmos ao longo do caminho, por fim chegaremos ao nosso destino e à conclusão da narrativa. Esta é a ideia da busca de Teseu, a sua jornada até o coração do labirinto e de volta, que floresceria na tradição medieval do passeio em um labirinto. No centro da catedral de Notre Dame, ou Amiens, ou entre milhares de estruturas recentes construídas desde então, membros da congregação são encorajados a caminhar pelo caminho do labirinto como uma forma de reflexão e penitência. Dentro da representação tradicional de um labirinto, é impossível perder-se. Isto pareceria óbvio, pois há apenas um único caminho a se seguir. Entretanto isto realmente depende do que nós queremos dizer com o termo “perdido”. Se a nossa ideia é meramente espacial e arquitetônica, este é o caso. Mas dentro do temporal, ou conceito de narrativa do labirinto como uma busca, então a ideia de “permanecer no caminho” adquire um significado inteiramente novo [Fig. 23 e 24].

Na nossa discussão anterior de Eisenstein, nós observamos como ele combinou o espaço físico, material da arquitetura com a conjunção cinemática, temporal, de pontos de vista por intermédio da ideia do “caminho.” Esta conceitualização do labirinto não como um espaço, mas um “caminho”, não foi uma invenção da



23. Teto da | *Ceiling of Sala del Labirinto Mantua, Ducal Palace*
Cortesia | *Courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali*
© 1990 - Fotografia Scala, Florence

23



24. Labirinto no piso | *Labyrinthe au sol (Somme 80)*
Amiens, Cathedral
© 2009 - White Images | Scala, Florence

24



25

25. Robert Morris
Passageway, 1961

© AUTVIS, Brasil, 2009
Cortesia | Courtesy Sonnabend Gallery, New York



26

26. Robert Morris
Sem título (Labirinto) | Untitled (*Labyrinth*), 1974

© AUTVIS, Brasil, 2009
Cortesia | Courtesy Sonnabend Gallery, New York

igreja medieval. Na realidade, ela foi contemporânea da história do Minotauro, e talvez até a tenha precedido. Pois quando Dédalo é originariamente mencionado por Homero na *Ilíada*, é pela sua construção de um local para dançar para a filha do rei, Ariadne. A mesma Ariadne mais tarde guiaria Teseu por uma das criações de Dédalo: o labirinto, construído para abrigar o Minotauro. Isto é, se o labirinto e o local para dançar fossem coisas distintas. Pois em outra versão da história, o labirinto não era uma prisão, mas em vez disso uma inscrição para o movimento corporal através do espaço. Pois sabemos através de Homero que Ariadne dançava com todo um grupo de dançarinos no palácio de Cnossos em Creta em um grande espaço para apresentações que Dédalo construiu. Esta dança tinha uma complicada coreografia de voltas e rodopios, e os dançarinos estavam ligados por uma corda que eles seguravam entre si (o “fio” de Ariadne?). Na *Ilíada*, consta que Hefesto usou como modelo “aquele labirinto famoso que Dédalo fez em Cnossos para Ariadne” para o padrão labiríntico do escudo de Aquiles, e mais tarde, descreve um relevo em mármore branco que Dédalo gravou em Cnossos pelo título, *A Dança de Ariadne*.²³ Assim, ao lado do conceito espacial do labirinto como uma prisão, sempre existiu uma visão paralela do labirinto como um caminho de movimento ritualístico.

Eu mencionei previamente a descrição de Robert Morris do minimalismo através da ideia de forma gestáltica. Entretanto nas “Notas sobre Escultura” dentro das quais esta ideia é elaborada, o artista segue em frente conectando a importância desta gestalt à experiência fenomenológica que o espectador tem de seu ambiente. Esta experiência foi crucialmente compreendida como um processo temporal de movimento. Em um texto posterior intitulado “O Tempo Presente do Espaço”, Morris elaborou esta “inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico daquela do presente imediato.” Ele escreve a respeito de um tipo radicalmente diferente de prática escultural em desenvolvimento nos anos de 1960 e 70 “cuja implicação, se não sempre suas intenções conscientes, são qualitativamente diferentes da escultura produzida no início do século 20. Imagens do agora, o tempo passado da realidade, começam a abrir caminho para a duração, o tempo passado da experiência espacial. O tempo está neste trabalho mais recente de uma maneira que nunca esteve na escultura passada.”²⁴ Esta inclusão da temporalidade muda nossa experiência do espaço, e conseqüentemente o projeto da forma escultórica [Fig. 25 e 26]. “O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos fazem movimentos incessantes em diversas distâncias focais, fixando-se em inúmeras imagens estáticas ou em movimento. Localização e ponto de vista mudam constantemente no ápice do fluxo de tempo.”

23. *Ilíad*, Livro 18, linhas 590-606.

24. Robert Morris, “The Present Tense of Space” in *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge: MIT Press, 1994), 175-176.

Ele compara especificamente isto com a “lembrança de tempo passado” da experiência espacial, na qual “visões estáticas aparecem repentinamente no espaço da mente. Uma série de fotografias substituem a experiência em tempo real fílmica.”²⁵ Estes novos tipos de “espaços” são conhecidos comportamentalmente em vez de imageticamente” no sentido de que eles são capazes de “ligar mais o tempo do que imagens.”

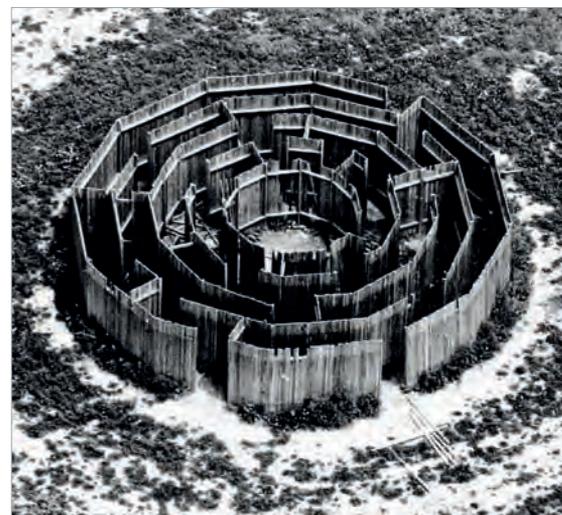
Desde o seu princípio, o minimalismo foi concebido, não simplesmente como uma prática de escultura, mas como uma interrogação intermedial do espaço que trouxe o objeto escultural, previamente autônomo, para um “campo mais expandido” de vivência do espectador e performatividade. Assim, sob a luz da nossa discussão atual, parece natural que tantos artistas minimalistas e pós-minimalistas tenham sido atraídos para a ideia do labirinto no fim dos anos 60 e 70, de Robert Morris, Tony Smith, e Brian O’Doherty, a Dennis Oppenheim, Terry Fox, e Alice Aycock. Dentro deste corpo de trabalho, o labirinto torna-se uma forma de combinar a escultura e a arquitetura para produzir um encontro particularmente intenso com “o tempo presente do passado.” Mas o conceito de labirinto voltado simultaneamente para direções opostas que vimos nos permite refletir sobre duas maneiras diferentes nas quais esta experiência pode ser imaginada. Por um lado, os artistas evocaram uma experiência de terem se sentido frustrados e presos pelas paredes de um labirinto, contidos e disciplinados por uma estrutura que se colocava como uma alegoria mais ou menos difusa para a repressão sócio-política. Por outro lado, as dimensões narrativas e temporais da metáfora do labirinto levam para longe destas narrativas políticas e sociais sobrejacentes, de volta a uma experiência *individual* de encontro, de luta, de transformação pessoal. Dentro desta tradição alternativa, as curvas e voltas do labirinto não são indicativas de uma perda de controle ou um cerceamento da oportunidade, mas precisamente a epítome do auto-controle e auto-disciplina [Fig. 27 e 28].²⁶

25. Ibid, 177-178.

26. Sobre o labirinto como uma alegoria da repressão sócio-política, ver a leitura *Marcuseana* dos trabalhos labirínticos de Robert Morris em Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s* (New York: Harper, 1990) e sua revisão em Branden Joseph, “The Tower and the Line: A Genealogy of Minimalism” *Grey Room*, n.º. 27 (Primavera 2007), 69-75. (Cambridge: MIT Press). Joseph recentemente discutiu os desenhos *Carceral* de Morris – dos quais a série de labirintos é uma variação contemporânea – em termos de uma mudança de uma crença anterior no paradigma de emancipação da “liberação” sócio-política nos anos de 1960 de Marcuse, para a teorização da disciplina e vigilância como as modalidades paradigmáticas do controle social. Entretanto estou sugerindo aqui que a ideia bifurcada e ambivalente de disciplina apresentada na figura do labirinto pode nos permitir compreender mais uma mudança filosófica na teorização da subjetividade: aquela entre os escritos do período “intermediário” de Foucault como *Discipline and Punish* e seus “últimos” escritos como *The Care of the Self*. Ver Michel Foucault, *The History of Sexuality, Vol. 3: The Care of the Self*, traduzido por Robert Hurley (New York: Vintage, 1988). De maneira bastante interessante, Foucault constrói sua teorização posterior da subjetividade sobre seu estudo dos gregos antigos.



27. Alice Aycock
Projeto | *Project Studies for a Town*, 1977
Madeira | Wood
304 x 350 x 369 cm
Museum of Modern Art (MoMA), New York
Doação de | *Gift of the Louis and Bessie Adler Foundation, Inc.*, Seymour M. Klein President
© 2009. Digital image, the Museum of Modern Art, New York | Scala, Florence



28. Alice Aycock
Maze, 1972
Madeira | Wood
975,36 x 81,28 cm de diâmetro
Fazenda Gibeny perto de New Kingston | *Gibeny Farm near New Kingston*, Pennsylvania, USA
Destruído | *Destroyed*, 1974
Fotografia Cortesia da artista | *Courtesy the artist*
© Alice Aycock

Tomar o museu de Siza como um labirinto é assumir sua ambivalência estrutural dentro do conceito do próprio labirinto. E é esta mesma ambivalência que anima a adaptação cinemática de Coulibeuf do espaço de Siza. Os movimentos incessantemente sinuosos, a estrutura dando uma volta, a repetição com mínimas variações – todos estes aspectos da cinematografia de Coulibeuf servem para traduzir o espaço real do museu em uma progressão ritualística, um espaço de encontro, de transformação [Fig. 29]. Ao instalar o filme fisicamente dentro do



29. *Dédale*, 2009
Fundação Iberê Camargo
Vista parcial da instalação a partir das salas 2 e 3 |
Partial view of the installation from room 2 and 3
Fotografia Fábio Del Re e | and Carlos Stein

29

espaço do museu – recolocando-o dentro do próprio espaço que ele transforma cinematicamente – ele não apenas associa a experiência dos seus protagonistas com as experiências dos seus espectadores, mas pede para seus espectadores revisitarem suas próprias experiências, fora do filme, através dos termos do encontro imaginado dentro do filme. Esta conjunção de espaço interior e exterior, de filme e arquitetura, de imagem parada e em movimento, é o espaço no meio que *Dédale* de Coulibeuf nos permite viajar.

A LABYRINTH IN TIME AND SPACE: COULIBEUFS *DÉDALE* AND THE ARCHITECTURE OF THE MOVING IMAGE

Andrew V. Uroskie

Search my most hidden breast! By truth's own tongue
I have no daedale heart: why is it wrung
to desperation?

John Keats, *Endymion*, Book IV, 1818

“The world is round,” says a woman who is and is not Ariadne, “you can go on it around and around...” The story of *Dédale* is dreamt into shape by conjunctions: of screens, of paintings, and, most importantly, of Camargo and Siza. Several timelines weave together; characters double and redouble, and frames and doorways open onto yet more frames and doorways. Loops intersect. A man and a woman meet, over and over – in the space created by Siza, in front of Camargo’s paintings, in an automobile in a parking deck, at the intersection of land and water. And throughout, there is no thread that will lead to an exit.

Coulibeuf’s film constantly folds back in on itself, in a sequence of between and juxtapositions. The space is that created by Siza – primarily white and gracefully sunlit, yet networked with an abundance of unexpected pathways and passages that articulate an indeterminate, confusing interiority. This space is punctuated with Camargo’s paintings – themselves described by Coulibeuf as a “living nucleus,” or a “nucleus in expansion,” in a reference to the title of one of Camargo’s paintings. Dark, and thick with impasto and trapped figuration, they simultaneously seem to expand and implode [Fig. 1 and 2].

The story is familiar: Daedalus, master of *techné*, built a labyrinth for King Minos of Crete, who wanted to imprison his monstrous

foster-son, the Minotaur. Theseus arrived by trickery, as part of a sacrifice – he took the place of one of the 14 youths meant for the Minotaur.¹ For Ariadne, Minos’s daughter, it was love at first sight. She gave him a skein of thread, so that after slaying the Minotaur, he could escape the labyrinth, in exchange for a promise: that he would take her with him from Crete. But like Borges’s “Garden of Twisting Paths,” this labyrinthine tale itself has multiple and contradictory endings. In one, she is abandoned by Theseus while sleeping on the isle of Naxos. In a second, she is killed by Artemis for breaking her earlier betrothal to Dionysus, in a third, she weds Theseus and lives to birth the rulers of many island nations, and in a fourth, she weds Dionysus and ascends to the heavens.

But in Coulibeuf’s film, neither Theseus nor Ariadne ever leave the labyrinth. The various loops of the film offer different relationships between them: in the parking deck, she speaks quietly to him, and leaves the car. In the museum, they are *tourists*, carefully examining the paintings. They seem as strangers, caught up in a complicated dance of watching. On the beach, they are lovers, until she slowly goes mad, writhing on the sand in her grey dress, while he paces in circles. At different times, each takes on the characteristics of the Minotaur, held trapped in the center of the maze.

Situating Film Art

By invoking the ancient name of Daedalus for his intervention, Pierre Coulibeuf defocuses our attention from the present to recall a period in which the purpose and significance of the arts was very different from our own. Twenty-five centuries before Da Vinci, Daedalus was

1. As we will see, this is but one of the many variations of the story. See Rebecca Armstrong, *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 32-37.

simultaneously an artist and an engineer. No mere maker of images, Daedalus was a genius of invention. The Ancient Greeks used a single word, *techne*, to describe Daedalus's particular conjunction of skill, craft, artistry and technology. The epitome of this conjunction in the ancient world can be seen in the realm of architecture. The epitome of this conjunction in the contemporary world might be understood to lie in the realm of cinema. Cinema does not replace architecture, but neither does it merely coexist alongside it. Rather, as Sergei Eisenstein toward the end of his life sought to articulate, cinema and architecture are symbiotically imbricated: the moving image incorporates an architectural construction of space, but, as well, the spatial pathways of even the most ancient architecture reveal an essentially cinematic organization of perspective.

Dédale is a work of film situated within an art museum. This situation or sitedness is not merely a matter of its physical installation. Any film can be so projected, and such a superficial conception of "film installation" does little justice to either the aesthetic or theoretical complexity of the problem Coulibeuf's work seeks to engage. Rather, *Dédale* is consciously oriented and deliberately structured by the space of the museum and, by metonymic extension, the space of the art world. In so doing, Coulibeuf engages with an old and particularly intransigent question: that of the "place" of cinema within modern and contemporary art. This interest in place is rhetorical, discursive – an understanding of how our descriptions of the cinematic medium work to situate it in relation to particular institutional traditions, particular modes of spectatorship, while cordoning it off from others. It is also material, phenomenological – an understanding of how our perceptual experience of sculpture or architecture is itself articulated within a kind of temporal and spatial progression, and how that progressive vision dovetails with our experience navigating the virtual worlds of the cinematic.

The French *Dédale* can be translated by the English words "tangle" or "muddle"; it is a physical or metaphorical place in which one becomes entwined, mixed-up, baffled. This lexical confusion is particularly apt in that the French term has come to stand in for both the architect and the labyrinth of his creation. Two thousand years ago, Daedalus and his labyrinth had already long existed in a

nebulous area between historical fact and mythological fiction. The Greek geographer Pausanias claimed that wooden images called *daidala* existed before Daedalus's time. Others say the name was a generic title for royalty. We know it is associated with Bronze Age Crete, but as this was a time just prior to written history, much else remains a mystery.

The origin of the classical arts, too, remains shrouded in a prehistoric mystery. Theater, literature, poetry, dance, music, painting and sculpture have all existed, in one form or another, since the dawn of civilization. Film and photography, by contrast, have occupied the merest sliver of human history. They are perhaps the only major art forms whose historical origins are available to inspection and whose subsequent development can be readily traced. As was perhaps inevitable with such a late-born art, their origins are filled with confusion as to essential nature and aesthetic possibilities. The vexed relationship of art and film is revealed by the semantic labyrinth one immediately enters upon attempting to articulate the conjunction of the two terms. This semantic complexity is even manifest at the level of colloquial language: the term "artistic" is usually a compliment, while "artsy" is a somewhat diffuse pejorative condemning films with aesthetic pretensions.

While classical film theory and criticism was overtly concerned with how and why film could be differentiated from theater and the other arts so as to claim its proper autonomy as an artistic medium, the question of the artistic status of film has largely disappeared from contemporary film scholarship. Books like Kristen Thompson and David Bordwell's popular textbook *Film Art* describe all manner of film practice as simply so many genres or styles of production.² In contrast to this trajectory of scholarship, a long line of "experimental film" criticism has refused the idea that the "cinematic avant-garde" constitutes a mere "genre" of industrial cinema, linking it instead to the broader cultural and intellectual traditions of artistic Modernism. To further the confusion, film scholars recognize the "Art Film" or "Art House Film" – a third major tendency which considers the

2. Kristen Thompson and David Bordwell, *Film Art: An Introduction*, 8th edition (New York: McGraw-Hill, 2006). I am here already having to oversimplify what has long been a complex and heated debate within the discipline.

quasi-industrial, quasi-experimental practice ascribed to practices like the French New Wave of the 1960s – as both a distinct genre of industrial cinema *and* as an inheritor of artistic Modernism.³ Recent scholarship has even drawn attention to a totally different group – sometimes now called “artist filmmakers” – who made use of the technology of film in their artistic practice, but are not themselves interested in considering film in medium-specific terms.⁴ Last but not least, there is a tradition of films *about* art and artists, which themselves make use of both documentary and fictional forms.

As should by now be clear, there is no single or straightforward way of connecting the ideas “art” and “film,” but rather a diversity of approaches, all of which emphasize particular qualities to the exclusion of others. Within this complex discursive terrain, it is not enough to say that Pierre Coulibeuf makes films *about* artists, for this would imply a documentary approach that significantly distorts both the intentions and results of his practice. Yet neither is it entirely inappropriate. For Coulibeuf begins his works from a formal and conceptual investigation of another artist’s practice. His works are, in some sense, *about* the artists on which he chooses to focus. Yet they are neither biopic narratives about these artists’ lives, nor straightforward documentations of these artists’ works. Rather, they effect a translation of these preexisting practices – from painting and sculpture, to architecture and dance – into an autonomous, novel, and independent work of film art.

Coulibeuf’s work is difficult to conceptualize in terms of traditional antinomies of industrial versus experimental film practice in that it reconceptualizes an industrial cinematic mode – the adaptation – that is absolutely integral to mainstream industrial cinema, but somewhat foreign to the cinematic avant-garde. Historically, cinematic adaptation has been conceptualized as moving from language to image: a novel or play is visualized

within a cinematic landscape. But what of an adaptation of work which itself originates in the *visual* domain? How can the artistic expression of dance or performance, of architecture or the plastic arts, be translated, reimagined, within a cinematic form?

It was just such a question which arose in the hybrid works of cinematic documentation made by the artists of the 1960s and 1970s. While some employed the technologies of film and video in an exclusively self-reflexive vein, others self-consciously returned to a primitive model of straightforward documentation articulated in the first films of Edison and the Lumieres. For these artists, the technology of the moving image allowed them to enact a bridge between the gallery space and the outer world, to bring the gallery viewer into the artist’s studio, or out into the landscape, in a direct manipulation of the viewer’s experience of local space and time.⁵ For instance, Stan VanDerBeek and Robert Breer left behind their own experimental cinematic investigations to collaborate with people like Claes Oldenburg, Robert Morris, Carolee Schneeman, Alex Hay and Caroline Summers on the documentation of their dance and performance works. By 1970, a range of artists were working with film in such a way as to problematize any hard and fast distinction between documentation and independent work. Robert Smithson’s *Spiral Jetty* existed not only as a 40 ton sculpture in Utah’s Great Salt Lake, but as an essay, a series of photographs, and a film of the same name. Smithson’s film is neither documentary nor documentation; it is an independent cinematographic work that nevertheless forms part of a complex unity with the sculpture whose name it shares.⁶

Translation and Adaptation

Artists and writers have long questioned even the philosophical concept of originality, and the very idea of there being “nothing new under the sun” can be found in the Pre-Socratic philosophy of

3. See, for instance, András Kovács’ *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980* (Chicago: University of Chicago Press, 2007).

4. Chrissie Illes’ remarkable exhibition *Into the Light: The Projected Image in American Art* (New York: Whitney Museum of American Art, 2000) was not really concerned with slide projection, despite the connotations of its title. Rather “the projected image” has emerged as a kind of neologistic dodge, a way of deliberately side-stepping the often rancorous debates over the correct application of the already-colonized terms “film” and “cinema.”

5. I am giving here the briefest of summaries. I present a much fuller elaboration within my book, *Between the Black Box and the White Cube: The Emergence of the Moving Image in Contemporary Art* (Forthcoming) (Chicago: University of Chicago Press, 2010).

6. See my “*La Jetée en Spiral: Robert Smithson’s Stratigraphic Cinema*,” *Grey Room*, Spring 2005, n° 19 (Cambridge: MIT Press).

Heraclitus as well as in the Old Testament book of Ecclesiastes. More interesting than the claim of “originality” then, which is always, strictly speaking, either false or trivial, is rather the conscious and intentional work of derivation. It is here that Coulibeuf chooses to work, intentionally throwing himself into this difficult terrain, acknowledging his indebtedness – indeed his dependency – on other artists and writers for his own creation. His work seeks neither complete originality nor blind derivation, but rather an intermediary space of translation or adaptation.

Throughout the 20th century, a range of individuals have considered this alternative model of film as a medium of translation for artistic practice. It is neither that of a pure and mechanical transcription of a preexisting work, nor an autonomous and independent work of film art. Rather, it is a translation, an adaptation, even a collaboration with a preexisting body of work – whether literary, philosophical, plastic, or performative. Such “resituation” is both a citation and a reperformance, as well as a displacement, a reconfiguration – removing the body of work from its current situation, and placing it in new and different circuits of exchange. Film, as Benjamin famously put it in the Artwork essay, “brings things closer spatially and humanly.”⁷ A singular object, previously inseparable from a location remote in time or space, becomes newly mobilized.

In Coulibeuf’s native France, two films that form a locus classicus for this tradition of cinematic “translation” emerge in the decade after the Second World War: Alain Resnais’s *Van Gogh* of 1948 and Henri-George Clouzot’s 1956 *The Mystery of Picasso*. Clouzot’s work, made in collaboration with the artist himself, is perhaps the most famous documentary recording of an artist ever created. Clouzot’s concern is not with the narrative biography of Picasso’s life, but with his process of artistic creation. Clouzot reveals the cinematic medium as one uniquely able to capture the temporal process of a work as it is coming into being. The camera was situated opposite the artist, behind a translucent sheet. As Picasso paints upon the surface of the sheet, it is as if he is painting directly upon the cinematic screen. The result is a record of a process: marks are initiated, supplemented, reworked, painted over, ever being transformed into new creations

before our eyes. An identification is articulated between the artist and the viewer as we inhabit the space of this typically private experience of creation. Running the film backwards at one point, we are made to experience the deconstruction of the painting, to view both the chaos and order of its unfolding from finished form back to its initial strokes. And by revealing his own camera setup in the middle of the film by means of a second camera, Clouzot underlines this as the documentation of a process of creation – both of Picasso’s, and of his own. By contract, almost all of these paintings were destroyed when the film was completed, ensuring that the final products would not be privileged over the process of their creation.

Resnais’s *Van Gogh* is also visually dominated by painting, but its life and movement comes not from a present process of creation – it was made a half-century after the artist’s death – but from the temporal process of recollection and narrativization. Visually, Resnais constructs a world totally enclosed by the space of the Dutch painter’s canvases. There are no characters and no spaces other than those constructed by Van Gogh himself. While the canvases change, the frame of the camera never exceeds the limit of the canvas itself. The result is less a film about Van Gogh’s painting than a narrative about his life told *by means* of his painting. We move through these images as if within an alternate, autonomous world, a world removed from diegetic space and time, while a laconic narration of key events in the artist’s life is given in voiceover, and music by Jacques Besse fills the interstice. Though produced twenty years later, in a very different time and place, Jean-Marie Straub and Danièle Huillet’s *The Chronicle of Anna Magdalena Bach* (1968) [Fig. 3] would look back to Resnais’s vision of formal austerity and aesthetic restraint. Here, the artists act as historical anthropologists, revealing chronological fragments of the composer’s life through narration of his wife’s extant letters. Fragments of key musical works are performed, by renowned harpsichordist Gustav Leonhardt and others, using authentic period instruments, in period costumes, in period locations. While theatrical, it presents itself less as fiction than as a documentary or reconstruction.

At an opposite pole from the documentary style of Clouzot, the Spartan formality of Resnais, or the anthropological disposition

7. “The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproducibility”, in Howard Eiland and Michael W. Jennings eds., *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 4, 1938-1940* (Cambridge: Harvard University Press, 2006).

of Straub and Huillet, Vincente Minnelli's *Lust for life* (1956) [Fig. 4 and 5], a fictional dramatization of Van Gogh's life starring Kirk Douglas as the artist, presents itself as the quintessence of artifice. In a sterling exemplar of classical Hollywood production, a simulacrum of 19th century Paris and its environs was meticulously recreated on a Los Angeles studio set. Yet the world from which this simulacrum is constructed is based not on photographic documentation or on anthropological research, but on the imagery of Van Gogh's painting itself. It would be easy to see Minnelli's work as lacking verisimilitude, authenticity, or even respect for the painter. But to do so is perhaps to neglect the emotional landscape, the cinematic expressionism that Minnelli is able to conjure by means of this melodramatic artifice. Though its Technicolor aesthetics are as lurid as Resnais's black and white renditions are stark, both works attempt a form of cinematic expressionism, depicting Van Gogh's psychological state by situating the viewer within a world of the artist's creation. As we see the world through the Dutch artist's eyes – as interpreted by Minnelli – what emerges is less a biographic account of an artist's life than a hallucinogenic encounter with a picture of that artist's world.

While these early precedents necessarily loom large in any discussion of the idea of artist filmmaking, the most important figure for understanding the aesthetic and philosophical terrain in which Coulibeuf seeks to engage can be found in the works of Jean-Luc Godard. From his first film *Breathless* (1960) [Fig. 6], Godard has sought to reimagine the narrative theatrical feature as a complex intertextual space, an audiovisual laboratory for the montage of concepts. In his first films, this primarily takes the form of aesthetic quotation, where various works from the history of arts, literature, and philosophy are woven into the fabric of a more traditional Hollywood narrative, displacing the traditional concern with narrative progression into a newly speculative form of cinema.

The filmmaker Harun Farocki once succinctly described Godard's conception of art as the creation of “texts which are in a dialogue with other texts” and the transformation that occurs “in shifting from one form or textual system to another.”⁸ Over the course of the 1980s, Godard's films deliberately explored this idea of

the film as artistic intertext – conjoining classical music and opera with painting, literature and the prior history of moving images.⁹ Long before Bill Viola's celebrated video tableaux, Godard's *Passion* (1982) – one of the artist's greatest ruminations on relation of the still and the moving image – employed the medium of cinema to pose basic questions about the afterlife of the Western painterly tradition and the place of cinema within the art historical tradition [Fig 7]. The film “reconstructs” versions of Rembrandt's *The Night Watch* (1642); Ingres's *Small Bather in the Harem* (1828); Delacroix's *Constantinople Taken by the Crusaders* (1840); El Greco's *The Virgin of the Immaculate Conception* (1608); Watteau's *Pilgrimage to Cythera* (1719), and de Goya's works *The Nude Maja* (1800), *The Parasol* (1777), *The Family of Charles IV* (1800), and *The Executions on the Third of May, 1808* (1814).

In his *Scenario du Film Passion* the following year, Godard describes having wanted to create a film not by writing a story, but by *seeing* it: “It goes back to the Bible: Was the Law originally written? Or was it first seen, and only after, written by Moses onto his tablets? For myself, I believe that you see the world first.” This image of thought – that thought itself can, perhaps must, invariably arise from an image – is one that has animated Godard's project of cinematic philosophy since the 1960s. As the philosopher Gilles Deleuze describes it in the epigraph to his *Cinema* books:

For many people, philosophy is something which is not ‘made’, but pre-existent, ready-made in a prefabricated sky. However, philosophical theory is itself a practice, just as much as its object... The theory of cinema does not bear on the cinema, but on the concepts of the cinema, which are no less practical, effective or existent than cinema itself... Cinema's concepts are not given in cinema. And yet they are cinema's concepts, not theories about cinema... Cinema itself is a new practice of images and signs, whose theory philosophy must produce as conceptual practice.¹⁰

9. Thus Godard's next film, *Prénom Carmen*, would make reference to “Prosper Mérimée's short story, Preminger's *Carmen Jones* and Bizet's musical version... citations from Beethoven's notebooks, Giraudoux's *Électre*, Harry Langdon and Rodin's sculptures.” See Phil Powrie, “Godard's *Prénom: Carmen*, Masochism and the Male Gaze” in *Forum for Modern Language Studies* 31.1, 64-67.

10. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1989), 280.

8. Kaja Silverman & Harun Farocki, *Speaking About Godard* (New York: New York University Press, 1998), 171 -173.

Deleuze here reverses the usual direction of film theory and criticism. The point is not – as has unfortunately become a trend within contemporary film philosophy – to “explain” the workings of cinema by recourse to already-established concepts taken from other domains. Rather, Deleuze insists that the philosopher should wrestle with the concepts – expressed not simply in language, but through the synaesthetic audiovisual medium of the moving image – to which the great works of cinema give rise. Here it is the cinema, not the philosopher, which “thinks” – the task of the film philosopher, in Deleuze’s conception, is something more like a translator.

Godard’s work attains its conceptual power through its recursivity- the way that cinematic concepts are developed in the course of the production and are continually fed back into it, changing the direction of the work midstream, giving rise to other images of thought. This reflexive commitment can threaten to suffocate the viewer in a miasma of self-reflexivity, a recursive loop of mirroring in which problems seem to beget other problems *ad infinitum*. What rescues *Passion* from an arid conceptualism is its unmitigated devotion to the power of the image. These constructions – filmed by Raoul Coutard – simultaneously animate and reimagine some of the great masterworks of the western painterly tradition within the cinematic medium. These recreations are themselves translations, transpositions which cross historical and technological eras. They are scenes of idealized beauty, but unfixated – works-in-construction, embodying a living and unstable temporality. They also are shown to occupy a somewhat Faustian intersection of art and commerce.

Godard’s adaptation of these works seeks to force a question upon the viewer, exchanging the traditionally passive receptivity of the narrative feature for a more active mode of interrogation. The rough outline of a story we are given is nothing but a house of mirrors: a director seeks to make a film involving restaged painterly tableaux but is having trouble finding a story to knit them together. In the glimpses we see of the characters’ lives, the tedium of work and the banalities of routine are juxtaposed with the incandescent visuality of the tableaux they are able to briefly recreate at the studio. But what is their relation? What is the narrative that holds these two halves together? Godard offers us a few clues, but on the whole, he leaves it for his viewers to decide.

It is this mode of adaptation as interrogation that seems to animate Coulibeuf above all. It is a form of questioning that opens up a space that cannot be closed by the artist alone, but which confronts each viewer in their particularity, making them collaborators in an ongoing project of adaptation and translation. *Dédale* occupies a space between art, architecture and cinema, between movement and stasis, between the blank immediacy of the phenomenal present, and the layered sedimentation of history through which we navigate iconic forms and cultural narratives. Like Godard, Coulibeuf sees contemporary film and art – above all, their conjunction or conjugation of the two – as a vehicle for thought, for the audiovisual formulation of novel concepts. It is a cross-disciplinary project that, in this case, brings together architecture, choreography, cinema, video installation and photography. The work seeks to create a novel space at the border of these separate disciplines. Coulibeuf consistently describes his works as navigating the spaces “in between.”¹¹ This spatiality of this metaphor is crucial. In order to explore this dimension of his work, we need to step back to consider the broader interaction of film and space within the architecture of the cinematic.

Film and Space

The so-called “moving image” does not simply represent place; it also “takes place” in the act of its exhibition and spectatorship. What does it mean for the film to have “changed places,” as it were, moving from the “black box” of the traditional cinematic theater to the “white cube” of the contemporary art museum or gallery space? Since the 1960s, the idea that an artistic work, presented straightforwardly within a neutral space, would constitute the focus – indeed, the totality – of the aesthetic encounter has slowly shifted towards a conception of the work as a function of its site, always already enfolded within a cultural frame which guides and structures our encounter well in advance of any specific work. As such, art takes on the status of an intervention into the site of its exhibition, and the more general cultural field for which that site has come to metonymically stand.

11. See Pierre Coulibeuf and Robert Fleck, *Le Même et l’Autre* (Paris: Editions Yellow Now, 2008), 19-20, 34-36, 54-70 and *passim*.

Contemporary moving image installation specifically foregrounds the liminal or hybridized space between the black box and the white cube. The liminality of this space is both physical – embedded within the material structures of spectatorial institutions– and psychological, bound up with the problem of interiority and exteriority foundational to human subjectivity. The strongest work has tended to take cognizance of this dynamic by integrating its exhibitionary situation into the aesthetic and conceptual framework of the piece. It makes a virtue of constraint by deliberately foregrounding its ambivalent cultural location between the long-opposed realms of art and film culture [Fig. 8].

In her ongoing and multifaceted investigation of cinema and place, Guiliana Bruno has drawn attention to the hybrid conceptual valence of the seemingly commonplace term “*motion picture*.”¹² Motion can at once be understood as material, spatial, and psychological. Materially, film consists of a series of singular photographic transparencies shuttled across a projection lamp so as to produce an illusion of continuous movement due to the slowness of the human eye. Yet this mechanistic operation is uniquely capable of a kind of both affective and imaginative transport. Bruno writes, “there is a mobile dynamics involved in the act of viewing films, even if the spectator is seemingly static. The (im)mobile spectator moves across an imaginary path, traversing multiple sites and times. Her fictional navigation connects distant moments and far-apart places.”¹³ Film *moves* us, as we say, both spatially and emotionally. And it does so because it seems to substitute for the very interiority of our mental processes: “making visibly tangible all psychic phenomena, including the work of memory and of the imagination, the capacity for attention, the design of depth and movement, and the mapping of affects [...] exposing modern memory as an image and pictures as the very architecture of memory.”¹⁴

12. See Guiliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (New York: Verso, 2002) and *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts* (Cambridge: MIT Press, 2007).

13. Bruno, *Public Intimacy*, 55-56.

14. *Ibid.*, 4.

This association between architecture, memory and spatiotemporal movement can be traced back to ancient civilization. Roman scholars commonly used the idea of the “memory palace” as a pedagogical tool for organizing mental experience within the phenomenological experience of architectural space. The items to be recalled would be imaginatively stationed within individual chambers of a palace, and the pupil would map out a mental itinerary of the space. Memories were intentionally hidden from consciousness within the labyrinth of one’s own mind, and only later recalled through a process of mnemonic circumambulation [Fig. 9].

But while memories could be implanted by movement through an architecture, architecture itself seemed to exert an almost cinematic control over the framing and duration of its visibility. The great Soviet filmmaker and theoretician Sergei Eisenstein was captivated by the essentially “cinematic” nature of ancient architectural sites, going so far as to claim that a precinematic history of montage existed both cross-culturally and transhistorically. In his essay “Montage and Architecture,” he writes of what he calls the “spatial eye” present already for the Ancient Greeks: “it is hard to imagine a montage sequence for an architectural ensemble more subtly composed, shot by shot, than the one which our legs create by walking among the buildings of the Acropolis.” He would later explore the labyrinthine construction of space within Piranesi’s *Prisons* as one which seemed to “explode” the fixity of architectural form in a decidedly cinematic way [Fig. 10].¹⁵

The frame of the canvas is the limit of its world. What the painter places within that frame is coextensive with the world of the painting. The photographic or cinematographic frame, by contrast, both includes and excludes. The world continues beyond its confining rectangle, extending out spatially in all dimensions. Yet in contrast to the static frame of the photograph, the cinematographic frame is placed in motion through montage – creating a poetic encapsulation of space and time that is both the condensation of potentially lived experience, as well as an impossible creation that could exist nowhere

15. See Sergei Eisenstein’s essays “Montage and Architecture,” *Assemblage*, n^o. 10, 1989 with an introduction by Yves-Alain Bois, pp. 110-131; “Synchronization of the Senses” in *The Film Sense* (c. 1942) edited and translated by Jey Leyda (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970), 69-112; and, “Piranesi, or the Fluidity of Forms” in Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth* (Cambridge: MIT Press, 1987), 65-90.

outside the world of the film itself. Eisenstein fellow constructivist colleague Vertov earlier declared,

I am the cinema-eye. I am a builder. I have placed you, whom I've created today, in an extraordinary room which did not exist until just now, when I created it... free of the limitations of time and space, I put together any given points in the universe, no matter where I've recorded them. My path leads to the creation of a fresh perception of the world. I decipher in a new way a world unknown to you.¹⁶

Vertov's 1923 manifesto proclaimed his future cinematographic pioneers to be "builders", exhorting them to create new worlds within cinema so as to create new worlds outside of it. Nor was this early interest in the spatiotemporal architectonics of the medium confined to the Soviet revolutionaries. For simultaneously with Vertov, the French art historian Elie Faure coined the term "cineplastics" to describe this general temporal animation of form, the ability to express form both at rest and in movement. Faure viewed cineplastics as fundamentally operative within diverse artistic traditions, from painting and sculpture to dance. But he saw their greatest potential within the medium of film, an art which "incorporates time to space. Better, time, through this, actually becomes a dimension of space."¹⁷

Thus from the earliest theorizations of the medium, there has been a strong and bilateral exchange between the similarly "comprehensive" arts of architecture and cinema. Coulibeuf's work seems to flow naturally from this conceptual tradition in its particular and sustained attention to the cinematic translation and transformation of Siza's architecture for the Iberê Camargo Foundation [Fig. 11 and 12]. Within *Dédale*, the construction of space – a blend of the architectural and the cinematic, of Coulibeuf and Siza – is as important as the two characters. While the museum may literally serve as the location for the shooting, its cinematic expression

makes it seem more a protagonist in the drama than a stage on which the drama is played. We might say that *Dédale* operates at the interstice of film and architecture, translating the emotional intensity of Camargo's painting into an expressionistic encounter with the labyrinthine phenomenology of Siza's space [Fig. 13, 14 and 15].

For Coulibeuf to take the Iberê Camargo Foundation as the site of his cinematic investigation is to address the modern art museum as a social and cultural space, a space within which traditionally static, plastic forms are exhibited for a diverse range of peripatetic viewers. Siza himself reacted to the implied fixity and stasis of the museal idea in stating, "an architectonic proposition that intends to be more than a passive materialization, refuses to reduce that same reality... can't find support in the fixed image, can't follow a linear evolution."¹⁸ It seems needless to say that the durational, almost cinematic character of Siza's architecture for the Iberê Camargo Foundation cannot be reduced to a single iconic image or even a series of easily assimilable photographic views [Fig. 16, 17 and 18].

In the 1960s, the American artist Robert Morris famously described the simple, unitary forms of minimalist sculpture as being instantly recognizable as a gestalt. One look, from any given vantage, and one understood immediately the work's form and extension. Despite its austere, blank walls, and strong formal lines, Siza's building offers us almost the precise antithesis of this kind of experiential gestalt. One can look at dozen of interior photographs, taken from dozens of places and angles, and still fail to understand – on a basic, experiential level – how the space actually "works." Its simplicity is beguiling, a kind of formalist lure.

For Siza, a youthful interest in sculpture seems to have led naturally to a hybrid form of architecture whereby a dedication to strong, Modernist form is masterfully balanced by a regionally-grounded contextualist sensitivity. In the case of the Iberê Camargo Foundation, this contextualism is not simply based in the topography of the site, but in its dedication to Camargo – like Siza, a dedicated

16. Annette Michelson, ed., *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, translated by David O'Brien (Berkeley: California UP, 2004), 17.

17. "Le cinéma incorpore le temps à l'espace. Mieux. Le temps, par lui, devient réellement une dimension de l'espace." Elie Faure, «De la cinéplastique» in *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social* (Paris: Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1953), 14.

18. "Siza, 'To catch a precise moment of the fluttering image in all its shades'" A+U, 123 (Dec 1980).

and idiosyncratic Modernist – whom the arms of Siza’s structure are manifestly enclosing. Do these arms seek to embrace? To hold up for praise? Or to grasp, to clench, to wrestle the dead master whose works its walls exist to enclose? Undecidably, these “arms” spin round and round, through a dizzying whirlwind of elevation, an exquisite *pas de deux* as spiraling, labyrinthine dance [Fig. 19].

And this movement is refracted in *Dédale* through both the dance-like movements of the actors, and the purely cinematographic animation of the space. As Siza’s building was created in dialogue with the paintings it was designed to house, Coulibeuf’s film is a kind of meditation on a meditation – taking not only Camargo’s life and work, but also its spatial transfiguration by Siza, as its subject. Coulibeuf hallucinates a space that is and is not true to the experience of Siza’s architecture. It is a translation of this architecture, filtered through stories and images both real and imagined. And if the film is already architectural and mnemonic, then the film’s physical installation within the space of the museum becomes a form of additional reduplication or recursivity – a reflexive relation to the construction of a spatialized mnemonic experience. For Coulibeuf’s film and photographs not only reference the architectural space, but are themselves situated within it. In watching the film, or gazing at the photographs, viewers are situated as virtual characters in the film. Like Siza, like Coulibeuf, Daedalus is an architect – a constructor of encompassing views, a cinematographer, but also a philosopher, one who thinks through the construction of spaces [Fig. 20].

Like the architectural historian Kenneth Frampton, Coulibeuf visualizes Siza’s architectural construction through a metaphoric of the labyrinth.¹⁹ So far, I have done so as well, simply assuming that the significance and implications of the labyrinth metaphor are clear. But upon entering the historical and philosophical history of the labyrinth, we find the terrain full of twists and turns. And yet this idea of the labyrinth might itself be a guiding thread that allows us to navigate Coulibeuf’s *Dédale*.

19. See Kenneth Frampton, “Museum as a Labyrinth” in *Iberê Camargo Foundation-Álvaro Siza*, Flávio Kiefer, ed., (São Paulo: Editora Cosac & Naify and Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008), 90-105.

The Idea of the Labyrinth

Then it seemed like falling into a labyrinth: we thought we were at the finish, but our way bent round and we found ourselves as it were back at the beginning, and just as far from that which we were seeking at first.

Plato, *Euthydemus* (380 BC)

In a certain sense it is a labyrinth of the mind.

You can see that it becomes quite complex,

but at the same time everything falls in very, very simply.

Tony Smith, describing his sculpture *Maze*

While the basic labyrinthine design appears all over the world from before the emergence of writing, the first architectural labyrinth seems to have been constructed in Hawara, Egypt around 1900 BC as part of the pyramid complex of Amenemhat III. In his *History*, the Greek historian Herodotus describes this labyrinth as the largest structure of the ancient world:

I visited this place, and found it to surpass description; for if all the walls and other great works of the Greeks could be put together in one, they would not equal, either for labour or expense, this Labyrinth... for the passages through the houses, and the varied windings of the paths across the courts excited in me infinite admiration as I passed from the courts into chambers, and from the chambers into colonnades, and from the colonnades into fresh houses, and again from these into courts unseen before.²⁰

Despite such an outsized reputation, the labyrinth that would come to define the term within the next two millennia of Western art and literature was not this labyrinth of Egypt, but the much smaller structure built by Daedalus on the island nation of Crete. Now we would seem to know all about this Daedalian labyrinth – its story is a commonplace. And yet, at its heart, the very idea of this mysterious place – which has never been discovered – seems to contain within it a

20. Herodotus (ca. 484-430 BCE): *Histories*, Book II, 148. The Greek geographer Strabo (63BC–27AD) was the only other extant eye witness record, though it is described by Pliny the Elder (CE 23-79): *Natural History*, Book 36, 84-89; Pomponius Mela (1st CE): *Chorographia*, Book I, 9, 56; and Diodorus Siculus (1st century BCE): *History*, Book I 61.1-2 also 66.3-6.

basic ambivalence, even a fundamental contradiction: is the structure devilishly complex or serenely simplistic? Is its navigation an arduous challenge or a virtual inevitability? Could it perhaps be both?

The labyrinth Daedalus created to imprison the ghastly Minotaur is said to be of such complexity, so filled with twists and turns, with false passages and dead-ends, that even its maker could only escape his creation with outside assistance. And yet every representation of this labyrinth, from the ubiquitous late Medieval designs to the earliest Cretan coins on which they were based, reveals the same archetypal structure: a single, curving, unmistakable path [Fig. 21]. There is not a single example of that which in English – and English seems to be one of the only languages to contain this distinction – we call a “maze.” Modern scholars employ the term “labyrinth” for so-called “unicursal” constructions and depictions of this single winding path, while reserving the term “maze” for the later, “multicursal” constructions offering choices and dead ends. One never comes to a “fork in the road” within a labyrinth.

The origins of the multicursal labyrinth or maze are not well understood. They seem to have evolved out of the elaborate unicursal hedge mazes of 14th and 15th century France and Italy. A spectacular example, certainly the largest and most extravagant of all the great European mazes, was that constructed by Hardouin-Mansart at the Palace of Versailles for the “Sun King” Louis XIV in 1677.²¹ Much more common – indeed, a form that is virtually universal across time and space – is the unicursal labyrinth. It has variations in virtually every known culture, from Africa and Asia to Europe and the Americas [Fig. 22].

Neither the location of the legendary Cretan labyrinth, nor the etymology of the term itself has been definitively ascertained. The word may have come from an Egyptian reference to “palace,” or the Greek for “mine shaft,” or perhaps the Lydian for “axe”: a common ancient symbol associated with the Palace of Knossos on Crete. Yet already by the time of the Greek historian Siculus (50BC), the Cretan Labyrinth – whatever it was – had disappeared.

Representationally, the idea of the labyrinth seems to have been split between these two forms – the multicursal and the unicursal – which we might describe as its referential and symbolic dimensions. The multicursal representation is like a diagram – it shows an engineer how to build a material structure in space. The unicursal, by contrast, is symbolic – it describes not a material structure in space but a subjective encounter with this structure that occurs not only in space, but also in time. The diagrammatic rendering of Daedalus’ creation – its presentation from a “god’s eye perspective” – worked to undermine the concept of near-infinite complexity the figure was supposed to convey. Representations could only *evoke* or *allude* to this complexity, never depict it directly. For the whole point of such a labyrinth was that it could never be seen or experienced from this “privileged” perspective – the labyrinth would no longer be a labyrinth, but a simple puzzle, easily solved. The concept of the labyrinth necessitated more than lines on a surface – it required a human experience with space and with time.

These two representations of the labyrinth contain dramatically different visions of its function: as structure or space, and as narrative, or time. Our familiar idea of the maze evokes the loss of direction, the endless turning and ceaseless repetition of the caged Minotaur within his strangely open-doored prison. Yet the iconic representation presents us rather with the narrative of the *quest*: through twists and turns, we become disoriented, seemingly lost, but if we persist along the path, we eventually come upon our destination, and the narrative’s conclusion. It is this idea of Theseus’s quest, his journey into the heart of the labyrinth, and back out again, that would blossom into the Medieval tradition of the labyrinth walk. At the center of the Cathedral of Notre Dame, or Amiens, or among thousands of recent structures built since, members of the congregation are encouraged to walk the path of the labyrinth as a form of reflection and penitence. Within this traditional representation of a labyrinth, it is impossible to become lost. This would seem obvious, for there is but a single path to follow. Yet it really depends on what we mean by the term “lost.” If our idea is merely spatial and architectural, this is the case.

21. W. H. Matthews, *Mazes and Labyrinths* [1922]. Matthews writes, “This labyrinth is described in a book, now very rare, entitled “Labyrinthe de Versailles,” by C. Perrault, printed at the royal press, Paris, in 1677, and illustrated by Sebastien le Clerc” on page 117. Matthews describes the labyrinth as being destroyed in 1775.

But within the temporal, or narrative conception of the labyrinth as a quest, then the idea of “remaining on the path” acquires an entirely new meaning [Fig. 23 and 24].

In our earlier discussion of Eisenstein, we observed how he conjoined the physical, material space of architecture with the temporal, cinematic conjunction of views, by means of the idea of the “path.” This conceptualization of the labyrinth not as a space but a “path” was not an invention of the medieval church. In fact, it was contemporaneous with, perhaps even predated, the story of the Minotaur. For when Daedalus is originally mentioned by Homer in the *Iliad*, it is for his building of a dancing-ground for the king’s daughter Ariadne. The same Ariadne would later thread Theseus through another of Daedalus’s creations: the labyrinth, built to house the Minotaur. That is, if the labyrinth and the dancing-ground were separate things. For in another version of the story, the labyrinth was not a prison, but rather an inscription for bodily movement through space. We know from Homer that Ariadne danced with a whole consort at the Palace of Knossos on Crete on a great performative space Daedalus constructed. This dance had a complicated choreography of twists and turns, and the dancers were bound by a cord they held between them (Ariadne’s “thread?”) In the *Iliad*, it is said that Hephaestus modeled the labyrinthine pattern of Achilles’ shield upon “that famous one Daedalus made at Knossos for Ariadne,” and later describes a white marble relief Daedalus carved at Knossos by the title, *The Dance of Ariadne*.²² Thus alongside the spatial conception of the labyrinth as prison, there always existed a parallel vision of the labyrinth as a path of ritualistic movement.

I previously mentioned Robert Morris’s description of minimalism through the idea of gestalt form. Yet in the “Notes on Sculpture” within which this idea is elaborated, the artist goes on to connect the importance of this gestalt to the viewer’s phenomenological experience of her environment. This experience was crucially understood as a temporal process of movement. In a later text entitled, “The Present Tense of Space,” Morris elaborated upon this “intimate inseparability of the experience of physical space and that of an ongoing immediate present.” He writes of a radically different kind of sculptural practice

developing in the 1960s and ‘70s “whose implication, if not always its conscious intentions, are qualitatively different from sculpture produced in the earlier 20th century. Now images, the past tense of reality, begin to give way to duration, the present tense of spatial experience. Time is in this newer work in a way it never was in past sculpture.”²³ This inclusion of temporality changes our experience of space, and consequently the project of sculptural form [Fig. 25 and 26]. “Real space is not experienced except in real time. The body is in motion, the eyes make endless movements at varying focal distances, fixing on innumerable static or moving images. Location and point of view are constantly shifting at the apex of time’s flow.” He specifically contrasts this with the “past-tense recollection” of spatial experience, in which “static views flash into the mind’s space. A series of stills replaces the filmic real-time experience.”²⁴ These new kinds of spaces are “known behaviorally rather than imagistically” in that they are able to “bind time more than images.”

From its beginning, minimalism was conceived not simply as a practice of sculpture, but as an intermedial interrogation of space that brought the previously autonomous sculptural object into a more “expanded field” of spectatorship and performativity. Thus in light of our current discussion, it seems natural that so many minimal and postminimal artists were attracted to the idea of the labyrinth in the late 60s and 70s, from Robert Morris, Tony Smith, and Brian O’Doherty, to Dennis Oppenheim, Terry Fox, and Alice Aycock. Within this body of work, the labyrinth becomes a way of conjoining sculpture and architecture to produce a particularly intense encounter with “the present tense of space.” But the Janus-faced conception of the labyrinth we have seen allows us to reflect on two different ways in which this experience might be imagined. On the one hand, the artists evoked an experience of being frustrated and trapped in the walls of a labyrinth, contained and disciplined by a structure that stood as a more or less diffuse allegory for sociopolitical repression. On the other, the narrative and temporal dimensions of the labyrinth

22. *Iliad*, Book 18 lines 590-606.

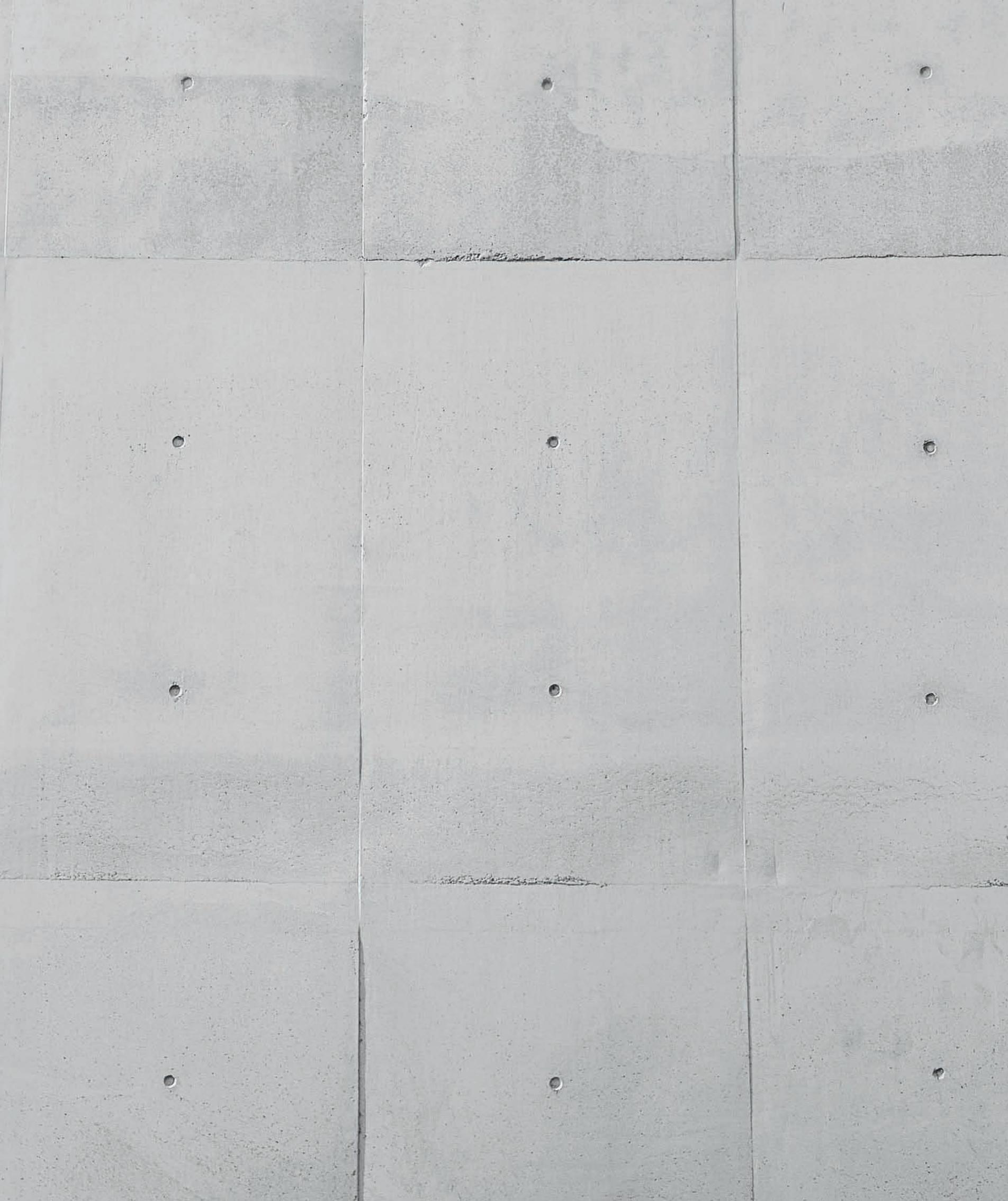
23. Robert Morris, “The Present Tense of Space” in *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge: MIT Press, 1994), 175-176.

24. *Ibid.*, 177-178.

metaphor lead *away* from these overarching social and political narratives, back toward an *individual* experience of encounter, of struggle, of personal transformation. Within this alternate tradition, the twists and turns of the labyrinth are not indicative of a loss of control or a corralling of opportunity, but precisely the epitome of self-control or self-disciplining [Fig. 27 and 28].²⁵

To take Siza's museum as a labyrinth is to take in this structural ambivalence within the concept of the labyrinth itself. And it is this very ambivalence that animates Coulibeuf's cinematic adaptation of Siza's space. The endlessly turning movements, the circling structure, the repetition with minor variation – all these aspects of Coulibeuf's cinematography serve to translate the real space of the museum into a ritualistic progression, a space of encounter, of transformation [Fig. 29]. By installing the film physically within the space of the museum – re-siting it within the very space it cinematically transforms – he not only associates the experience of his protagonists to the experience of his viewers, but asks his viewers to revisit their own experience, outside of the film, through the terms of encounter imagined inside the film. This conjunction of inner and outer space, of film and architecture, of the still and moving image, is the in between space Coulibeuf's *Dédale* allows us to travel.

25. On the labyrinth as an allegory of sociopolitical repression, see the Marcusean reading of Robert Morris's labyrinth works in Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s* (New York: Harper, 1990) and its revision in Branden Joseph, "The Tower and the Line: A Genealogy of Minimalism" *Grey Room*, n° 27 (Spring 2007), 69-75. (Cambridge: MIT Press). Joseph has recently discussed Morris's Carceral drawings – of which the labyrinth series is a contemporaneous variation – in terms of a shift from an earlier belief in Marcuse's emancipatory paradigm of sociopolitical "liberation" in the 1960s, to the theorization of discipline and surveillance as the paradigmatic modalities of social control. Yet I am here suggesting that the bifurcated and ambivalent idea of discipline presented in the figure of the labyrinth might allow us to understand a further philosophical shift in the theorization of subjectivity: that between Foucault's "middle" period writings like *Discipline and Punish* and his "late" writings such as *The Care of the Self*. See Michel Foucault, *The History of Sexuality; Vol. 3: The Care of the Self*, translated by Robert Hurley (New York: Vintage, 1988). Interestingly enough, Foucault models his late theorization of subjectivity on his study of the Ancient Greeks.



ESTRANHA CIÊNCIA: MONSTROS, DESTINO E OTIMISMO EM *DÉDALE*

David Rompf

Deve-se imaginar tudo no mundo como um enigma.
Viver no mundo como em um imenso museu de estranhezas,
cheio de curiosos brinquedos multicoloridos que mudam de aparência...

Giorgio de Chirico

Bem-vindo a lugares de interminável beleza e estranheza. Este primeiro lócus é um prédio de corredores labirínticos e espaços amplos e iluminados, outrora um museu que, durante alguns dias, foi transformado em um set de filmagem, com a presença de um diretor, um operador de câmera, atores e vários assistentes de produção, além de cabos, microfones, plataformas móveis e outros diversos equipamentos. [Fig. 1]. Objetos de cena, conforme veremos, foram cuidadosamente posicionados, e a luz foi medida. Pierre Coulibeuf fez um filme aqui, mas, uma vez que sua equipe já foi embora, o agora extinto set de filmagem foi duplamente transmutado, primeiro no museu no qual você poderia estar, e também no ostensivo museu do filme, a menos que se duvide dos sinais, como as pinturas em suas paredes [Fig. 2].

Em *Dédale*, Coulibeuf dá início à reconstituição deste prédio e seus arredores ao usá-los como locações para um aparente ato de neomitificação, empregando-os como co-conspiradores ao se apropriar de uma história antiga para criar uma ficção cinemática única, que pode nada ter a ver com essa história e que na verdade incita os espectadores do filme a reinventarem o mito, a levarem a fábula adiante. À medida que o mito em si é refeito, o mesmo também ocorre com o nosso entendimento dos lugares que inspiraram sua mais recente iteração. O antigo set de filmagens evoca uma reminiscência intercambiável, talvez suscitando a memória de um luxuoso apartamento urbano, que pode mudar, no minuto seguinte, para uma lembrança de um imponente lobby corporativo, e então novamente para o flashback de um outro museu que se parece com esse prédio, a Fundação Iberê Camargo, um lugar e um tempo que relembram um outro, em uma melancólica jornada proustiana em busca de um eu anterior e impressionável.



1



2

1. *Dédale*, Making of | *The making of Dédale*
Março de | *March*, 2009
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Fotografia Fábio Del Re

2. Vista parcial da exposição ficcional
realizada para a filmagem de *Dédale* |
Partial view of the fictional exhibition
organized for the shooting of Dédale
Fundação Iberê Camargo. Salas de
exposição do 4º andar | *Iberê Camargo*
Foundation. Exhibition rooms on the 4º
floor, Porto Alegre
Fotografia Fábio Del Re

“Entendo o filme como sendo sobretudo uma busca”, Coulibeuf uma vez disse. Se todas as buscas fazem parte de um continuum de experiência e reflexão, então é possível imaginar o cineasta decidindo que a sua busca vai se desenvolver a partir *deste* lócus, e que este lócus específico vai passar por sucessivas evoluções. Em filme, isso poderia se tornar um pano de fundo metafórico para explorar implicações contemporâneas de um mito antigo. Para qualquer um que assista a *Dédale*, podem ser questionadas a identidade original do lugar e o significado a ele atribuído na condição de uma estrutura para abrigar obras de arte. Espaços bem iluminados com pinturas nas paredes e duas pessoas neles explorando podem facilmente ser outra coisa. O lugar projetado é um traiçoeiro fac-símile da sua identidade anterior, uma expressão que aniquila os limites conhecidos de um verdadeiro prédio *in situ*. Essa projeção pode trazer à mente a alegoria de Platão na qual sombras projetadas nas paredes das cavernas são aceitas como verdade e realidade até que as formas que dão origem a essas sombras são finalmente enxergadas, identificadas e compreendidas, revelando realidades novas mas não necessariamente ideais. Ou pode trazer à mente um museu cujo design labiríntico evoca o mito de Ariadne e Teseu.

~ ~ ~



3. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

O labirinto atrai Coulibeuf porque através dele é possível abordar uma narrativa humana quintessencial e perturbadora: pessoas ocupando convoluções de escolhas, destino, circunstâncias, amor, ódio e uma miríade de outras forças que, em *Dédale*, atormenta a figura de Ariadne, o segundo eu internalizado e projetado da personagem feminina do filme. Vagando pelos labirínticos corredores, ela se debate contra essas forças, o que se torna mais palpável quando ela parece agarrar o entrelaçamento invisível de poderes coercivos que é o fio de Ariadne [Fig. 3]. Ela não solta, ou não pode soltar: ela se segura com força a uma tentativa desesperada de sobreviver e compreender, apesar do risco de ser atraída na direção errada, para um perigo irrevocável e certo. O fio pode ser útil para se fugir do labirinto e do Minotauro que lá reside, mas não é o esperado elo com a lealdade.

Como artista, Coulibeuf persegue uma vigorosa nova ponderação de possibilidades libertadoras, mesmo quando o caminho para fora do labirinto não pode contornar caminhos complexos e sinuosos. Se uma saída não pode ser encontrada, se o sofrimento não pode ser mitigado, ainda assim ele vislumbra um futuro de começos contínuos, engendrados por meio da re-imaginação das nossas vidas. Sua postura fica evidente na primeira imagem de *Dédale*: uma aranha negra atravess-



4. Dédale, 2009
Still do filme | Film Still

sando sua própria e argêntea teia [Fig. 4]. Filmada em tons crus, a curta cena antecipa de forma verossímil a negociação humana de mundos determinados ou autoengendrados. Apesar do efeito inicialmente parecer mais agourento do que auspicioso, uma interpretação conclusiva pode ser prematura, pois a atmosfera de presságios na verdade camufla uma parábola de otimismo. Uma aranha, afinal, instintivamente repara e reconstrói seu próprio universo, danificado ou destruído.

Então a teia preenche mais do que um corolário visual de labirintos arquitetônicos e metafóricos. Em *Dédale*, Coulibeuf entrelaça, por um momento, o mito de Ariadne com o mito de Aracne. Nas *Metamorfoses* de Ovídio, Aracne, a tecelã, desafia Atena, deusa dos ofícios, para uma competição de tecelagem. Atena fica ofendida pela tecelagem da sua rival, que retrata as vidas amorosas e as transgressões dos deuses, mas não consegue encontrar um defeito no produto, então decide destruí-lo, fazendo com que Aracne se enforque com uma corda. No último minuto, porém, a deusa demonstra piedade e a transforma em uma aranha, antes que ela morra. Aracne se torna imortal e tece suas teias *ad infinitum*. Sua história, portanto, também está implicada no padrão de circularidade. Em *Dédale*, uma mulher perturbada por um relacionamento imagina a si própria como a figura de Ariadne, que partilha com Aracne uma afinidade fiadora; para essas duas figuras mitológicas, os fios do desejo conduzem primeiro a um desespero temporário, e mais tarde a existências reencarnadas – uma, como uma aranha, a outra, como a esposa de um deus e uma constelação celestial. A ambas foram dadas vidas reabilitadas e universos reconstruídos. Destrua-se a teia e logo a criatura, inderrotável, vai tecê-la novamente – o universo, renovado.



5

5. *Núcleo*, 1963
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
65 x 91,7 cm
Coleção | *Collection* Maria Coussirat Camargo | Fundação Iberê Camargo
Fotografia Vicente de Mello



6

6. *Núcleo*, 1965
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
150 x 212 cm
Coleção | *Collection* Christóvão de Moura, Rio de Janeiro
Fotografia Fábio Del Rei

O suposto museu de *Dédale* exhibe pinturas de Iberê Camargo, que, como as figuras da mitologia, receberam vidas múltiplas e alternativas. Antes do filme ser feito, as pinturas eram – *pinturas*, algumas pertencentes a coleções públicas ou privadas, e outras fazendo parte do acervo do epônimo museu. Mas, à medida que Coulibeuf prosseguia em sua empreitada, as pinturas emergiram imediatamente como objetos de cena, transmissores de autoridade narrativa para o neomito e componentes essenciais de invenção cinematográfica. Juntas elas são um meio entre muitos que se fundem para formar a envolvente estranheza de *Dédale*.

Especificamente, duas das obras de Camargo – cada uma intitulada *Núcleo* [Fig. 5 e 6] e finalizada nos primeiros anos da década de 60 – complementam a ornada refilmagem mitológica do cineasta. Na condição de centro de controle da célula, o núcleo contém as sequências de código genético que subrepticiamente determinam uma porção significativa de quem nós somos – nossos traços físicos, nosso comportamento, nossas aflições e neuroses, talvez até mesmo a extensão da nossa vida. As pinturas *Núcleo* parecem nos impelir a começar qualquer autoinquirição quanto ao fio codificado que estabelece nossa jornada por todos os labirintos da vida. Nossa memória e nossa imaginação estão ligadas a essa fonte primordial e são seus produtos e reflexos. Dentro do confinamento das primevas paredes brancas, esta dimensão intrinsecamente *biológica* das pinturas de Camargo empresta uma mística científica ao suposto museu, que, na condição de set de filmagem, servia como um laboratório para Coulibeuf realizar seu projeto baseado em uma confluência especulativa de pintura, literatura, mito, dança, arquitetura, design e cinema. Este agitado amálgama acarreta resultados potencialmente imprevisíveis, estranhos ou mercuriais, mas resultados que de qualquer forma estimulam mais experimentações. O cineasta trama um empreendimento na qual moléculas artísticas semelhantes e divergentes reagem conjuntamente e umas contra as outras, fomentando uma substância nova, da qual ele extrai a essência branco-quente da criação.

Dentro desse museu-come-laboratório, as pinturas *Núcleo* de Camargo revelam um mapeamento, de destinos artísticos e mitológicos para destino genético. O processo de formação (ou de reformação) de uma história ou obra de arte traz as marcas de voz, estilo, aparência e temperamento, todas as quais logicamente derivam em parte de um código genético. É muito provável que Camargo não pudesse ter sido compelido a pintar de forma diferente, e Coulibeuf tivesse nascido para se expressar por meio do cinema. Os mitos em si podem mudar a cada vez que são recontados, mas nós percebemos em cada versão uma história que não poderia ter sido expressa de outra maneira. “Seria errado forçar o destino”, Picasso disse certa vez. Mas ao passo que o uso da força talvez não seja recomendável, a negociação

e a autoformatação surgem como opções viáveis para a autodeterminação dentro de um paradigma de destino. A maneira com que nossas histórias individuais são contadas – como elas vão terminar ou continuar para além de nós mesmos – não está inteiramente fora do nosso controle. Iniciar a busca na fonte biológica, mas não parar aí; o código das células é responsável apenas por parte do quadro. O labirinto pode ser a criação de outra pessoa, e pode ser que tenhamos entrado nele inadvertidamente, mas nem sempre o labirinto é uma armadilha. Uma aranha é biologicamente destinada a criar um universo incontáveis vezes, mas sua teia pode levar a resultados que não foram previstos pelo destino.

No universo do laboratório de Coulibeuf, as cadeias de DNA evocadas pelas pinturas *Núcleo* se espiralam centrífugamente numa conexão tramada com a sugestão do fio de Ariadne e com a emblemática e sedosa teia. Elas são, além disso, metaforicamente ligadas a uma das icônicas pinturas de carretéis, *Fiada de Carretéis 2* (1961) [Fig. 7], em exposição no museu de *Dédale*. Camargo produziu muitas pinturas como esta, de carretéis vazios, seu reservatório de material já tendo sido utilizado para criação. E não apenas utilizado, como exaurido: ele se metamorfoseou em algo que não mais pode ser reconhecido como *fio* e foi tramado simbolicamente para formar um objeto distinto e independente, deixando para trás um vazio impermanente. Os destituídos carretéis não são descartados; em pilhas cuidadosamente organizadas, eles aguardam serem novamente preenchidos. Os carretéis, como a aranha, e como a Terra, em revolução em torno do próprio eixo, girarão perpetuamente.



8

Reverberando dos carretéis de Camargo e das espirais de DNA, esse motivo circular, giratório abarca os personagens de *Dédale* que observavam suas pinturas. Ondulantes anéis de água se estendem na direção do homem e da mulher, que estão à margem de um lago, à medida em que eles próprios lentamente começam a caminhar em círculos, ao redor um do outro [Fig. 8]. Eles também seguem os movimentos circulares das esferas cósmicas, com planetas orbitando o Sol, a lua



7

7. *Fiada de Carretéis 2*, 1961
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
92 x 180 cm
Coleção | *Collection* Maria Coussirat Camargo – Fundação Iberê Camargo
Fotografia Rômulo Fialdini

8. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

ao redor da Terra, orbes eternamente girando em torno do próprio eixo. É uma dança acre-doce porque o universo está a um só tempo se expandindo e morrendo, rodopiando celeremente após o Big Bang, mas, no final das contas, sem ir a lugar algum. “Ó Deus, ó Deus”, diz a mulher: “Será que tudo deve apenas ser redondo, e ficar rodando e rodando? É tão triste que quase me faz chorar.” O ciclo em espiral descendente do casal não pode ser sustado, e eles acabam por parar de andar um ao redor do outro, antes que o homem abandone a mulher em um ato de autoexpansão, quando a identidade de uma pessoa não está mais amarrada à outra. Eles voltam ao ponto de partida – um homem e uma mulher em órbitas separadas.

A constância de andar em círculos incessantemente evoca a roda da vida, também conhecida como a roda da transformação ou a roda do vir a ser, que simboliza o interminável ciclo de nascimento, vida e morte do qual se busca a libertação derradeira. Andar em círculos pode causar desalento, loucura, futilidade ou, no mínimo, um ambivalente conforto na regularidade. Ainda assim, dentro dos limites do ciclo, Coulibeuf aposta na autotransformação, deflagrada, em parte, pela criação artística. O ciclo também dá forma e estrutura à nossa experiência do universo à medida que por ele passamos, e durante essa passagem a vida de uma pessoa pode ser vista como uma forma de arte suscetível a novas formas.

~ ~ ~

Em seu *Le Musée Imaginaire*, André Malraux chamou a moderna galeria de arte de uma “confrontação de metamorfoses” na qual a arte é isolada de seu contexto e forçada a se fundir com trabalhos que lhe são rivais ou até mesmo hostis. A ideia é intrigante por causa de suas possibilidades férteis: o espaço de exposição continuamente se transfigura à medida que as partes e o todo se metamorfoseiam individualmente e uns em relação aos outros, com impacto unilateral ou mútuo. Povoado por pessoas e por arte, o aparentemente inviolável santuário que é uma galeria pode se tornar a confrontação de histórias humanas, uma caótica casa de ideias e de desejos. Em *Dédale*, assim como nas outras obras de Coulibeuf, confrontação é uma pré-condição para a metamorfose. Seu filme não é *sobre* as pinturas de Iberê Camargo, assim como tampouco é sobre o labiríntico prédio de Álvaro Siza, e muito menos sobre o mito de Ariadne e Teseu. É, isso sim, sobre o precário mas necessário experimento que sintetiza todos esses para, segundo as palavras do próprio Coulibeuf, *se tornar um filme*. O cineasta no seu laboratório investiga as fronteiras da expressão ao unir o núcleo de uma pintura a um fio mítico. Uma história é injetada noutra; imagens de um prédio são projetadas nas paredes do

prédio. Um híbrido ficcional floresce. O museu no qual nos encontramos e o museu retratado em *Dédale* são fundidos para formar um espaço de quinta dimensão capaz de vida, morte e reencarnação. O museu se junta à roda do vir a ser e, ao fazê-lo, se torna, como o próprio filme, um motor de neomitologia.

O belo e estranho lugar se *tornou* o monstro, mas não é o temido Minotauro; é a mutação extremamente complexa projetada à nossa frente, uma montagem pulsante de mitos velhos e novos, pintura e filme, humanos e arquitetura. À medida que as imagens nas paredes interagem direta e fisicamente com as paredes sob nossos olhos – as paredes que podemos procurar tocar, incrédulos ou em busca de confirmação –, uma pele de dupla camada é criada para o complexo inteiriço. As paredes que enquadram nossa experiência de visitar o museu foram, por sua vez, enquadradas pelo filme. O resultado visual e psíquico tem mais a ver com uma destruição e uma reconstituição das paredes, e menos a ver com uma sala de espelhos.

Coulibeuf realizou um experimento semelhante com *Pavillon Noir*, seu filme de 2006 no qual uma estrutura ampla, contemporânea e de resto sem vida, é visualmente reformulada como um espirituoso espaço de performance para coreografia estimulante, atlética, quando humanos interagem com o espaço não enquanto um prédio, mas como um conduto para a expressão e como um colaborador na busca do cineasta. Nessa empreitada, pede-se a personagens do filme e a espectadores que apontem novos significados a partir de paredes, escadarias, closets e escritórios cheios de mobiliário genericamente moderno, computadores e materiais variados [Fig. 9 e 10]. O potencial estéril e aprisionado do prédio é libertado por um redimensionamento de propósito. O prazer, e talvez o sucesso, de um experimento de Coulibeuf é medido pela liberação da inerente – muitas vezes trancafiada – vitalidade dos lugares, das coisas e das expressões, e pelas forças disseminadas nessa tumultuada interação. Subprodutos de função homogeneizante como conversores catalíticos de percepção. A energia não pode ser criada nem destruída, mas Coulibeuf percebe que ela pode ser trocada entre sistemas físicos ou até mesmo entre disparatadas empreitadas artísticas. Da fricção dessa troca – de dança com a arquitetura, da pintura com filmes, da dinâmica performance humana com um objeto de papelaria – o cineasta capta o ímpeto crucial para transmigração. Em seu entendimento do universo, nada é inerte como parece.



9



10

9. Pavillon Noir, 2006
Um filme de Pierre Coulibeuf | A film by Pierre Coulibeuf
Still do Filme | Film still
Cortesia | Courtesy © Regards Productions, Paris, França

10. Pavillon Noir, 2006
Um filme de Pierre Coulibeuf | A film by Pierre Coulibeuf
Still do Filme | Film still
Cortesia | Courtesy © Regards Productions, Paris, França

11. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*



11

Dédale é realizado sob a morna e radiante luminosidade do Brasil. O caráter plástico dos primeiros momentos do filme, com a aranha negra trabalhando na sua própria teia, é um subterfúgio que rapidamente reconhece a noite, antes que a escuridão se desfaça. No labirinto, a figura de Ariadne está vestida tão negra quanto a própria aranha, em forte contraste com as paredes de alabastro [Fig. 11]. Este labirinto, com janelas se projetando para um céu cerúleo e para inebriantes vistas de água, não parece nem escuro nem sinistro. Nas modernizadas galerias do museu, a escuridão das pinturas de Camargo não extingue nem emudece a alegre luminosidade. A despeito dos inamistosos gestos de Ariadne e dos gritos insetívoros, este lugar não dá a impressão de uma cena de maldição final, de tragédia mortal.

No mito de Ariadne, Teseu a abandona nas margens de Naxos, mas Dionísio, deus do vinho e da intoxicação, chega para declarar seu eterno voto: “Eu sou seu labirinto”, ele sussurra no ouvido de Ariadne. Eles se casam, e a coroa da noiva é enviada ao céu, para formar uma constelação. Em *Dédale*, a mulher que se imaginou abandonada está em pé à beira do píer de um lago na luz do anoitecer. Matizes brasileiros de rosa e malva recaem sobre o universo proteico de Coulibeuf. Enquanto a figura masculina se afasta, para o lado, com as costas voltadas para nós, a mulher, talvez ainda sua companheira, pronuncia as ressonantes palavras sobre o fato de o mundo, a lua e as estrelas serem circulares, sobre tudo girar e girar. Aqui ela está sorrindo. Ela pisa momentaneamente em um círculo – o círculo da sua vida e da sua transformação. Caminhando na direção da serena claridade da água, ela levanta um braço como que para saudar a chegada de Dionísio, após uma viagem [Fig. 12]. Comparado aos movimentos de Ariadne no labirinto, os gestos são relaxados e delicados, livres de tensão e medo. Então rapidamente ela abaixa o braço, pois Dioniso já está ali.



12

12. *Dédale*, 2009
Still do filme | *Film Still*

Essa sequência do p \acute{e} er, por si só bela e estranha, se sobressai como uma anomalia dentro do penetrante desequil \acute{e} brio de *Dédale*. Banhada por uma luz crepuscular, a cena proporciona um tranquilo contraponto para o trauma de Ariadne no labirinto e para as discerníveis tensões entre as figuras masculina e feminina quando essas aparecem juntas no museu e nas margens de areia. A cena, na verdade, parece *suspensa em equil \acute{e} brio* – palavras anteriormente ditas pela mulher, enquanto ela observa as pinturas de Camargo. Ali junto ao p \acute{e} er ela pode não estar completamente segura de si – seus passos parecem hesitantes e uma certa fragilidade dela emana –, mas ela parece se tornar ela mesma: alguém que está quase centrada e encontrada. Nesse ponto de inflexão do filme, Coulibeuf parece demonstrar mais uma vez sua fascinação pela homeóstase, a tendência que tem um sistema de manter estabilidade interna até mesmo quando situações ou estímulos ameaçam perturbar seu funcionamento ou suas condições normais. O termo é mais usualmente empregado em relação a sistemas fisiológicos, mas também pode se referir a estados psicológicos. Coulibeuf anteriormente já explorara o conceito em seu filme *Magnetic Cinema* (2008) [Fig. 13], no qual três personagens futurísticos parecem ter o controle sobre um ecossistema primordial. Ao longo do filme, eles recitam ordens aparentemente científicas que dirigem a ação nesse universo paralelo: “Estabilizar erupções térmicas”. “Homeóstase positiva”. “Administrando equalizador sísmico”. Em *Dédale*, homeóstase pode descrever de forma proficiente a interioridade da personagem feminina que consegue manter alguma estabilidade, mesmo se transitória, após sua jornada labiríntica. Também pode se aplicar ao p \acute{e} er no p \acute{o} er do sol, um cenário comparativamente calmo que sucede os desestabilizadores episódios no museu. Ainda assim a suprema homeóstase pode muito bem ser o equil \acute{e} brio cinemático que Coulibeuf atinge por meio da sua confrontação de universos. Na penúltima cena no p \acute{e} er, os agentes reativos parecem ter quase se acalmado e neutralizado. Não há mais flashes para trás ou para frente entre mundos imaginados ou reais, conforme o observado nas sequências do museu. Não há mais contrastes visuais preto-e-branco; não há mais ângulos agudos ou vertiginosos – a própria câmera está calma.

No final de *Dédale*, que é na verdade apenas o começo, Coulibeuf mais uma vez dirige sua atenção, e também a nossa, para a aranha que trabalha no seu universo, pendurada entre duas espigas de trigo, contra um tranquilizante céu de um azul profundo [Fig. 14]. Nós somos propelidos para o atemporal e inquebrantável ciclo de contar histórias, por uma criatura que perfaz seu próprio destino. O movimento nunca cessa.



13. *Magnetic Cinema*, 2008
Um filme de Pierre Coulibeuf | A film by Pierre Coulibeuf
Still do filme | Film still
Cortesia | Courtesy © Regards Productions, Paris, França



14. *Dédale*, 2009
Still do filme | Film still

STRANGE SCIENCE: MONSTERS, FATE AND OPTIMISM IN *DÉDALE*

David Rompf

One must picture everything in the world as an enigma.
To live in the world as if in an immense museum of strangeness,
full of curious many-colored toys which change their appearance...

Giorgio de Chirico

Welcome to places of endless beauty and strangeness. The primary locus is a building of labyrinthine corridors and large bright rooms, an erstwhile museum which, for a period of days, was turned into a movie set populated with a director, a cameraman, actors, numerous production assistants, and scattered with cables, booms, dolly tracks and various technical accoutrements [Fig.1]. Props, as we shall see, were carefully positioned and available light was gauged. Pierre Coulibeuf has made a film here, but with his crew now gone the venue of the one-time movie set has been doubly transmuted, first as the museum you could be standing in, and again as the film's ostensible museum, unless you doubt the signs, such as the paintings on its walls [Fig. 2].

In *Dédale*, Coulibeuf begins to reconstitute this building and its surroundings by using them as locations for an apparent act of neo-mythmaking, employing them as co-conspirators in appropriating an old story to create a distinct cinematic fiction that may have nothing to do with that story, and which in fact incites the viewers of his film to reinvent the myth again, to carry the tale forward. As the myth itself is remade, so too is our understanding of the places that inspired its most recent iteration. The quondam movie set evokes an interchanging reminiscence, perhaps prompting the memory of a sleek urban apartment, which may shift in the next moment to

a recollection of an imposing corporate lobby, and shifting again to a flashback of another museum that resembles this building, the Iberê Camargo Foundation, one place and time recalling another in a wistful Proustian journey to an earlier, impressionable self.

"I see film above all as a search," Coulibeuf once said. If all searches belong to a continuum of experience and reflection, then one can imagine the filmmaker deciding that his search will evolve yet again from *this* locus, and that the locus itself will undergo successive evolutions. On film, it might become a metaphoric backdrop for exploring contemporary implications of an ancient myth. For anyone watching *Dédale*, the original identity of the place, and the meaning bestowed on it as a structure for housing works of art, can be disputed. Well-lit rooms with paintings on the walls and two people roaming the space can just as easily be something else. The projected place is a beguiling facsimile of its former self, a rendering that demolishes the known limits of an actual building *in situ*. This projection may call to mind Plato's allegory in which shadows cast on cave walls are accepted as truth and reality until the forms throwing those shadows are finally observed, identified and understood, revealing new but not necessarily ideal realities. Or it may call to mind a museum whose labyrinthine design invokes the myth of Ariadne and Theseus.

~ ~ ~

The labyrinth appeals to Coulibeuf because in it he may grapple with a quintessential and puzzling human narrative: people occupying the convolutions of choice, fate, circumstance, love, hatred, and myriad other forces which, in *Dédale*, vex the figure of Ariadne, the

internalized and projected second-self of the film's female character. Wandering through labyrinthine corridors, she struggles against these forces, which become most palpable when she seems to grasp an invisible entwinement of coercive powers that is Ariadne's thread [Fig. 3]. She does not or cannot let go: she holds on in a desperate attempt to survive and understand, despite the risk of being lured in the wrong direction, into certain and irrevocable peril. The thread may assist in escaping the labyrinth and the Minotaur within, but it is not the anticipated tie to loyalty.

As an artist Coulibeuf seeks a vigorous rethinking of liberating possibilities, even when the way out of the labyrinth cannot bypass complex and circuitous paths. If an exit cannot be reached, if suffering cannot be alleviated, he still envisions a future of continuous beginnings engendered by re-imagining our lives. His stance is evident in the first image in *Dédale*: a black spider traversing its silvery white web [Fig. 4]. Shot in stark tones, the brief scene conceivably portends the human negotiation of fated or self-constructed worlds. Although the effect initially seems more ominous than auspicious, a conclusive interpretation may be premature, for the foreboding atmosphere in fact camouflages a parable of optimism. A spider, after all, instinctively repairs and rebuilds its damaged or destroyed universe.

The web then fulfills more than a visual corollary to architectural and metaphorical labyrinths. In *Dédale*, Coulibeuf interlaces, for a moment, the myth of Ariadne with the myth of Arachne. In Ovid's *Metamorphoses*, Arachne the expert weaver challenges Athena, goddess of crafts, to a weaving competition. Athena becomes offended by her rival's tapestry, which depicts the love lives and transgressions of the gods, but she can not find fault in the product, so she decides to destroy it, causing Arachne to hang herself with a rope. The goddess, in a last minute display of pity, turns her into a spider before she dies. Arachne becomes immortal and spins her webs *ad infinitum*. Her story, therefore, is also implicated in the pattern of circularity. In *Dédale*, a woman troubled by a relationship imagines herself as the figure of Ariadne, who shares a fleece-spinning affinity with Arachne; for these two mythological figures, the threads of their desire lead first to temporary despair, and later to reincarnated existences – one as a spider, the other as a god's wife and a celestial constellation.

Both have been given rehabilitated lives and reconstructed universes. Wipe the web away and soon the creature, not to be defeated, will spin it again – the universe, anew.

~ ~ ~

The presumptive museum of *Dédale* exhibits paintings by Iberê Camargo, which, like figures from mythology, have been granted multiple and alternative lives. Before the film was made, the paintings were – *paintings*, some belonging to public or private collections, and others found in storage at the eponymous museum. But as Coulibeuf pursued his enterprise, the paintings emerged at once as movie props, conveyors of narrative authority for the neo-myth, and essential components of cinematic invention. Together they are one medium of many coalescing to form the engrossing strangeness of *Dédale*.

Two of the Camargo works in particular – each titled *Núcleo* [Fig. 5 and 6] and each finished in the early nineteen sixties – complement the filmmaker's ornate mythological remake. As the cell's control center, the nucleus contains the strings of genetic code that stealthily determines a substantial portion of who we are – our physical traits, our behaviors, our ailments and neuroses, perhaps even how long we will live. The *Núcleo* paintings seem to urge us to commence any self-inquiry at the coded thread that charts our journey through all life's labyrinths. Our memory and imagination are linked to this primal source and they are products and reflections of it. Within the confines of pristine white walls, this intrinsically *biological* dimension of Camargo's paintings lends a scientific mystique to the putative museum which, as a movie set, served as a laboratory for Coulibeuf to carry out his project based on a speculative confluence of painting, literature, myth, dance, architecture, design and cinema. This churning amalgamation entails potentially unpredictable, weird, or mercurial results, but results that nonetheless spur further experimentation. The filmmaker devises a venture in which kindred and divergent artistic molecules react in concert and against each other, fomenting a newfangled substance from which he extracts the white-hot essence of creation.

Within this museum-as-laboratory, Camargo's *Núcleo* paintings evince a mapping of artistic and mythological destinies to genetic destiny. The shaping (or reshaping) of a story or work of art bears the imprints of voice, style, outlook and temperament, all of which arguably stem in part from a genetic code. It is very likely that Camargo could not have been compelled to paint differently and Coulibeuf was born to express himself through film. Myths themselves may change with each retelling, but we sense in each version a story that could not have been conveyed any other way. "You will have been wrong to force destiny," Picasso once said. But while force may not be advisable, negotiation and self-shaping arise as viable options for self-determination within a paradigm of destiny. How our individual stories are told – how they will end or continue beyond us – is not entirely out of our control. Initiate the search at the biological source but do not stop there; the cellular code paints only part of the picture. The labyrinth might be someone else's creation and we might have entered it inadvertently, but the maze is not always a trap. A spider is biologically wired to spin a universe over and over again but its web may beget outcomes not predicted by fate.

In the universe of Coulibeuf's laboratory, the strings of DNA educes by the *Núcleo* paintings spiral out in interweaving connection to the suggestion of Ariadne's thread and to the emblematic silken web. They are further tied metaphorically to one of Camargo's iconic spool paintings, *Fiada de Carreteis 2* (1961) [Fig. 7], exhibited in the museum of *Dédale*. Camargo produced many such paintings of empty spools, their reservoir of material already utilized for creation. And not just used up and exhausted: it has morphed into a thing unrecognizable as *thread*, and woven, symbolically, into a separate and distinct object, leaving an impermanent emptiness. The depleted spools are not discarded; in carefully arranged stacks, they await refilling. The spools, like the spider, and like the Earth revolving around its axis, will spin in perpetuity.

Reverberating from Camargo's spools and coils of DNA, this circular, spinning motif encompasses the characters in *Dédale* who have observed his paintings. While standing on a lakeshore, rippled rings of water loop toward the man and woman as they themselves slowly walk in revolutions around each other [Fig. 8]. They take their

cues, too, from the circular movement of cosmic spheres, with planets rotating the sun, the moon circling the earth, orbs forever turning on their axes. It is a bittersweet dance because the universe is both expanding and dying, whirling swiftly in the aftermath of the Big Bang but ultimately going nowhere. "Oh dear oh dear," says the woman. "Is everything just to be round and go around and around? It is so sad it almost makes me cry." The couple's own downward-spiraling cycle cannot be halted, and eventually they stop circling each other before the man abandons the woman in an act of self-expansion, when one's identity is no longer tethered to another person. They return to their starting point – a man and a woman in separate orbits.

The constancy of going round and round conjures up the wheel of life, also known as the wheel of transformation or the wheel of becoming, which symbolizes the endless cycle of birth, life, and death from which one seeks ultimate liberation. The going-around can cause despondency, madness, futility or, at least, an ambivalent comfort in regularity. Yet within the cycle's constraints Coulibeuf puts faith in self-transformation spurred, in part, by artistic creation. The cycle, too, provides shape and structure to our experience of the universe as we pass through it, and during that passage a person's life can be viewed as an art form susceptible to reshaping.

~ ~ ~

In his *Museum Without Walls*, André Malraux called the modern art gallery a "confrontation of metamorphoses" in which art is isolated from its context and forced to commingle with rival or even hostile works. The notion is intriguing for its fertile possibilities: the exhibition space continuously transfigures itself as the parts and the whole morph individually and in relation to one another with clashing or concerted impact. Populated with people and art, the seemingly inviolable sanctuary of a gallery may become a confrontation of human histories, a chaotic madhouse of ideas and desires. In *Dédale*, as in Coulibeuf's other works, confrontation is the precondition of metamorphosis. His film is not *about* Iberê Camargo's paintings, just as it is not about Álvaro Siza's labyrinthine building, or much less about the myth of Ariadne and Theseus. It is, rather, about the precarious but necessary experiment

that synthesizes all these for, in Coulibeuf's words, *becoming a film*. The filmmaker in his laboratory probes the boundaries of expression by splicing the nucleus of a painting with a mythical thread. One story is injected into another; pictures of a building are projected onto the walls of that building. A fictional hybrid flourishes. The museum we are standing in and the purported museum in *Dédale* are merged to form a fifth-dimensional place capable of life, death, and reincarnation. The museum joins the wheel of becoming, and in doing so it becomes, like film itself, an engine of neo-mythology.

The beautiful and strange place has *become* the monster, but it is not the feared Minotaur; it is the exquisitely complex mutation projected before us, a pulsing montage of old myths and new, painting and film, humans and architecture. As images of the walls interact directly, physically, with the walls before our eyes – the walls we may reach for in disbelief or confirmation – a double-layered skin has been created for the bodily complex. The walls that frame our experience of visiting the museum have themselves been framed by film. The visual and psychic result has more to do with a breaking down and reconstitution of walls, and less with a hall of mirrors.

Coulibeuf carried out a similar experiment in *Pavillon Noir*, his film of 2006 in which a sprawling, contemporary and otherwise lifeless structure is visually retrofitted as a quirky performance space for jazzy, athletic choreography when humans interact with the space not as a building but as a conduit for expression, and as a collaborator in the filmmaker's search. In this endeavor, characters in the film and spectators of it are asked to tap fresh meaning from walls, stairways, closets, and offices filled with generic modern furniture, computers and sundry supplies [Fig. 9 and 10]. The sterile building's imprisoned potential is set free by a re-envisioning of purpose. The pleasure, and perhaps the success, of a Coulibeuf experiment is measured by the release of the inherent, often locked-up vitality of places, things, and expressions, and by the forces spawned in their riotous interaction. The byproducts of commingling function as catalytic converters of perception. Energy cannot be created or destroyed, but Coulibeuf realizes that it can be exchanged between physical systems or even disparate artistic enterprises. From the friction of that exchange—from dance to architecture, painting to film, dynamic human performance

to a stationery object – the filmmaker harnesses the crucial impetus for transmutation. In his understanding of the universe, nothing is as inert as it appears to be.

~ ~ ~

Dédale comes into being under Brazil's warm and radiant luminosity. The inkiness of the film's first moments, with the ebony spider laboring on its web, is a ruse that briefly acknowledges the night before darkness dissolves. Within the labyrinth, the figure of Ariadne is dressed in clothing as black as the spider itself, contrasting sharply with alabaster walls [Fig. 11]. This labyrinth, with windows to a cerulean sky and dazzling views of water, does not seem dark or sinister. In the refashioned museum galleries, the darkness of Camargo's paintings does not extinguish or mute the buoyant light. Despite Ariadne's chilling gestures and insect-like screams, this place does not come across as a scene of pending final doom, of mortal tragedy.

In the myth of Ariadne, Theseus abandons her on the shores of Naxos, but Dionysus, god of wine and intoxication, arrives to declare his eternal commitment. "I am your labyrinth," he whispers into Ariadne's ear. They marry, and her wedding crown is sent to the heavens to form a constellation. In *Dédale*, the woman who imagined herself as the abandoned Ariadne stands on lakeside docks in early evening light. Brazilian hues of rose and mauve are cast on Coulibeuf's protean universe. As the male figure stands off to the side, his back toward us, the woman, perhaps still his companion, speaks the echoing words about the world, the moon and the stars being round, about everything going round and round. Here she is smiling. She steps momentarily in a circle – the circle of her life and her transformation. Walking toward the serene clarity of water, she raises an arm as if to beckon Dionysus home from a voyage [Fig. 12]. Compared to Ariadne's movements within the maze, the gesture is relaxed and gentle, free of strain and fear. Then quickly she lowers her arm, for Dionysus is already here.

This dockside sequence, beautiful and strange in its own right, stands out as an anomaly within the pervasive disequilibrium of *Dédale*. Bathed in dusky light, the scene brings a tranquil counterpoint

to Ariadne's trauma in the labyrinth, and to the discernible tensions between the male and female figures when they appear together in the museum and on the sandy shore. The scene, in fact, appears *suspended in equilibrium* – words earlier spoken by the woman while she is looking at one of Camargo's paintings. Here on the docks she may not be completely self-assured – her steps seem tentative and a degree of fragility emanates from her – but she seems to become herself: a self that is nearly centered and found. At this juncture in the film, Coulibeuf seems to demonstrate once again his fascination with homeostasis, the tendency of a system to maintain internal stability even when situations or stimuli threaten to disturb its normal function or condition. The term is most often used in relation to physiological systems, but it may also refer to psychological states. Coulibeuf previously explored the concept in his film *Magnetic Cinema* (2008) [Fig. 13], in which three futuristic characters seem to have control over a primordial ecosystem. Throughout the film, they recite scientific-sounding orders that direct the action in the universe-at-large: “*Stabilizing Thermo Eruptions.*” “*Positive Homeostasis.*” “*Administering Seismic Equalizer.*” In *Dédale*, homeostasis may aptly describe the interiority of the female character who manages to retain some sense of stability, even if fleeting, in the aftermath of her labyrinthine ordeal. It may also apply to the docks at sunset, a comparatively calm setting following the destabilizing episodes in the museum. Yet the paramount homeostasis may very well be the cinematic equilibrium Coulibeuf achieves through his confrontation of universes. In the penultimate scene at the docks, the reactive agents seem to have all but settled and neutralized. There is no more cutting back and forth between imagined or actual worlds, as observed in the museum sequences. There are no more black-and-white visual contrasts; no more sharp or vertiginous angles – the camera itself has been calmed.

At *Dédale's* end, which is really just the beginning, Coulibeuf once again directs his attention, and ours, to the spider at work on its universe strung between two wheat stalks against a soothing deep blue sky [Fig. 14] We are propelled into the timeless and unbroken circle of storytelling by a creature performing its destiny. The spinning never ceases.



UM GLOSSÁRIO

por Pierre Coulibeuf

A **Abyme** (mise en): autorreflexão sobre a obra, duplicações, imagens espelhadas, ressonâncias... O curso da obra não é mais linear, bifurca-se incessantemente, é difratado, fragmenta-se. A obra prolifera em múltiplas direções.

Adaptando: maximizando a transferência de energia de um dispositivo para outro. Passagem de uma forma à outra, e de um universo para outro...

Amour Neutre: filme em 35 mm (2006) de Pierre Coulibeuf, inspirado em textos do escritor Maurice Blanchot e retratos da fotógrafa Suzanne Lafont.

Ariadne (1): a *Anima*, o sopro espiritual. Segundo o mito grego do Minotauro e do labirinto, Ariadne, enamorada de Teseu, ajuda-o a sair do labirinto, mas dentro de pouco tempo Teseu a abandona numa praia. Dionísio vem socorrê-la. Em contato com o deus, ela aprende o que é a afirmação – a afirmação da vida, a afirmação do devir, do múltiplo. Ariadne diz sim à metamorfose...

Ariadne (2): - *Oh, Ariadne, tu mesma és o labirinto: não se consegue mais sair de ti... – Dionísio tu me lisonjeias, tu és divino...* (Nietzsche).

Arte (1): autonomia da arte. Não sujeitar a arte a uma finalidade social ou política, qualquer que seja. A expressão artística deve permanecer autônoma em relação a e contra todos.

A arte que queremos não é nem proletária, nem burguesa, porque deve desenvolver energias suficientemente fortes para agir sobre o conjunto da cultura... (Schwitters, Van Doesburg, Arp, Tzara).

Arte (2): a arte pela arte: uma serpente que morde seu próprio rabo...

Ator (1): não atuar, mas se deixar habitar por ‘algo de fora’. Ser sujeito a: capaz de suportar sensações.

Ator (2): o indivíduo que é portador do enigma é interessante.

Ator (3): apreendido como *mídia* para comunicar minhas visões. Frequentemente um duplo, uma projeção mental. O Outro do cineasta no espaço imaginário do filme.

Avventura (L): filme de Michelangelo Antonioni, lançado em 1960. Divagações dos personagens.

Blanchot (Maurice): escritor francês (1907-2003). Os relatos de Blanchot evocam mundos fechados, duplos misteriosos. *L'attente l'oubli* (1962) inspirou o filme *Amour neutre* (2005) de Pierre Coulibeuf.



Amour Neutre, 2005-2006
Filme em 35 mm | 35 mm film by Pierre Coulibeuf
Still do filme | Film still
© Regards Productions, Paris, France
Cortesia | Courtesy Regards Productions

Amour Neutre, 2005-2006
Filme em 35 mm | 35 mm film by Pierre Coulibeuf
Still do filme | Film still
© Regards Productions, Paris, France
Cortesia | Courtesy Regards Productions



L'avventura, 1960
Direção de | Directed by Michelangelo Antonioni
Still do filme | Film still
Filme P&B | Black and white film
Roteiro | Screenplay by Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini e | and Tonico Guerra
© Société Cinématographique Lyre, Paris, France



Iberê Camargo no ateliê da rua Lopo Gonçalves |
Iberê Camargo in the Lopo Gonçalves street studio
 Porto Alegre, 1983
 Fotografia Martin Streibel
 Acervo documental | Documentation collection
 Fundação Iberê Camargo



Iberê Camargo no ateliê da Rua das Palmeiras |
Iberê Camargo in the Rua das Palmeiras studio
 Rio de Janeiro 1961.
 Acervo documental | Documentation collection
 Fundação Iberê Camargo

C Camargo (Iberê): a dinâmica das formas. O mundo em expansão. O devir. A obra como transcrição aleatória da visão interior. As sombras, o noturno. A horizontalidade. (Relação possível com *L'Homme noir*, filme em 35 mm com Michelangelo Pistoletto no papel principal). O deserto. A divagação. O mundo como enigma.

Carretéis: bobinas de fio. Tema recorrente na obra de Iberê Camargo. A representação do movimento.

Cinema (1): (e forma): o cinema cria uma realidade com formas. É na sua forma que se deve buscar o verdadeiro conteúdo de um filme.

Cinema (2): o que define uma obra, um filme – mais do que qualquer outra coisa: um *ritmo*.

O cinema como arte não conta uma história, no sentido do cinema realista ou naturalista, e sim *desenvolve uma sequência de estados de espírito que são deduzidos uns dos outros como o pensamento é deduzido do pensamento, sem que esse pensamento reproduza a sequência razoável dos fatos.* (Antonin Artaud).

Esse cinema não analisa nem explica, nem imita nem representa o que se acordou chamar “a realidade”, – ele a *re-compõe*. O artista, o cineasta, apenas propõe visões, fabulações ou imaginações suscitadas por um jogo específico de ações e reações em relação ao mundo; isto é, todo um universo mental que o habita, e cuja obra produzida é, a cada vez, a *simulação*. A obra atualiza alguma coisa incomunicável em si.

Cinema (3): (e realidade): re-criação e não representação. Meus filmes não visam reproduzir ou expor uma realidade que já teria existido antes deles; cada filme cria sua própria realidade *audio-visual*. Eles “informam”, no sentido etimológico de “dar uma forma”; e é a forma particular de cada filme – a sua estrutura mesma – que *faz* a realidade apresentada sob este ou aquele título.

Cinema (4): uma escrita com imagens em movimento e sons.

Cinema (5): a obra de arte total.

Circularidade: da obra, do seu processo narrativo ou do seu desenvolvimento.

Códigos (embaralhar os)

Conceito: no sentido filosófico. Títulos-conceito. Um tipo de “acoplamentos”.

Construtivismo: composição feita de planos e de linhas.

Contágio: transmissão por contato direto. O artista participante torna-se ator nos filmes de Coulibeuf – por contágio. É um elemento constitutivo do universo que inspira um filme. Exemplos: Meg Stuart, Michelangelo Pistoletto, Jean-Marc Bustamante.

Contaminação: de um universo por outro. Um universo influencia outro. Efeito de subversão.

Crossover: curta metragem em 35 mm de Pierre Coulibeuf, rodado em dezembro de 2008 em Bruxelas (com Erna Omarsdottir e o grupo de rock PONI). A idéia de um cruzamento.

Cruzamento (das disciplinas artísticas): cinema, artes plásticas, coreografia, arquitetura, literatura.

Cumplicidade



Crossover, 2009
 Filme em 35 mm | 35 mm film by Pierre Coulibeuf
 Still do filme | Film still
 © Regards Productions, Paris, France
 Cortesia | Courtesy Regards Productions



L'Homme noir, 1993-98
Filme em 35 mm | 35 mm film by Pierre Coulibeuf
Still do filme | Film still
[With Michelangelo Pistoletto as the Dark Man]
© Regards Productions, Paris, France
Cortesia | Courtesy Regards Productions

D **Dark Man** (The): L'homme noir: a vertente sombria, a expressão obscura do homem que surge do fundo luminoso do quadro espelhado. *L'Homme noir* (o filme, 1993-1998).

Dark side (The): as “forças obscuras” (Pierre Klossowski). Filme instalação (2006), inspirado no filme de 35 mm de Pierre Coulibeuf, *Pavillon noir*.

Descentramento

Dédale: em grego antigo: Daidalos, adjetivo que significa “artisticamente trabalhado”. Personagem da mitologia grega, dotado de uma reputação como inventor, escultor e grande arquiteto. Dédale concebeu um labirinto para encerrar o Minotauro, o filho monstruoso de Minos. Cf. Labirinto (1).

Deformação

Delectatio morosa: o deleite moroso é uma operação concertada da vontade, um *ardil* que ela emprega com o tempo para aumentar o seu prazer.

Demônio: *O demônio estava ao mesmo tempo na coisa que fazia ver e na quele ao qual fazia ver a coisa.* (Tertuliano citado por Pierre Klossowski). ‘Forças demoníacas’: forças de pulsão que habitam o artista e geram fantasias. Cf. Passagem.

Desconhecido: *Como viver sem desconhecido diante de si?* (René Char).

Descontinuidade

Desdobramento: Cf. Ficção (4). A divisão em dois afeta todos os artistas envolvidos no processo de criação da obra fílmica.

Deserto: *Il Deserto rosso*, filme de Michelangelo Antonioni, lançado em 1964. O deserto como modalidade de existência. No filme de Antonioni, o mundo que Giuliana percebe está desprovido de sentidos ou de referências. A personagem não tem a capacidade de interpretar. Não tem um lugar de fixação no mundo. Se “despersonaliza” se divide em dois...

Deslizamento (1): *...Deslizava na direção da sensualidade, com um deslizamento semelhante àquele do lábio de Catherette...* (Witold Gombrowicz, *Cosmos*).

Deslizamento (2): *Glissements progressifs du plaisir*, filme de Alain Robbe-Grillet, lançado em 1974.

Deslizamento (3): *...O lábio deslizante de Catherette encontrou-se muito próximo da boca de Léna...* (W. G., *Cosmos*).

Deslizamento (4): de uma identidade a outra, de uma visão a outra, de um universo a outro...

Deslocamento

Desrealização

Desviar: mudar – sub-repticiamente – a direção ou o curso de alguma coisa.

Desvio (1): meio indireto de fazer alguma coisa. *Ardil*, *viés*.

Desvio (2): *A relação certa com o mundo é o desvio, e esse desvio apenas é certo quando se mantém, no afastamento e na distância, como movimento puro que muda de direção.* (Maurice Blanchot).

Dissimulação



The Red Desert | Il Deserto rosso, 1964
Direção de | Directed by Michelangelo Antonioni
Still do filme | Film still
Com | With Monica Vitti e | and Richard Harris
© Rizzoli Rizzoli | Photofest

Distância: distância em relação a si mesmo. Desapego do personagem em relação ao mundo, mas também em relação a si próprio. *A ausência do vínculo aparente entre as coisas mostra a intenção de sentir e viver a distância entre as coisas.* (Michel Foucault).

Divagação

Duplicidade

Duplo: princípio organizador da obra cinematográfica e plástica.

E [Écart] Distância

Encontro (1): O encontro *designa uma nova relação, porque no ponto de coincidência – que não é um ponto, mas um desvio –, é a não coincidência que intervém... No encontro, há uma dissimetria, uma discordância essencial entre os “termos” presentes. O que aborda de frente também foi completamente desviado...* (Maurice Blanchot).

Encontro (2): O encontro *designa uma nova relação. No ponto de junção – ponto único – o que vem em relação fica sem relação, e uma unidade assim evidenciada é apenas a manifestação surpreendente (pela surpresa) do não-unificável, simultaneidade daquilo que não poderia ficar junto. Onde se deve concluir que, a não ser que se prejudique a lógica, onde ocorre a junção, é a disjunção que reina e estilhaça a estrutura unitária.* (Maurice Blanchot).

Encontro (3): um “encontro do cruzamento”... (M. B.).

Enigma: ...*Sempre idêntico apesar de tua dessemelhança, sempre inconcebível, sempre um enigma... Um enigma que, enigmaticamente, possuía a sua própria resolução.* (Soeren Kierkegaard).

Entre (1): entre as coisas, entre os gêneros (do cinema), entre as categorias (do pensamento), entre os objetos e as disciplinas artísticas, entre uma subjetividade e uma outra... Lugar transversal, instável, ilocalizável.

Entre (2): *Mais que os objetos, é a passagem entre os objetos que me interessa.* (Michelangelo Pistoletto).

Entre (3): *Dois indivíduos que vão ao encontro um do outro consideram reciprocamente a realidade de seus corpos, em vez de considerar o espaço sem corpo que existe entre eles. É nesse vazio que poderão realmente se encontrar e se comunicar.* (Michelangelo Pistoletto).

Espaçamento: “vertigem do espaçamento”. (Maurice Blanchot).

Espaço outro: heterotopia versus utopia. O filme inventa um lugar. Ou melhor, o filme é um lugar.

Espelho (1): (– Pinturas): Michelangelo Pistoletto. Cf. Dark Man (The).

Espelho (2): refração das imagens. O Mesmo e o Outro.

Estranheza (efeito de)

Expansão (núcleo em)

Fábula: *O mundo tornou-se fábula,* diz Pierre Klossowski. Isto é, qualquer coisa que se conte e que apenas exista na narrativa. Em outras palavras, uma interpretação. A arte – como a religião, a ciência ou a história – é uma interpretação do mundo, ou, se quisermos, uma variante da fábula. *A arte é um ponto de vista sobre todas as coisas,* diz Pistoletto. Mas, continua Klossowski, *quando se diz que o mundo tornou-se fábula, a etimologia da palavra nos determina que ao mesmo tempo se prediz o destino e se divaga.*



L'Homme noir, 1993-1998
Filme em 35 mm | 35 mm film by Pierre Coulibeuf
Still do filme | Film still
[With Michelangelo Pistoletto as the Dark Man]
© Regards Productions, Paris, France
Cortesia | Courtesy Regards Productions

Ficção (1): a ficção é caracterizada ao mesmo tempo como a apreensão de algo de fora, e a impossibilidade de fixar o seu lugar.

Ficção (2): construção da imaginação.

Ficção (3): a ficção pressupõe um desvio, uma distância, induz um afastamento em relação à realidade inicial.

Ficção (4): a obra como ficção é marcada por um desdobramento inicial. Em outras palavras, a obra cinematográfica torna-se o lugar onde tudo acontece (the place where the world takes place). O filme é autossuficiente. Ele não tira o seu sentido ou a legitimidade de uma realidade pré-existente. É em si um bloco de realidade construída com imagens e sons.

Filme instalação: proveniente de um processo de transformação: desmontagem ou decomposição de uma forma anterior; montagem e composição de uma forma nova no espaço de exposição.

Filme simulacro (1): transposição de forças, transferência de energias, de intensidades, de um universo para outro.

Filme simulacro (2): o filme não representa a obra pretexto. Antes, o que se instaura é uma distância de uma à outra, um lugar de tensão e de diferença, ou, ainda, diria Gilles Deleuze, uma “zona de vizinhança ou de indiscernibilidade”.

Força: a força é sempre plural. A distância é o que separa e reúne as forças.

Forma (1): *Até a mínima fibra, tudo está em forma e tudo visa ao conjunto.* (Goethe).

Forma (2): *É na sua forma pura que uma arte golpeia forte.* (Robert Bresson).

Formalismo (1): o formalismo (em cinema) é um instrumento de resistência às formas discursivas dominantes – à “linguagem maior” do cinema –, e à ordem para cuja manutenção contribuem.

Formalismo (2): um formalismo que é caracterizado por sua relação – paradoxal – com uma cinemática. Essa cinemática se opõe à constituição de objetos e temas duráveis, imutáveis, e produz apenas individualizações, exceções, puros eventos intensivos.

Fragmentação: conforme a percepção mental do mundo. Um cinema de espírito.

Fronteira: *A fronteira apenas pode ser percebida fugidia, quando não se sabe mais onde passa... entre o filme e o não filme: é propriedade do filme estar sempre fora das suas marcas, numa ruptura com “a boa distância”, sempre ultrapassando “a zona reservada” onde se iria querer mantê-lo no espaço e no tempo.* (Gilles Deleuze).

G H I

Idiosincrasia: disposição pessoal particular de reagir àquilo que nos cerca ou nos solicita.

Imagens idênticas

Indeterminação: (e ficção): a ficção contamina a realidade, a ruína; marca a realidade com uma forte indeterminação. Pelo desvio, a distância que pressupõe, a ficção se afasta de toda representação da realidade.

Intensidades versus intenções

Intercessor

Interdisciplinar: filme para o cinema, obra de arte.

Intervalo

J Janus: divindade romana que guardava as aberturas; abertura do ano, da guerra (as portas do seu templo ficavam fechadas quando Roma estava em paz), etc. É o deus das portas (de *janua*, “porta” em latim, segundo Tertuliano), pois guardava as portas do céu e do domínio dos deuses. É representado com duas faces, uma voltada para o passado e a outra para o futuro. É o deus dos re-começos. *Sanctus Januarius* (Nietzsche). Cf. Passagem.

Jogo

K Kairos: instante ao mesmo tempo oportuno e fugidio. Kairos é uma divindade do Olimpo grego, representada na ponta dos pés, segurando uma lâmina na mão direita para ensinar aos homens que o instante propício é mais agudo do que a lâmina mais fina...

Kierkegaard (Soeren): filósofo dinamarquês (1813-1855). Escreveu *La Reprise* (1843).

Klossowski (Pierre): escritor e pintor francês (1905-2001). Irmão do pintor Balthus. *Existe em todo o homem um fundo que não pode ser trocado.* (P. K.).

L Labirinto (1): (O Minotauro e o), em Ovídio, *Metamorfoses* (Livro VIII): ...*Quando Minos desembarcou e pisou novamente no solo de Creta, ofereceu o sacrifício prometido, de cem touros, a Júpiter e adornou as paredes do seu palácio com troféus de vitória. O segredo culposo da família havia crescido; o adultério bestial de Pasífae agora se via exposto no seu filho monstruoso, o Minotauro. Minos determinou esconder essa vergonha do seu leito matrimonial, dentro das tortuosidades e voltas*

de um labirinto escuro e inextricável. O labirinto foi então construído por um mestre-artesão, Dédalo, que havia obscurecido todas as marcas guia, e projetou-o para enganar o olho com padrões desorientadores de becos tortuosos. Assim como o rio Meandro da Frígia joga e brinca no seu leito corrente, com a vazante e enchente do seu curso zombeteiro – como se volta sobre si mesmo, ele pode ver as suas águas avançando, e mantém suas correntes hesitantes em movimento, de volta para a sua nascente, ou na direção do mar aberto – assim o emaranhado de passagens de Dédalo errava para cá e para lá. Em um labirinto tão traiçoeiro, o seu próprio projetista mal conseguia encontrar seu caminho de volta para a entrada...

Labirinto (2): a obra cinematográfica é caracterizada por uma construção circular e descentrada, com um princípio de repetição – variação estendida a todos os componentes audiovisuais. Exemplos: os filmes em 35 mm *Les Guerriers de la beauté* (2002), *Amour Neutre* (2005).

Labirinto (3): (No): romance de Alain Robbe-Grillet publicado pela editora Éditions de Minuit (França) em 1959. Cf. Ariadne (1) e (2); *Dédalo*, sinopse do filme 35 mm (2009) de Pierre Coulibeuf.

Lost Paradise (1): Filme em 35 mm inspirado no universo mental do artista Jean-Marc Bustamante. Três lugares. Três situações com personagens. Temas principais: a paisagem, a cidade, o espaço qualquer, o lugar, o limite, a transparência e a opacidade, o interior e o exterior. Reflexões, sobreposições e sobre-impressões de imagens. Filme instalação *Lost Paradise 2* (duas projeções contínuas).



Michelangelo Pistoletto
Labirinto | *The Labyrinth* 1969-2007
Papel corrugado | *Corrugated cardboard*
2100 metros de papel corrugado | *meters of cardboard*
Exposição | *Exhibition* Galleria Continua | Beijing,
January 19 – March 30, 2008
Cortesia do artista e | *Courtesy the artist and Galleria Continua, San*
Gimignano | Beijing Le Moulin
Fotografia Oak Taylor-Smith



Michelangelo Pistoletto
Labirinto | *The Labyrinth* 1969-2007
Detalhe | *Detail*
Cortesia | *Courtesy*
Fotografia Oak Taylor-Smith

■ Ver também ilustrações | *See also illustrations* p. 108
[22, 23], 109 [24, 25], e | *and* 110 [26, 27].



Les Guerriers de la beauté, 2002
Filme em 35 mm | *35 mm film* by Pierre Coulibeuf
Still do filme | *Film still*
© Regards Productions, Paris, France
Cortesia | *Courtesy* Regards Productions



Lost Paradise, 2002
Filme em 35 mm | *35 mm film* by Pierre Coulibeuf
Still do filme | *Film still*
© Regards Productions, Paris, France
Cortesia | *Courtesy* Regards Productions

Lost Paradise (2): *Lost Paradise* sugere que se o relacionamento entre o homem com o mundo pode ser sentido como problemático, o próprio mundo como incerto, enigmático, incompreensível, – a obra (cinematográfica ou plástica), longe de pretender dar um sentido ao mundo, apenas pode ecoar uma estranha familiaridade. Um sentimento de melancolia acompanha o pouco de realidade do mundo, sua presença silenciosa, enigmática: *a retenção das coisas no seu estado latente* (M. Blanchot). *Lost Paradise* sugere essa distância entre o homem e o mundo, esse estado de vaga melancolia provocada por um desejo de infinito, de abolição dos limites – um desejo dedicado a jamais ser saciado.

Lugar (a questão do)

Magnetic Cinema: filme em 35 mm (2008) de Pierre Coulibeuf, inspirado no universo do coreógrafo canadense Benoît Lachambre.

Material: *O artista cria pela escolha, disposição e deformação dos materiais.* (Kurt Schwitters). Como na obra de Merz, o material é o verdadeiro protagonista da obra cinematográfica: material visual, material sonoro. Todo fragmento de “realidade” – aquela o artista plástico ou o artista cineasta vê, imagina, interpreta por sua própria conta, – serve para *formar* a obra.

Mentira: *O mundo é mentira* (Nietzsche). Segundo essa ótica, apenas as mentiras da arte são criadoras da verdade. Nesse sentido ver *L'Homme qui ment*, um filme de Alain Robbe-Grillet, lançado em 1968.

Merz: *O que se desenvolve por sua força se forma e se move.* (Kurt Schwitters).

Mesmo (O): e o Outro. Cf. Outro (1), Repetição.

Metamorfoses (As): Ovídio.

Mêtis: a *mêtis* dos gregos – ou inteligência do ardil – tem como campo de aplicação o mundo do movente, do múltiplo, do ambíguo. Adquirir uma realidade incessantemente mutante, fugidia, exige da *mêtis* um excesso de mobilidade, uma potência de metamorfose superior. *Mêtis* é uma potência de ardil. Age por disfarce: toma emprestada formas, máscaras que lhe permitem adaptar-se às circunstâncias, responder à imprevisibilidade dos eventos, e assim realizar o projeto que concebeu. Deve ser realizada mais rapidamente que o *kairos* fugaz: tomar a ocasião, agir no momento desejado.

Microeventos

Mídia: Cf. Ator (3).

Movimento (imagens em): o espaço mental: o fluxo das imagens.

Movimento perpétuo

Neutro (1): *O neutro não seduz, não atrai: aí está o prestígio da sua atração do qual nada é preservado.* (Maurice Blanchot).

Neutro (2): o neutro é o que não pertence a nenhum gênero. Não pertence nem à categoria de objeto nem de sujeito. O neutro pressupõe uma *outra* relação.

Nietzsche (Friedrich): filósofo alemão (1844-1900). *Somos uma pluralidade que se imaginou uma unidade.* (F. N.).

Obra aberta: *Apto a integrar-se com os diversos complementos, fazendo-os entrar no jogo da sua vitalidade orgânica.* (Umberto Eco).



Magnetic Cinema, 2008
Filme em 35 mm | 35 mm film by Pierre Coulibeuf
Still do filme | Film still
© Regards Productions, Paris, France
Cortesia | Courtesy Regards Productions

Magnetic Cinema, 2008
Filme em 35 mm | 35 mm film by Pierre Coulibeuf
Still do filme | Film still
© Regards Productions, Paris, France
Cortesia | Courtesy Regards Productions

Outro (1): ...*Este outro que não é senão a distância do Mesmo ao si-mesmo, uma distância que o torna, na sua diferença, igual ao Mesmo, embora não idêntico.* (Maurice Blanchot).

Outro (2): ...*O que está em jogo e exige uma relação, é tudo que me separa do outro, isto é, o outro na medida em que eu estou infinitamente separado dele, separação, fissura, intervalo que o deixa infinitamente fora de mim, mas também, tem a intenção de fundar minha relação com ele sobre esta interrupção mesma, que é uma interrupção de ser – alteridade pela qual não é para mim, repita-se, nem um outro eu, nem uma outra existência, nem uma modalidade ou um momento da existência universal, nem uma sobre-existência, deus ou não deus, mas o desconhecido na sua infinita distância.* (Maurice Blanchot).

Ovídio: autor latino. Escreveu *As Metamorfoses*. No Livro VIII está o relato do mito do Minotauro e do Labirinto.

P Paródia

Passagem: (Demônio da): passagem de uma disciplina para outra, de um protocolo de trabalho para outro, de uma forma a uma outra... O que me importa: os interstícios, os intervalos, os vazios. O que tento inventar: ficções novas, mundos sensíveis. Filme em 35 mm (1995) de Pierre Coulibeuf, segundo o universo mental do fotógrafo Jean-Luc Moulène.

Pensamento: *Nós não conhecemos realmente o que somos obrigados a recriar pelo pensamento.* (Marcel Proust).

Personagem: uma figura, não um personagem. A figura é a forma que se aproxima e se liberta da noção de personagem, que reduz a presença a um

estado limite, que arruína a representação. A figura se afasta do real. Essa supressão, essa ambiguidade da figura, assinala a indeterminação do sujeito, a perda de sua unidade, uma relação com o mundo da ordem do enigma. A figura como um simples aparecer, uma projeção mental.

Perversão

Processo (de criação)

Realidade (1): *Num mundo que está no seu devir, a “realidade” é apenas uma simplificação em vista de uma finalidade prática, ou uma ilusão fundada sobre órgãos grosseiros, ou um desvio no andamento do devir...* (Nietzsche).

Realidade (2): *O real bruto não dará uma verdade sozinho.* (Robert Bresson).

Realidade (3): o mundo sentido como estranho, incompreensível, o mundo inquietante das aparições que bloqueiam o processo de significação – por oposição ao mundo do realismo: o mundo familiar, aquele das convenções, do intercâmbio comum, o mundo regido pelo *código dos sinais cotidianos* (Klossowski), fundado nos princípios de continuidade, de causalidade, de explicabilidade.

Realidade (4): *A escrita cinematográfica não visa informar sempre mais sobre uma realidade já inteiramente constituída; ao contrário, constitui a realidade. A realidade é a realidade mental, subjetiva. O cinema inventa o mundo.* (Alain Robbe-Grillet).

Realidade (5): *Nunca é a realidade que se apreende, e sim uma vista do espírito.* (Pierre Klossowski).

Re-composição

Reflexo

Q R



Le Démon du passage, 1995
Filme em 35 mm | 35 mm film by Pierre Coulibeuf
Still do filme | Film still
© Regards Productions, Paris, France
Cortesia | Courtesy Regards Productions



Glissements progressifs du plaisir, 1974
Direção de | Directed by Alain Robbe-Grillet
© Fonds Alain Robbe-Grillet | IMEC.
Cortesia | Courtesy



Citation d'un tableau de Magritte pour La Belle Captive, 1982
Direção de | Directed by Alain Robbe-Grillet
Copyright: Catherine Robbe-Grillet
© Fonds Alain Robbe-Grillet | IMEC.
Cortesia | Courtesy

Repetição: o falso e o verdadeiro, ou a troca e a verdadeira repetição. A troca implica a semelhança e tem como critério a exatidão; a verdadeira repetição aborda alguma coisa singular, que não pode ser trocada, diferente. Cf. Klossowski.

Ressonâncias

Retomada (1): reescrita, recomposição, recriação, isto é, a nova criação. Repetição e variação. Conceito paradoxal que une em si mesmo e o outro (simulacro).

Retomada (2): é sempre “eu”, o mesmo, mas contudo sempre o “outro”, a todo momento.

Reunidos separados: esta expressão, tomada de empréstimo de Maurice Blanchot (*L'attente l'oubli*), pode definir a coexistência dos dois artistas engajados no processo de trabalho, quando faço um filme “segundo” o universo mental de outro artista. Tensão e diferença. Distância.

Ritmo: *A onipotência dos ritmos. Apenas é durável o que é tomado nos ritmos. Dobrar o fundo à forma e o sentido aos ritmos.* (Robert Bresson).

[Ruse] Ardil

S **Sensação (1):** *São necessários muitas para fazer um filme, mas uma única que faz, desfaz, refaz suas imagens e seus sons, voltando a cada segundo à impressão ou à sensação inicial, incompreensível aos outros, que lhes fez nascer.* (Robert Bresson).

Sensação (2): a obra materializa – comunica – a sensação nascida de uma relação do artista com a realidade. A obra como equivalente, valendo como, *simulacro*.

Série

Simulacro (1) (simulacrum): *...Representação de alguma coisa (em que esta coisa é delegada, é manifestada, mas se retira, e em certo sentido se oculta). Vinda simultânea do Mesmo e do Outro (simular é, originalmente, vir junto).* (Michel Foucault).

Simulacro (2): *O simulacro no sentido imitativo é a atualização de alguma coisa de incomunicável em si, ou daquilo que não pode ser representado: propriamente, o fantasma na sua limitação obsessiva.* (Pierre Klossowski).

Simulacro (3): transposição, numa obra (um filme, uma vídeoinstalação) das forças que animam as construções mentais de um artista. Por exemplo: *Klossowski, peintre-exorciste* (1987-1988), filme em 16 e 35 mm.

Simulacro (4): a obra cinematográfica não é a cópia dotada de semelhança com outra obra pré-existente, mas antes um simulacro que apreende na obra (ou no universo) pretexto dos movimentos descentrados, divergentes, faz aparecer universos virtuais, favorece novos devires.

Simulacro (5): o simulacro apreende no mundo de um artista, uma diferença essencial que repete, infinitamente. A nova obra é uma *retomada* desse mundo; com isso, se reinventa, atualiza universos virtuais que se sobrepõem ou se entrecrocaram – toda uma substância insensível toma corpo... Um movimento transversal – movimento de natureza ficcional – faz da obra nova, cinematográfica, um *duplo*, onde o mundo pretexto desaparece, metamorfoseado.



Klossowski, *peintre-exorciste*, 1987-88
Filme em 35 mm | 35 mm film by Pierre Coulibeuf
Still do filme | Film still
© Regards Productions, Paris, France
Cortesia | Courtesy Regards Productions

Simulacro (6): proposta de um mundo que não é a representação do real, mas que é o seu *reflexo*.

Simulacro (7): o simulacro tem um objetivo completamente diferente do que a comunicação inteligível. Visa a cumplicidade. *Desperta em quem o sofre um movimento que logo pode desaparecer.* (P. K.).

Simulacro (8): e semelhança: *Assemelhar-se pressupõe uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm início nem fim, que se pode percorrer num sentido ou no outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças para pequenas diferenças.* (Michel Foucault).

Singularidades (não pessoais): sujeitos arrastados em um processo de individuação sem fim, onde sua identidade presumida não existe senão no sentido de assinalar a sombra de um instante, uma singularidade intensa entre outras.

Siza (Álvaro): o prédio da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. O labirinto, a circularidade, um princípio de repetição, variação. O lugar como espaço mental.

Sombra: *Eu me manifestei em ti como uma sombra distante.* (Stéphane Mallarmé, Hérodote).

Somewhere in between: Cf. Entre, Conceito. Filme em 35 mm (2004) de Pierre Coulibeuf, inspirado por e com a coreógrafa Meg Stuart. Vídeoinstalação constituída de três imagens em movimento.

Spiral Jetty: obra de arte de Land Art e filme em 16 mm (1970) de Robert Smithson. *Você toma a espiral e a espiral toma você.* (R. S.).

Subjetividade (1): o autor de uma obra é geralmente aquela instância de identidade cuja assinatura sela a obra. É, às vezes, também, uma subjetividade *aberta* que propõe um conjunto de dados ou possibilidades já racionais, orientadas e dotadas de certas exigências orgânicas que determinam o seu desenvolvimento; que inventa um campo de relações, que cada espectador desenvolve à sua maneira. (U. Eco). Movimento da diferença... Nesse caso, a obra está sempre *em vias* de acabamento. Na ausência de origem, é a multiplicidade das ficções que se desdobra. A obra torna-se a experiência de uma subjetividade plural e anônima.

Subjetividade (2): (plural e anônima): *A luta por uma subjetividade moderna passa por uma resistência às duas formas atuais de sujeição, uma que consiste em nos individualarmos segundo as exigências do poder, a outra que consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas.* (Gilles Deleuze).

Subversão (efeito de): perturbar a ordem estabelecida; modos de pensar, de sentir; valores.

Transformação: passagem de uma forma à outra – de uma forma literária ou coreográfica a uma forma cinematográfica, e depois passagem desta para uma forma plástica (filmeinstalação).

Transpor: fazer mudar de forma e de conteúdo fazendo passar para um outro domínio.



Robert Smithson
Spiral Jetty
Abril de | April 1970
Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, USA
Coleção | Collection DIA Center for the Arts, New York
© AUTVIS, Brasil, 2009.



Fundação Iberê Camargo
Vista da fachada | View of the façade
Projeto do arquiteto | Designed by Álvaro Siza
Porto Alegre, Brasil
Fotografia Fábio Del Re



Somewhere in between, 2004
Filme em 35 mm | 35 mm film by Pierre Coulibeuf
Still do filme | Film still
© Regards Productions, Paris, France
Cortesia | Courtesy Regards Productions

Somewhere in between, 2004
Filme em 35 mm | 35 mm film by Pierre Coulibeuf
Still do filme | Film still
© Regards Productions, Paris, France
Cortesia | Courtesy Regards Productions

Transversalidade (1): as práticas transversais experimentam processos de re-encontro, modos de criar juntos, inventam novos modos de diferenciação, sugerem espaços e temporalidades ainda desconhecidas.

Transversalidade (2): a dimensão transversal faz comunicar os artistas, as obras (as obras dos artistas que colaboram no meu processo de criação, as obras que eu realizo no campo do cinema e naquele da arte contemporânea), estas e o que as olha. Gera, de todas as partes, formas e problemáticas originais que interagem umas com as outras. Faz eco ao *poros* dos gregos, essa inteligência da passagem, do caminho a traçar entre as coisas.

Transversalidade (3): a vontade de transversalidade no cinema opera a crítica das formas ou das línguas estabelecidas. Artistas trabalhando *no limite* das disciplinas, que não param de deslocar suas fronteiras respectivas. Nas minhas obras, é frequente que o cinema e ou outra disciplina se encontrem, a partir de um *entre-deux* que não pode ser localizado, onde a realidade se apresenta ao pensamento como qualquer coisa de fragmentário, descontínuo, como um espaço móvel e aberto.

Transversalidade (4): minhas produções se inscrevem em um projeto de transversalidade que estabelece uma relação entre numerosas disciplinas: o cinema e a fotografia, o desempenho, a literatura, a pintura..., em função dos participantes ou dos universos envolvidos nessas produções.

UbuWeb: um grande recurso educacional baseado na web para material de vanguarda disponível na internet, fundada em 1996 pelo poeta Kenneth Goldsmith. Oferece poesia visual, concreta e sonora, expandindo-se para incluir arquivos de mp3 com filme e som. www.ubu.com/film/coulibeuf.html

Variação

Vazio: espaços vazios, espaços quaisquer. O interstício entre as imagens. Cf. Entre (3).

Visão: como uma multiplicidade de espelhos (a obra de Pierre Klossowski).

[Work in progress] (Obra em andamento)

World Is Round (The): livro infantil de Gertrude Stein publicado nos Estados Unidos em 1939.

Yellow Now: editora belga fundada em 1973 por Guy Jungblut. Yellow Now é especializada em artes plásticas (livros de artistas) e no setor de cinema (monografias sobre os filmes e autores). Publicou, de Pierre Coulibeuf: *Les guerriers de la beauté* (2003), *Le démon du passage* (2004), *Michel Butor Mobile* (2006), *Le Même et l'Autre* (2008).

Zabriskie Point: filme de Michelangelo Antonioni, lançado em 1970. *Zabriskie Point é uma região de antigos fundos de lago, depositados entre cinco e dez milhões de anos atrás. Esses fundos foram inclinados e empurrados para cima pelas forças terrestres, e erodidos pelo vento e pela água..., é o que indica um cartaz plantado no deserto.*



Le Même et l'Autre, 2008
Livro | Book
Pierre Coulibeuf e | and Robert Fleck
Publicado por | Published by Éditions Yellow Now, Bélgica | Belgium
© Éditions Yellow Now
© Texto de | Text by Pierre Coulibeuf e | and Robert Fleck
Cortesia | Courtesy Regards Productions

A GLOSSARY

by Pierre Coulibeuf

A *Abyme* (*mise en*): self-reflection of the work, doublings, mirror-pictures, resonances... The course of the work is no longer linear; it incessantly forks, diffracts, fragments. The work proliferates in multiple directions.

Actor (1): not acting, but let oneself be inhabited by an 'outside'. Being subject to: capable of feeling sensations.

Actor (2): the individual who bears an enigma is interesting.

Actor (3): understood as a *medium* for communicating my visions. Often a double, a mental projection. The filmmaker's Other in the film's imaginary space.

Adapting: maximizing the transfer of energy from one device to another. Passing from one form, and one universe, into another..

Amour Neutre: 35 mm film by Pierre Coulibeuf (2006), inspired by texts by writer Maurice Blanchot and portraits by photographer Suzanne Lafont.

Ariadne (1): *Anima*, the breath of the spirit. In the Greek myth of the Minotaur, Ariadne, infatuated with Theseus, helps him out of the labyrinth but is soon abandoned by him on a beach. Dionysus comes to her rescue, and in her contact with the god she

learns what affirmation is – affirmation of life, affirmation of becoming, of being multiple. Ariadne says yes to metamorphosis...

Ariadne (2): – *Oh, Ariadne, you are the labyrinth: I can no longer leave you... – Dionysus, you flatter me, you are divine...* (Nietzsche).

Art (1): the autonomy of art. Not to be subjected to social or political constraints of any kind. Artistic expression must remain autonomous in relation to and against all. *The art we want is neither proletarian nor bourgeois, for it must develop enough strength to act on the whole of culture.* (Schwitters, Van Doesburg, Arp, Tzara).

Art (2): art for art's sake: a serpent biting its own tail...

Arventura (*L*) (aka The Adventure): film by Michelangelo Antonioni, released in 1960. Characters' wandering.

Blanchot (Maurice): French writer (1907-2003). Blanchot's writings evoke closed worlds, mysterious doubles. *L'attente l'oubli* (1962) inspired *Amour neutre* (2005), a film by Pierre Coulibeuf.

Breaking up

C Camargo (Iberê): the dynamics of form. An expanding world. Becoming. Art as a random transcription of inner vision. The shadows, the nocturnal.

Carretéis: Spools. A recurring theme in Iberê Camargo's work. The representation of movement.

Character: a figure, not a character. The figure is the form that comes closer and is freed from the sense of character; reduces presence to a borderline state and ruins representation. The figure moves away from the real. This suppression, this ambiguity, signals the subject's indeterminacy, the loss of its unity, a relationship to the world that's in the realm of enigma. The figure as a mere apparition, a mental projection.

Cinema (1): (and form): cinema creates a reality with forms. We must seek the true content of a film in its form.

Cinema (2): what defines a work of art, a film – more than anything else: a rhythm.

Cinema as art does not tell a story in the same sense as realist or naturalist cinema, but *develops a sequence of states of mind that are inferred from one another like thought is inferred from thought in a way that won't reproduce a reasonable sequence of events* (Antonin Artaud).

Such a cinema doesn't analyze or explain, nor does it mimic or represent what we agree to call "reality" – it *re-composes* it. The artist, the filmmaker, simply proposes visions, fantasies or fancies elicited by a specific game of actions and reactions towards the world; that is to say, a whole mental universe that inhabits him, and whose work is always a *simulation*. The work actualizes something that is incommunicable in itself.

Cinema (3): (and reality): re-creation, not representation. My films don't seek to reproduce or expose a reality that precedes them; each film creates its own *audiovisual* reality. They "inform", in the etymological sense of "giving form to", and it's each film's particular form – its very structure – that *makes* the reality that is presented under this or that title.

Cinema (4): a form of writing with moving images and sounds.

Cinema (5): the total work of art.

Circularity: of the work, its narrative process or its development.

Codes (blurring the)

Complicity

Concept: in the philosophical sense. Concept titles. Kinds of 'shifters'.

Constructivism: a composition of planes and lines.

Contagion: transmission by direct contact. The participating artist becomes an actor in Coulibeuf's films – by contagion. He is a constituting element in the universe that inspires the film, e.g., Meg Stuart, Michelangelo Pistoletto, Jean-Marc Bustamante.

Contamination: of one universe by another. Mutual influence. Subversive effect.

Cross-disciplinary: cinema film, artwork.

Crossover: short 35 mm film by Pierre Coulibeuf, shot in December 2008 in Brussels (with Erna Omarsdottir and rock band PONI). The idea of an overlapping.

Crossover (of artistic disciplines): cinema, visual arts, choreography, architecture, literature.

D **Dark Man (The)**: the dark side, the obscure expression of the man who emerges from a bright background in the reflecting picture. *L'Homme noir* (the film, 1993-1998).

Dark side (The): the “dark forces” (Pierre Klossowski). A 2006 film installation inspired by Pierre Coulibeuf’s 35 mm film *Pavillon noir*.

Decentering

Dédale: in Ancient Greek, Daidalos, an adjective meaning “artistically crafted”. A character in Greek mythology reputed as an inventor, sculptor and great architect. Dédale created a labyrinth for the Minotaur, Minos’ monstrous son. Cf. Labyrinth (1).

Delectatio morosa: a concerted operation of the will, a trick played with time to extend pleasure.

Demon: *The demon was both in the thing that he showed and in the person to whom he showed the thing.* (Tertullian, quoted by Pierre Klossowski). ‘Demonic forces’: impulsive forces that inhabit the artist and generate fantasies. Cf. Passage.

Derealization

Desert: *Il Deserto rosso* (aka Red Desert), film by Michelangelo Antonioni, released in 1964. The desert as a mode of existence. In Antonioni’s film, the world Giuliana perceives is devoid of meaning or references. The character is incapable of interpretation. It has no anchoring point in the world. She’s de-personalized, split in two...

Detour (1): an indirect means to do something. A trick, an artifice.

Detour (2): *The right relation to the world is the detour, and this detour is right only if it maintains itself in the gap and distance, like pure movement of turning away.* (Maurice Blanchot).

Discontinuity

Dissimulation

Distance: the distance to oneself. The character’s detachment to the world, as well as to himself. *The absence of an apparent connection between things reveals the intention to feel and live the distance between things.* (Michel Foucault).

Divert: change – surreptitiously – the direction or course of something.

Double: the organizing principle of film and visual art work.

Doubling: Cf. Fiction (4). The doubling affects all artists involved in the creation process of a cinematic work of art.

Duplicity

Emptiness: empty spaces, any spaces. **E** The interstice between images. Cf. In-between (3).

Encounter (1): *The encounter engenders a new relationship because, at the point of coincidence – which isn’t actually a point, but a gap –, non-coincidence intervenes... There’s a dissymmetry in the encounter, an essential disagreement between the present “terms”. What approaches face on has also been completely diverted.* (Maurice Blanchot).

Encounter (2): *The encounter engenders a new relationship. At the point of junction – a singular point – what comes in a relationship remains unrelated, and a unity thus evidenced is just a surprising manifestation (through surprise) of the non-unifiable, the simultaneity of that which cannot be together. Hence, we must conclude that, unless logic is forfeited, wherever there's junction it's actually disjunction that rules and shatters the unitary structure.* (Maurice Blanchot).

Encounter (3): *an encounter of cross-over...* (M. B.).

Enigma: *...Always identical in spite of your dissimilarity; always inconceivable, always an enigma... An enigma that, enigmatically; contained its own resolution.* (Søren Kierkegaard).

Expanding (nucleus)

F **Fable:** *The world became a fable*, says Pierre Klossowski. In other words, something that's told and only exists in narrative, that is to say, an interpretation. Art – just like religion, science or history – is an interpretation of the world or, if we prefer, a variation of the fable. *Art is a point of view about all things*, says Pistoletto. But, Klossowski continues, *when we say the world has become a fable, the etymology of the word determines that we are simultaneously predicting the future and rambling.*

Face: as a strange apparition standing out from the scenery. Landscape-face: the place of sensation.

Fiction (1): fiction is both the apprehension of an 'outside' and the impossibility of fixating its place.

Fiction (2): the construction of imagination.

Fiction (3): fiction presupposes a detour, a distance; it induces a deviation from the initial reality.

Fiction (4): the work as fiction is marked by an initial doubling. In other words, the film becomes the place where everything happens (the place where the world takes place). The film is sufficient unto itself. It doesn't draw its meaning or legitimacy from a pre-existing reality. It is itself a block of reality built with images and sounds.

Film installation: born of a process of transformation: disassembly or decomposition of a previous form, assembly and composition of a new form in the exhibition space.

Film simulacrum (1): a transposition of forces, a transfer of energies and intensities from one universe to another.

Film simulacrum (2): the film doesn't represent the pretext-work. Rather, it opens a distance between them, a place of tension and difference or, as Gilles Deleuze would say, a "zone of proximity or indiscernibility".

Force: force is always plural. Distance is what separates forces and also brings them together.

Form (1): *Down to the tiniest fiber, everything takes shape, and everything seeks to remain part of the whole.* (Goethe).

Form (2): *It's in its purest form that art hits hard.* (Robert Bresson).

Formalism (1): formalism (in film) is an instrument of resistance to dominant forms of discourse – the "major language" of film – and to the order to which they contribute.

Formalism (2): a formalism characterized by its paradoxical relation to a cinematic. Such cinematic opposes the constitution of lasting, unchanging objects and subjects, and produces only individuations, ipseities, pure intensive events.

Fragmentation: according to the mental perception of the world. A cinema of spirit.

Frontier: *A frontier can only be perceived elusively, when we can no longer know where it is... between film and non-film: it's a property of film to be always outside its marks, in a rupture with "the right distance", always going beyond "the reserved zone" of space and time where it should be kept.* (Gilles Deleuze).

G Gap

H Horizontality: (A possible relation to *L'Homme noir*, 35 mm film with Michelangelo Pistoletto in the main role). The desert. Wandering. The world as enigma.

I Idiosyncrasy: one's particular way of responding to one's surroundings and its demands.

In-between (1): in-between things, in-between (cinematic) genres, in-between (thought) categories, in-between artistic disciplines and objects, in-between a subjectivity and another one... A transversal space, unstable, and unplaceable.

In-between (2): *More than the objects themselves, it is the passage in-between them that interests me.* (Michelangelo Pistoletto).

In-between (3): *Two individuals that go towards each other consider the mutual reality of their bodies instead of the bodyless space between them. This emptiness is where they can really come together and communicate.* (Michelangelo Pistoletto).

Indeterminacy: (and fiction): fiction contaminates reality and ruins it, marking it with a powerful indeterminacy. Through detour, the assumed distance, fiction moves away from representations of reality.

Intensities versus intentions.

Intercessor

Interval

Janus: Roman deity believed to preside over openings: the opening of the year, of wars (the doors of his temple remained closed while Rome was at peace), etc. He's the god of doorways (from the Latin *janua*, "door", according to Tertullian), guarding the doors to heaven and to the domains of the gods. Depicted as having two faces, one facing the future and the other the past. He's the god of new beginnings. *Sanc-tus Januarius* (Nietzsche). Cf. Passage

Kairos: an instant at once opportune and elusive. Kairos is a deity in the Greek Olympus, usually depicted on tiptoe and holding a blade in his right hand to teach men that the right moment is sharper than the finest blade...

Kierkegaard (Søren): Danish philosopher (1813-1855), author of *Repetition* (1843).

Klossowski (Pierre): French writer and painter (1905-2001), brother to painter Balthus. *There is in every man a bottom that cannot be exchangeable.* (P. K.).

L Labyrinth (1): (The Minotaur and the), in Ovid's *Metamorphoses* (Book VIII): *As soon as Minos disembarked touching the soil of Crete once more, he offered the sacrifice of a hundred bulls to Jove, and his palace walls were soon adorned with trophies of victory. But by now the foul secret that shamed the family of Minos had grown: the strange half-human and half-beast, the monstrous child of Minos' wife, the living proof of vile adultery. And so the king decided to place the shame that stains his marriage far apart from his house: he wanted to hide the monster in a labyrinth, where blind and complicated corridors entwined. The famous builder, Daedalus, designed and then constructed this maze. He tricked the eye with many twisting paths that doubled back, living one without a point of reference. As in the Phrygian fields, the clear Maeander delights in flowing back and forth, a course that is ambiguous; it doubles back and so beholds its waves before they come and go facing its own source and then the open sea; and so its waves are never sure that they've not gone astray. Just as Daedalus within his maze, along the endless ways of disseminated uncertainty; a maze of such intricacy the architect himself could scarcely trace the proper path back to the entrance.*

Labyrinth (2): Cinematic work is characterized by a circular and de-centred construction, with a repetition-variation principle extended to all the audiovisual components, e.g., 35 mm films *Les Guerriers de la beauté* (2002), *Amour Neutre* (2005).

Labyrinth (3) (*In the*): a novel by Alain Robbe-Grillet, published by Éditions de Minuit (France) in 1959. Cf. *Ariadne* (1) and (2); *Dédale*, synopsis of the 35 mm film (2009) by Pierre Coulibeuf.

Lie: *The world is a lie* (Nietzsche). In this view, only the lies of art create truth. See *L'Homme qui ment* (aka *The Man Who Lies*), a film by Alain Robbe-Grillet, released in 1968.

Lost Paradise (1): 35 mm film inspired by the mental universe of artist Jean-Marc Bustamante. Three places. Three situations with characters. Main themes: the landscape, the city, any space, the place, the limit, transparency and opacity, interior and exterior. Image reflections, overlappings and superimpositions. Film installation *Lost Paradise 2* (two continuous loop projections).

Lost Paradise (2): *Lost Paradise* suggests that, if the relationship between man and world can be felt as problematic, and the world itself as uncertain, enigmatic and incomprehensible, a work of cinematic or visual art, rather than attempting to make meaning of the world, can only echo a strange familiarity. A melancholy feeling tinges what little reality there is in the world, its presence silent and enigmatic: *the retention of things in their dormant state* (M. Blanchot). *Lost Paradise* suggests this distance between man and world, this state of vague melancholy brought about by a desire for the infinite, the abolition of limits – a desire bound to never be fulfilled.

Magnetic Cinema: 35 mm film (2008) by Pierre Coulibeuf, inspired by the universe of Canadian choreographer Benoît Lachambre.

Material: *The artist creates through his or her choice, disposition and deformation of materials.* (Kurt Schwitters). As in the *Merz* work by Schwitters, the material is the true protagonist of cinematic work: visual material, sound material. Every fragment of “reality” – that which the artist or filmmaker himself sees, imagines or interprets – is used to *form* the work.

Medium: Cf. Actor (3).

Merz: *What by its strength develops, forms and moves.* (Kurt Schwitters).

Metamorphoses (*The*): Ovid.

Mêtis: The purview of the Greek *mêtis* – the intelligence of trickery – is the realm of the moving, the multiple, the ambiguous. Apprehending an ever changing and elusive reality requires from the *Mêtis* an excess mobility, a superior power of metamorphosis. *Mêtis* is a power for deception. It acts under guise, borrowing forms and masks that allow it to adapt to the circumstances and respond to the unpredictability of events in order to complete its task. It must be quicker than the fleeting *kairos* and seize the occasion, acting in the desired moment.

Micro-events

Mirror (1): (– Painting): Michelangelo Pistoletto. Cf. *Dark Man* (*The*).

Mirror (2): images’ refraction. The Self and the Other.

Mirror-pictures

Moving (images): mental space: the flow of images.

Neuter (1): *The neuter has no pull, it won’t seduce: there resides the prestige of its attraction, from which nothing is preserved.* (Maurice Blanchot).

Neuter (2): The neuter belongs to no gender. It’s neither object nor subject. The neuter presupposes an-*other* relationship.

Nietzsche (Friedrich): German philosopher (1844-1900). *We are a plurality that has imagined itself a unity.* (F. N.).

Other (1): *...This other who is but the distance between one and oneself, a distance that makes it, in its difference, the same, though not identical.* (Maurice Blanchot).

Other (2): *What is in play and demands a report is all that separates me from the other, that is, “other” in the sense that I’m infinitely separated from it; a separation, a fissure, an interval that leaves it infinitely outside me, but also seeks to base my relation with it on this gap itself, which is a gap in being – an otherness which for me isn’t, it bears repeating, another me, another existence, a modality or a moment in universal existence, nor an ‘overexistence’, god or not god, but the unknown in its infinite distance.* (Maurice Blanchot).

Ovid: Latin author of *The Metamorphoses*. Book 8 contains the account of the myth of the Minotaur and the Labyrinth.

P Parody

Passage: (The demon of): the passage from one discipline to another, from a work protocol to another, from a form to another... What matters to me: the interstices, the gaps, the empty spaces. What I try to invent: new fictions, sentient worlds. *Le Démon du passage* (1995) is a 35 mm film by Pierre Coulibeuf based on the mental universe of photographer Jean-Luc Moulène.

Perpetuum mobile

Perversion

Place (the question of)

Play

Process (creation)

Q

R Reality (1): *In a world of becoming, 'reality' is always only a simplification for practical ends, or a deception through the coarseness of organs, or a difference in the tempo of becoming.* (Nietzsche).

Reality (2): *Rough reality won't yield truth by itself.* (Robert Bresson).

Reality (3): the world perceived as strange, incomprehensible, the unsettling world of apparitions that block the process of meaning – as opposed to the world of realism: the familiar world of conventions and ordinary exchanges, a world ruled by *the code of everyday signals* (Klossowski) and principles of continuity, causality and explicability.

Reality (4): *Cinematic language does not seek to impart more information about an already entirely established reality; quite the reverse, it constitutes reality: Reality is mental, subjective. Cinema invents the world.* (Alain Robbe-Grillet).

Reality (5): *It is never reality that's apprehended, but a vision of the spirit.* (Pierre Klossowski).

Re-composition

Reflection

Repetition: true and false, or interchange and real repetition. Interchange implies a resemblance and has accuracy as a criterion; real repetition pertains to something unique, incommunicable and different. Cf. Klossowski.

Resonances

Return (1): re-writing, recomposition, recreation, i.e., a new creation. Repetition and variation. A paradoxical concept that unites Self and Other (simulacrum).

Return (2): always me, the Self, though always the Other, all the time.

Reunited separated: this expression, borrowed from Maurice Blanchot (*L'attente l'oubli*), can be used to define the co-existence of the two artists involved in the work process when I make a film 'based on' the mental universe of another artist. Tension and difference. Distance.

Rhythm: *The omnipotence of rhythms. Only what is taken in rhythms is lasting. Bend the content to the form and the sense to the rhythms.* (Robert Bresson).

S Self (The): and the Other. Cf. Other (1), Repetition.

Sensation (1): *Many are necessary to make a film, but only one to make, unravel and remake its images and sounds, returning at every second to the initial impression or sensation, incomprehensible to the others, that gave them life.* (Robert Bresson).

Sensation (2): the work materializes – communicates – a sensation born of a relationship between the artist and reality. The work as equivalent, simulacrum.

Series

Shadow: *I saw myself in you like a distant shadow...* (Stéphane Mallarmé, *Hérodiade*).

Simulacrum (1): *...Representation of something (in which this thing is delegated, manifested, but is withdrawn and in a certain sense, hidden). A simultaneous coming of Self and Other (originally; to simulate is to come together).* (Michel Foucault).

Simulacrum (2): *In the imitative sense, a simulacrum is the actualization of something that's in itself incommunicable, or of what cannot be represented: specifically; fantasy in its obsessional constraint.* (Pierre Klossowski).

Simulacrum (3): the transposition, in a work of art (a film or video installation), of the forces that drive the artist's mental constructions, e.g., *Klossowski, peintre-exorciste* (1987-1988), 16 and 35 mm films.

Simulacrum (4): a cinematic work isn't a copy similar to another pre-existing work, but rather a simulacrum that grasps in the pretext-work (or universe) decentred and diverging motions, makes virtual universes appear and favours new becomings.

Simulacrum (5): the simulacrum apprehends in the artist's world an essential difference that it infinitely repeats. The new work is a *return* to this world, and it reinvents and actualizes virtual universes that overlap or crash – an inert substance comes alive... A transversal motion – of a fictional nature – turns the new cinematic work into a double, where the pretext-world *disappears*, metamorphosed.

Simulacrum (6): the proposition of a world that is not the representation of reality, but its *reflection*.

Simulacrum (7): the goal of the simulacrum is completely alien to intelligible communication. It seeks complicity. *It arouses in its subject a motion that may soon disappear.* (P. K.).

Simulacrum (8): and similarity: *Similarity presupposes a previous reference that prescribes and classifies. The similar develops in series that don't have a beginning or an end, that can be traveled in both directions, that don't obey any hierarchy but propagate from small differences to small differences.* (Michel Foucault).

Singularities (non-personal): subjects caught in a never-ending process of individuation where their assumed identities exist only in the sense that they mark an instant's shadow, one intense singularity among others.

Siza (Álvaro): the building of the Iberê Camargo Foundation in Porto Alegre. The labyrinth, circularity, a repetition-variation principle. The place as a mental space.

Sliding (1): *...It slid towards sensuality; much like Catherette's lip...* (Witold Gombrowicz, *Cosmos*).

Sliding (2): *Glissements progressifs du plaisir* (aka Progressive Slidings of Pleasure), a film by Alain Robbe-Grillet, released in 1974.

Sliding (3): *...Catherette's sliding lips found themselves very close to Léna's mouth...* (W. G., *Cosmos*).

Sliding (4): from one identity, one vision, one universe, into another.

Somewhere in between: Cf. In-between, Concept. A 35 mm film (2004) by Pierre Coulibeuf, inspired by and with choreographer Meg Stuart. Film installation consisting of three moving images.

Space other: heterotopia versus utopia. The film invents a place. Or better, the film is a place.

Spacing: "the vertigo of spacing". (Maurice Blanchot).

Spiral Jetty: a work of Land Art in a 16 mm film (1970) by Robert Rauschenberg. *You take the spiral and the spiral takes you.* (R. S.).

Strangeness (effect)

Subjectivity (1): the author of a work of art is usually that instance of identity whose signature seals the work. Sometimes, it's also an *open* subjectivity that *proposes a set of data or possibilities that are rational, oriented and posses-*

sed of certain organic requirements that determine its development; it invents a relational field that each viewer develops in his or her own way. (U. Eco). Difference in motion... In this case, the work is always *about to be* finished. In the absence of an origin, it's the multiplicity of fictions that unfolds. The work becomes the experience of a plural and anonymous subjectivity.

Subjectivity (2): (plural and anonymous): *The struggle for a modern subjectivity implies a resistance to both present forms of subordination: one that subjects our individualization to the requirements of power, and another that confines each individual to a known identity; one that's determined once and for all.* (Gilles Deleuze).

Subversion (effect): disturbing the established order, ways of thinking and feeling, values.

The open work: *Capable of integrating with various complements and bringing them into play in its organic vitality.* (Umberto Eco).

Thought: *We don't really know that which we're forced to recreate through thought.* (Marcel Proust).

Transformation: passage from one form to another – from a literary or choreographic form to a cinematic form, and then to a plastic form (film installation).

Transpose: operating a change of form and content by forcing a change into another realm.

Transversality (1): transversal practices experience encounter processes, ways of joint creation; they invent new ways of differentiation and suggest still unknown spaces and temporalities.

Transversality (2): the transversal dimension enables communication among artists, works of art (the work of artists that collaborate in my creative process, my works in the fields of cinema and contemporary art), and those who view them. It generates, from all parties, original forms and problems that interact with each other. It echoes the Greek *poros*, the intelligence of passage, of the path between things.

Transversality (3): the desire for transversality in film operates the criticism of the established forms or languages. Artists work on the threshold of disciplines that keep displacing their respective limits. In my work, film and other disciplines often meet in an *entre-deux* that cannot be placed, where reality presents itself to thought as fragmented, discontinuous, as a moving open space.

Transversality (4): my productions are part of a project of transversality that establishes a relationship between several disciplines: film and photography, acting, literature, painting... depending on the participants or the universes involved in these productions.

Trick

U UbuWeb: a great web-based educational resource, a repository for avant-garde materials available online started in 1996 by poet Kenneth Goldsmith. The website houses visual, concrete and verbal poetry, expanding to include mp3 files and films. www.ubu.com/film/coulibeuf.html

Unknown: *How to live without the unknown before us?* (René Char).

Variation

V

Vision: as a multiplicity of mirrors (the work of Pierre Klossowski).

Wandering

W

Warping

Work in progress

World Is Round (The): a children's book by Gertrude Stein published in the U.S. in 1939.

X

Yellow Now: Belgian publishing house started in 1973 by Guy Jungblut. Yellow Now specializes in visual arts (artists' books) and film (monographs about films and authors). Books by Pierre Coulibeuf published by Yellow Now: *Les guerriers de la beauté* (2003), *Le démon du passage* (2004), *Michel Butor Mobile* (2006), *Le Même et l'Autre* (2008).

Y

Zabriskie Point: film by Michelangelo Antonioni, released in 1970. *Zabriskie Point is an area of ancient lake beds deposited five to ten million years ago. These beds have been tilted and pushed upward by earth forces, and eroded by wind and water... so says a sign planted in the middle of the desert.*

Z

UN GLOSSAIRE

par Pierre Coulibeuf

A **Abyme** (mise en) : autoréflexion de l'œuvre, dédoublements, images miroirs, résonances... Le cours de l'œuvre n'est plus linéaire, il bifurque sans cesse, diffracte, se fragmente. L'œuvre prolifère dans de multiples directions.

Acteur (1) : ne pas jouer, mais se laisser habiter par un dehors. Être passible : capable d'éprouver des sensations.

Acteur (2) : est intéressant l'individu qui est porteur d'énigme.

Acteur (3) : appréhendé comme *medium* pour communiquer mes visions. Souvent un double, une projection mentale. L'Autre du cinéaste dans l'espace imaginaire du film.

Adapter : rendre maximum le transfert d'énergie d'un dispositif vers un autre. Passage d'une forme à une autre, d'un univers à un autre...

Amour Neutre : film 35 mm (2006) de Pierre Coulibeuf, inspiré de textes de l'écrivain Maurice Blanchot et de portraits de la photographe Suzanne Lafont.

Ariane (1) : l'Anima, le souffle spirituel. Selon le mythe grec du Minotaure et du labyrinthe, Ariane, éprise de Thésée, aide celui-ci à sortir du labyrinthe, mais bientôt Thésée l'abandonne sur un rivage. Dionysos vient lui porter secours. Au contact du dieu, elle apprend ce qu'est l'affirmation – l'affirmation de la vie, l'affirmation du devenir, du multiple. Ariane dit oui à la métamorphose...

Ariane (2) : – *Oh, Ariane, tu es toi-même le labyrinthe : on n'arrive plus à sortir de toi... – Dionysos tu me flattes, tu es divin...* (Nietzsche).

Art (1) : autonomie de l'art. Ne pas asservir l'art à une finalité sociale ou politique, quelle qu'elle soit. L'expression artistique doit rester autonome envers et contre tous.

L'art que nous voulons n'est ni prolétarien ni bourgeois, parce qu'il doit développer des énergies assez fortes pour agir sur l'ensemble de la culture... (Schwitters, Van Doesburg, Arp, Tzara).

Art (2) : l'art pour l'art : un serpent qui se mord la queue...

Autre (1) : ... *Cet autre qui n'est que la distance du Même à lui-même, distance qui le rend dans sa différence pareil au Même, quoique non identique.* (Maurice Blanchot).

Autre (2) : ... *Ce qui est en jeu et demande rapport, c'est tout ce qui me sépare de l'autre, c'est-à-dire l'autre dans la mesure où je suis infiniment séparé de lui, séparation, fissure, intervalle qui le laisse infiniment en dehors de moi, mais aussi prétend fonder mon rapport avec lui sur cette interruption même, qui est une interruption d'être – altérité par laquelle il n'est pour moi, il faut le répéter, ni un autre moi, ni une autre existence, ni une modalité ou un moment de l'existence universelle, ni une surexistence, dieu ou non dieu, mais l'inconnu dans son infinie distance.* (Maurice Blanchot).

Avventura (L) : film de Michelangelo Antonioni, sorti en 1960. Errance des personnages.

B Blanchot (Maurice) : écrivain français (1907-2003). Les récits de Blanchot évoquent des mondes clos, des doubles mystérieux. *L'attente l'oubli* (1962) a inspiré le film *Amour neutre* (2005) de Pierre Coulibeuf.

C Camargo (Iberê) : la dynamique des formes. Le monde en expansion. Le devenir. L'œuvre comme transcription aléatoire de la vision intérieure. Les ombres, le nocturne. L'horizontalité : (Relation possible avec *L'Homme noir*, film 35 mm avec Michelangelo Pistoletto dans le rôle-titre). Le désert. L'errance. Le monde comme énigme.

Carreteis : bobines de fil (traduit du Portugais). Motif récurrent dans l'œuvre d'Iberê Camargo. La représentation du mouvement.

Cinéma (1) : (et forme) : le cinéma crée une réalité avec des formes. C'est dans sa forme qu'il faut chercher le véritable contenu d'un film.

Cinéma (2) : ce qui définit une oeuvre, un film – avant tout autre chose : un *rythme*.

Le cinéma comme art ne raconte pas une histoire, au sens du cinéma réaliste ou naturaliste, mais *développe une suite d'états d'esprit qui se déduisent les uns des autres comme la pensée se déduit de la pensée, sans que cette pensée reproduise la suite raisonnable des faits*. (Antonin Artaud).

Ce cinéma n'analyse ni n'explique, n'imite, ni ne représente ce qu'il est convenu d'appeler « la réalité », – il *re-compose*. L'artiste, le cinéaste, ne

propose que les visions, les fabulations ou les imaginations suscitées par un jeu particulier d'actions et de réactions à l'égard du monde ; c'est-à-dire tout un univers mental qui l'habite, et dont l'oeuvre produite est, à chaque fois, la *simulation*. L'oeuvre actualise quelque chose d'incommunicable en soi.

Cinéma (3) : (et réalité) : re-création et non pas représentation. Mes films ne visent pas à reproduire ou à exposer une réalité qui existerait déjà avant eux ; chaque film crée sa réalité propre, *audio-visuelle*. Ils « informent », au sens étymologique de « donner une forme » ; et c'est la forme particulière de chaque film – sa structure même – qui *fait* la réalité présentée sous tel ou tel titre.

Cinéma (4) : une écriture avec des images en mouvement et des sons.

Cinéma (5) : l'oeuvre d'art totale.

Circularité : de l'oeuvre, de son processus narratif ou de son déroulement.

Codes (brouiller les)

Complicité

Concept : au sens philosophique. Titres concepts. Sortes d'« embrayeurs ».

Constructivisme : composition faite de plans et de lignes.

Contagion : transmission par contact direct. L'artiste participant devient acteur dans les films de Coulibeuf – par contagion. Il est un élément constitutif de l'univers qui inspire un film. Exemples : Meg Stuart, Michelangelo Pistoletto, Jean-Marc Bustamante.

Contamination : d'un univers par un autre. Un univers en influence un autre. Effet de subversion.

Croisement (des disciplines artistiques) : cinéma, arts plastiques, chorégraphie, architecture, littérature.

Cross-disciplinary : cinéma film, artwork.

Crossover : court métrage en 35mm de Pierre Coulibeuf, tourné en décembre 2008 à Bruxelles (avec Erna Omarsdottir et le groupe de rock PONI). L'idée d'un chevauchement.

D **Dark Man** (The) : l'homme noir : le versant sombre, l'expression obscure de l'homme qui surgit du fond lumineux du tableau réfléchissant. *L'Homme noir* (le film, 1993-1998).

Dark side (The) : les « forces obscures » (Pierre Klossowski). Film installation (2006), d'après le film 35 mm de Pierre Coulibeuf, *Pavillon noir*.

Décentrement

Dédale : engrecancien : Daidalos, adjectif signifiant « artistiquement travaillé ». Personnage de la mythologie grecque, doté d'une réputation d'inventeur, de sculpteur et de grand architecte. Dédale a conçu un labyrinthe pour y enfermer le Minotaure, le fils monstrueux de Minos. Cf. Labyrinthe (1).

Dédoublement : Cf. Fiction (4). Le dédoublement affecte tous les artistes impliqués dans le processus de création de l'œuvre filmique.

Delectatio morosa : la délectation morose est une opération concertée de la volonté, une *ruse* qu'elle emploie avec le temps pour augmenter son plaisir.

Démon : *Le démon était à la fois dans la chose qu'il faisait voir et dans celui à qui il faisait voir la chose.* (Tertulien cité par Pierre Klossowski). 'Forces démoniques' : forces pulsionnelles qui habitent l'artiste et génèrent des fantasmes. Cf. Passage.

Déréalisation

Désert : *Il Deserto rosso*, film de Michelangelo Antonioni, sorti en 1964. Le désert comme modalité d'existence. Dans le film d'Antonioni, le monde que perçoit Giuliana est dépourvu de sens ou de repères. Le personnage n'a pas la capacité d'interpréter. Il n'a pas d'ancrage dans le monde. Il se « dépersonnalise », se dédouble...

Détour (1) : moyen indirect de faire quelque chose. Ruse, biais.

Détour (2) : *Le rapport juste au monde est le détour, et ce détour n'est juste que s'il se maintient, dans l'écart et la distance, comme mouvement pur de se détourner.* (Maurice Blanchot).

Détourner : changer – subrepticement – la direction ou le cours de quelque chose.

Discontinuité

Dislocation

Dissimulation

Distance : distance à soi-même. Détachement du personnage vis-à-vis du monde, mais aussi vis-à-vis de lui-même. *L'absence de lien apparent entre les choses montre l'intention de sentir et de vivre la distance entre les choses.* (Michel Foucault).

Double : principe organisateur de l'œuvre cinématographique et plastique.

Duplicité

Écart

Énigme : ... *Toujours identique malgré ta dissemblance, toujours inconcevable, toujours une énigme... Une énigme qui énigmatiquement possédait sa propre résolution.* (Soeren Kierkegaard).

E

Entre (1) : entre les choses, entre les genres (du cinéma), entre les catégories (de la pensée), entre les objets et les disciplines artistiques, entre une subjectivité et une autre... Lieu transversal, instable, illocalisable.

Entre (2) : *Plus que les objets, c'est le passage entre les objets qui m'intéresse.* (Michelangelo Pistoletto).

Entre (3) : *Deux individus allant à la rencontre l'un de l'autre considèrent réciproquement la réalité de leur corps, au lieu de considérer l'espace sans corps qui existe entre eux. C'est dans ce vide qu'ils pourront réellement se rencontrer et communiquer.* (Michelangelo Pistoletto).

Errance

Espace autre : hétérotopie vs utopie. Le film invente un lieu. Ou mieux, le film est un lieu.

Espacement : « vertige de l'espacement » (Maurice Blanchot).

Étrangeté (Effet d')

Expansion (noyau en)

F **Fable** : *Le monde est devenu fable*, dit Pierre Klossowski. C'est-à-dire quelque chose qui se raconte et qui n'existe que dans le récit. Autrement dit, une interprétation. L'art – comme la religion, la science ou l'histoire – est une interprétation du monde, ou si l'on veut, une variante de la fable. *L'art, c'est un point de vue sur toutes les choses*, dit Pistoletto. Mais, continue Klossowski, *quand on dit que le monde est devenu fable, l'étymologie du mot nous précise qu'à la fois on prédit le destin et l'on divague.*

Fiction (1) : la fiction se caractérise à la fois comme l'appréhension d'un dehors et l'impossibilité d'en fixer le lieu.

Fiction (2) : construction de l'imagination.

Fiction (3) : la fiction suppose un détour, une distance, induit un écart par rapport à la réalité initiale.

Fiction (4) : l'oeuvre comme fiction se signale par un dédoublement original. Autrement dit, l'oeuvre filmique devient le lieu où *le monde a lieu* (the place where the world takes place). Le film se suffit à lui-même. Il ne tire pas son sens ou sa légitimité d'une réalité préexistante. Il est lui-même un bloc de réalité construite avec des images et des sons.

Film installation : issu d'un processus de transformation : démontage ou décomposition d'une forme antérieure, montage et composition d'une forme nouvelle dans l'espace d'exposition.

Film simulacre (1) : transposition de forces, transfert d'énergies, d'intensités, d'un univers vers un autre.

Film simulacre (2) : le film ne représente pas l'oeuvre prétexte. S'instaure plutôt de l'un à l'autre une distance, un lieu de tension et de différence, ou encore, dirait Gilles Deleuze, une « zone de voisinage ou d'indiscernabilité ».

Force : la force est toujours plurielle. La distance est ce qui sépare et réunit les forces.

Formalisme (1) : le formalisme (en cinéma) est un instrument de résistance aux formes discursives dominantes – à la « langue majeure » du cinéma –, et à l'ordre qu'elles contribuent à maintenir.

Formalisme (2) : un formalisme qui se caractérise par sa relation – paradoxale – à une cinématique. Cette cinématique s'oppose à la constitution d'objets et de sujets durables, immuables, et ne produit que des individuations, des éccités, de purs événements intenses.

Forme (1) : *Jusqu'à la moindre fibre, tout est forme et tout vise à l'ensemble.* (Goethe).

Forme (2) : *C'est dans sa forme pure qu'un art frappe fort.* (Robert Bresson).

Fragmentation : selon la perception mentale du monde. Un cinéma de l'esprit.

Frontière : *La frontière ne peut être saisie que fuyante, quand on ne sait plus où elle passe... entre le film et le non-film : il appartient au film d'être toujours hors de ses marques, en rupture avec « la bonne distance », toujours débordant « la zone réservée » où l'on aurait voulu le tenir dans l'espace et dans le temps.* (Gilles Deleuze).

G Gauchissement

Glissement (1) : ... *Cela glissait vers la sensualité, d'un glissement semblable à celui de la lèvre de Catherette...* (Witold Gombrowicz, *Cosmos*).

Glissement (2) : *Glissements progressifs du plaisir*, film d'Alain Robbe-Grillet, sorti en 1974.

Glissement (3) : ... *La lèvre glissante de Catherette se trouva tout près de la bouche de Léna...* (W. G., *Cosmos*).

Glissement (4) : d'une identité à une autre, d'une vision à une autre, d'un univers à un autre...

H

I Idiosyncrasie : disposition personnelle particulière à réagir à ce qui nous entoure ou nous sollicite.

Images miroirs

Inconnu : *Comment vivre sans inconnu devant soi ?* (René Char).

Indétermination : (et fiction) : la fiction contamine la réalité, la ruine ; elle la marque d'une forte indétermination. Par le détour, la distance, qu'elle suppose, la fiction s'éloigne de toute représentation de la réalité.

Intensités vs intentions

Intercesseur

Intervalle

Janus : divinité romaine veillant sur les ouvertures : ouverture de l'année, de la guerre (les portes de son temple étaient fermées quand Rome était en paix), etc. C'est le dieu des portes (de *janua*, « porte » en latin, selon Tertulien) car il gardait les portes du ciel et du domaine des Dieux. Il est représenté avec deux visages, l'un tourné vers le passé et l'autre tourné vers le futur. C'est le dieu des re-commencements. *Sanctus Januarius* (Nietzsche). Cf. Passage.

Jeu

Kairos : instant à la fois opportun et fuyant. Kairos est une divinité de l'Olympe grecque, représentée sur la pointe des pieds, tenant un rasoir dans la main droite, pour apprendre aux hommes que l'instant propice est plus aigu que la lame la plus fine...

Kierkegaard (Soeren) : philosophe danois (1813-1855). Écrit *La Reprise* (1843).

Klossowski (Pierre) : écrivain et peintre français (1905-2001). Frère du peintre Balthus. *Il est en tout homme un fond inéchangeable...* (P. K.).

L Labyrinthe (1) : (Le Minotaure et le), in Ovide, *Metamorphoses* (Book 8) : *...When Minos has disembarked and stood once again on Cretan soil, he offered the sacrifice, promised to Jove, of a hundred bulls and adorned the walls of his palace with trophies of victory. The family's guilty secret had grown ; Pasiphaë's bestial adultery now was exposed in her monstrous offspring, the Minotaur. Minos determined to hide this disgrace to his marriage-bed inside the twistings and turns of a dark, inextricable maze. The labyrinth then was built by an eminent master-craftsman, Daédalus, who had obscured all guiding marks and designed it to cheat the eye with bewildering patterns of tortuous alleys. Just as the Phrygian river Maeander sports and plays in his running stream with the ebb and flow of his teasing course – as he bends right back on himself, he can see his water advancing, and keeps his wavering currents in motion, back to their headspring or out to the open sea – so Daedalus' warren of passages wandered this way and that. In such a treacherous maze its very designer could scarcely retrace his steps to the entrance...*

Labyrinthe (2) : l'oeuvre filmique est caractérisée par une construction circulaire et décentrée, avec un principe de répétition-variation étendu à toutes les composantes audiovisuelles. Exemples : les films 35 mm *Les Guerriers de la beauté* (2002), *Amour Neutre* (2005).

Labyrinthe (3) : (Dans le) : roman d'Alain Robbe-Grillet publié par les Éditions de Minuit (France) en 1959. Cf. Ariane (1) et (2) ; Dédale, synopsis du film 35mm (2009) de Pierre Coulibeuf.

Lieu (la question du)

Lost Paradise (1) : Film 35 mm inspiré de l'univers mental de l'artiste Jean-Marc Bustamante. Trois lieux. Trois situations avec personnages. Thèmes principaux : le paysage, la ville, l'espace quelconque, le lieu, la limite, la transparence et l'opacité, l'intérieur et l'extérieur. Réflexions, superpositions et surimpressions d'images. Film installation *Lost Paradise 2* (deux projections en boucle).

Lost Paradise (2) : *Lost Paradise* suggère que si le rapport de l'homme au monde peut être ressenti comme problématique, le monde lui-même comme incertain, énigmatique, insaisissable, – l'oeuvre (filmique ou plastique), loin de prétendre donner un sens au monde, ne peut que se faire l'écho d'une étrange familiarité. Un sentiment de mélancolie accompagne le peu de réalité du monde, sa présence silencieuse, énigmatique : *la retenue des choses en leur état latent* (M. Blanchot). *Lost Paradise* suggère cette distance entre l'homme et le monde, cet état de mélancolie vague provoqué par un désir d'infini, d'abolition des limites – désir voué à n'être jamais assouvi.

Magnetic Cinema : film 35mm (2008) de Pierre Coulibeuf, inspiré de l'univers du chorégraphe canadien Benoît Lachambre.

Matériau : *L'artiste crée par le choix, la disposition et la déformation des matériaux.* (Kurt Schwitters). Comme dans l'oeuvre Merz, le matériau est le vrai protagoniste de l'oeuvre cinématographique : matériau visuel, matériau sonore. Tout fragment de « réalité » – celle que voit, imagine, interprète pour son propre compte l'artiste plasticien ou l'artiste cinéaste, – sert à former l'oeuvre.

Médium : Cf. Acteur (3).

Même (Le) : et l'Autre. Cf. Autre (1), Reprise.

Mensonge : *Le monde est mensonge* (Nietzsche). Selon cette optique, seuls les mensonges de l'art sont créateurs de vérité. À cet égard, voir *L'Homme qui ment*, film d'Alain Robbe-Grillet, sorti en 1968.

Merz : *Ce qui par sa force se développe se forme et se meut*. (Kurt Schwitters).

Métamorphoses (Les) : Ovide.

Mètis : la *mètis* des Grecs – ou intelligence de la ruse – a pour champ d'application le monde du mouvant, du multiple, de l'ambigu. Saisir une réalité sans cesse changeante, fugitive, exige de la *mètis* un surcroît de mobilité, une puissance de métamorphose supérieure. La *mètis* est une puissance de ruse. Elle agit par déguisement : elle emprunte des formes, des masques qui lui permettent de s'adapter aux circonstances, de répondre à l'imprévisibilité des événements, et ainsi de réaliser le projet qu'elle a conçu. Elle doit se faire plus rapide que le *kairos* fugace : saisir l'occasion, agir au moment voulu.

Microévénements

Miroir (1) : (Tableau–) : Michelangelo Pistoletto. Cf. Dark Man (The).

Miroir (2) : réfraction des images. Le Même et l'Autre.

Mouvement (images en) : l'espace mental : le flux des images.

N Neutre (1) : *Le neutre ne séduit pas, n'attire pas : c'est là le prestige de son attrait dont rien ne préserve*. (Maurice Blanchot).

Neutre (2) : le neutre est ce qui n'ap-

partient à aucun genre. Il ne relève ni de la catégorie de l'objet ni de celle du sujet. Le neutre suppose une relation *autre*.

Nietzsche (Friedrich) : philosophe allemand (1844-1900). *Nous sommes une pluralité qui s'est imaginé une unité*. (F. N.).

Œuvre ouverte : *Apte à s'intégrer des compléments divers, en les faisant entrer dans le jeu de sa vitalité organique*. (Umberto Eco).

Ombre : *Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine...* (Stéphane Mallarmé, Hérodiade).

Ovide : auteur latin. A écrit *Les Métamorphoses*. Dans le Livre 8, figure le récit du mythe du Minotaure et du Labyrinthe.

Parodie

Passage : (Démon du) : passage d'une discipline à une autre, d'un protocole de travail à un autre, d'une forme à une autre... Ce qui m'importe : les interstices, les intervalles, les vides. Ce que je tente d'inventer : des fictions nouvelles, des mondes sensibles. Film 35 mm (1995) de Pierre Coulibeuf, d'après l'univers mental du photographe Jean-Luc Moulène.

Pensée : *Nous ne connaissons vraiment que ce que nous sommes obligés de recréer par la pensée*. (Marcel Proust).

Perpetuum mobile

Personnage : une figure et non un personnage. La figure est cette forme qui s'approche et s'affranchit de la notion de personnage, qui réduit la présence à un état limite, qui ruine la représentation. La figure s'éloigne du réel. Cet effacement, cette ambiguïté de la figure, signalent l'indétermination du sujet, la perte de son unité, un rapport au monde de l'ordre de l'énigme. La figure comme un simple apparaître, une projection mentale.

Perversion

Processus (de création)

Q

R Réalité (1) : *Dans un monde qui est dans son devenir, la « réalité » n'est qu'une simplification en vue d'un but pratique, ou une illusion fondée sur des organes grossiers, ou un écart dans l'allure du devenir.* (Nietzsche).

Réalité (2) : *Le réel brut ne donnera pas à lui seul du vrai.* (Robert Bresson).

Réalité (3) : le monde ressenti comme étrange, insaisissable, le monde inquiétant des apparitions qui bloquent le processus de signification, – par opposition au monde du réalisme : le monde familier, celui des conventions, de l'échange ordinaire, le monde régi par le *code des signes quotidiens* (Klossowski), fondé sur les principes de continuité, de causalité, d'explicabilité.

Réalité (4) : *L'écriture filmique ne vise pas à informer toujours davantage sur une réalité déjà entièrement constituée ; bien au contraire, elle constitue la réalité. La réalité est réalité mentale, subjective. Le cinéma invente le monde.* (Alain Robbe-Grillet).

Réalité (5) : *Ce n'est jamais la réalité que l'on appréhende, mais une vue de l'esprit.* (Pierre Klossowski).

Re-composition

Reflét

Rencontre (1) : *La rencontre désigne une relation nouvelle, parce qu'au point de coïncidence – qui n'est pas un point, mais un écart –, c'est la non-coïncidence qui intervient... Dans la rencontre, il y a une dissymétrie, une discordance essentielles entre les « termes » en présence. Ce qui aborde de face est aussi absolument détourné...* (Maurice Blanchot).

Rencontre (2) : *La rencontre désigne une relation nouvelle. Au point de jonction – point unique –, ce qui vient en rapport demeure sans rapport, et l'unité ainsi mise en évidence n'est que la manifestation surprenante (par la surprise) de l'in-unifiable, simultanéité de ce qui ne saurait être ensemble ; d'où il faut conclure, quitte à abîmer la logique, que là où la jonction a lieu, c'est la disjonction qui régit et fait voler en éclats la structure unitaire.* (Maurice Blanchot).

Rencontre (3) : une « rencontre du croisement »... (M. B.).

Répétition : la fausse et la vraie, ou l'échange et la vraie répétition. L'échange implique la ressemblance et a pour critère l'exactitude ; la vraie répétition s'adresse à quelque chose de singulier, d'inéchangeable, de différent. Cf. Klossowski.

Reprise (1) : réécriture, recomposition, recreation, c'est-à-dire création nouvelle. Répétition et variation. Concept paradoxal qui unit en lui le même et l'autre (simulacre).

Reprise (2) : c'est toujours « moi », le même, mais pourtant toujours « autre », à chaque instant.

Résonances

Réunis séparés : cette expression, empruntée à Maurice Blanchot (*L'attente l'oubli*), peut définir la coexistence des deux artistes engagés dans le processus de travail, lorsque je fais un film « d'après » l'univers mental d'un autre artiste. Tension et différence. Distance.

Ruse

Rythme : *La toute-puissance des rythmes. N'est durable que ce qui est pris dans des rythmes. Plier le fond à la forme et le sens aux rythmes.* (Robert Bresson).

Sensation (1) : *Il faut être beaucoup pour faire un film, mais un seul qui fait, défait, refait ses images et ses sons, en revenant à chaque seconde à l'impression ou à la sensation initiale, incompréhensible aux autres, qui les a fait naître.* (Robert Bresson).

Sensation (2) : l'oeuvre matérialise – communique – la sensation née d'une relation de l'artiste avec la réalité. L'oeuvre comme équivalent, valant pour, *simulacre*.

Série

Simulacre (1) (simulacrum) : *...Représentation de quelque chose (en quoi cette chose se délègue, se manifeste, mais se retire et en un sens se cache). Venue simultanée du Même et de l'Autre (simuler est, originellement, venir ensemble).* (Michel Foucault).

Simulacre (2) : *Le simulacre au sens imitatif est actualisation de quelque chose d'incommunicable en soi ou d'irreprésentable : proprement le phantasme dans sa contrainte obsessionnelle.* (Pierre Klossowski).

Simulacre (3) : transposition, dans une oeuvre (un film, une installation vidéo) des forces qui animent les constructions mentales d'un artiste. Par exemple : *Klossowski, peintre-exorciste* (1987-1988), film 16 et 35 mm.

Simulacre (4) : l'oeuvre filmique n'est pas la copie douée de ressemblance d'une autre oeuvre, préexistante, mais bien un simulacre qui saisit dans l'oeuvre (ou l'univers) prétexte des mouvements décentrés, divergents, fait apparaître des univers virtuels, favorise de nouveaux devenir.

Simulacre (5) : le simulacre saisit dans le monde d'un artiste une différence essentielle qu'il répète, infiniment. L'oeuvre nouvelle est une *reprise* de ce monde ; par là, elle le réinvente, actualise des univers virtuels qui se chevauchent ou s'entrechoquent, – toute une substance insensible prend corps... Un mouvement transversal – mouvement de nature fictionnelle – fait de l'oeuvre nouvelle, filmique, un *double* où le monde prétexte dis-parait, métamorphosé.

Simulacre (6) : proposition d'un monde qui n'est pas la représentation du réel, mais qui en est le *reflet*.

Simulacre (7) : le simulacre a un tout autre objet que la communication intelligible. Il vise la complicité. *Il éveille en qui le subit un mouvement qui peut aussitôt disparaître.* (P. K.).

Simulacre (8) : et ressemblance : *Ressembler suppose une référence première qui prescrit et classe. Le similaire se développe en séries qui n'ont ni commencement ni fin, qu'on peut parcourir dans un sens ou dans l'autre, qui n'obéissent à aucune hiérarchie, mais se propagent de petites différences en petites différences.* (Michel Foucault).

Singularités (non personnelles) : sujets entraînés dans un processus d'individuation sans fin où leur identité présumée n'existe qu'en tant qu'elle signale, l'ombre d'un instant, une singularité intense parmi d'autres.

Siza (Álvaro) : le bâtiment de la Fondation Iberê Camargo, à Porto Alegre. Le labyrinthe, la circularité, un principe de répétition variation. Le lieu comme espace mental.

Somewhere in between : Cf. Entre, Concept. Film 35 mm (2004) de Pierre Coulibeuf, inspiré de et avec la chorégraphe Meg Stuart. Installation vidéo constituée de trois images en mouvement.

Spiral Jetty : œuvre de Land Art et film 16mm (1970) de Robert Smithson. *Vous prenez la spirale et la spirale vous prend.* (R. S.).

Subjectivité (1) : l'auteur d'une oeuvre est généralement cette instance identitaire dont la signature vient sceller l'oeuvre. Il est parfois, aussi, une subjectivité *ouverte* qui propose un ensemble de données ou de possibilités déjà rationnelles, orientées et dotées de certaines exigences organiques déterminant leur développement ; qui invente un champ de relations que chaque spectateur développe à sa façon. (U. Eco). Mouvement de la différence... Dans ce cas, l'oeuvre est toujours *en voie* d'achèvement. En l'absence d'origine, c'est la multiplicité des fictions qui se déploie. L'oeuvre devient l'expérience d'une subjectivité plurielle et anonyme.

Subjectivité (2) : (plurielle et anonyme) : *La lutte pour une subjectivité moderne passe par une résistance aux deux formes actuelles d'assujettissement, l'une qui consiste à nous individuer d'après les exigences du pouvoir, l'autre qui consiste à attacher chaque individu à une identité sue et connue, bien déterminée une fois pour toutes.* (Gilles Deleuze).

Subversion (effet de) : bouleversement de l'ordre établi ; des modes de penser, de sentir ; des valeurs.

Transformation : passage d'une forme à une autre – d'une forme littéraire ou chorégraphique à une forme cinématographique puis passage de celle-ci à une forme plastique (film installation).

Transposer : faire changer de forme et de contenu en faisant passer dans un autre domaine.

Transversalité (1) : les pratiques transversales expérimentent des processus de rencontre, des manières de créer ensemble, inventent de nouveaux modes de différenciation, suggèrent des espaces et des temporalités encore inconnues.

Transversalité (2) : la dimension transversale fait communiquer les artistes, les oeuvres (les oeuvres des artistes qui collaborent à mon processus de création, les oeuvres que je réalise dans le champ du cinéma et dans celui de l'art contemporain), celles-ci et le regardeur. Elle génère, de toutes parts, des formes et des problématiques originales qui interagissent les unes avec les autres. Elle fait écho au *poros* des Grecs, cette intelligence du passage, du chemin à tracer entre les choses.

Transversalité (3) : la volonté de transversalité dans le cinéma opère la critique des formes ou des langages établis. Des artistes travaillent à *la limite* des disciplines, ne cessant de déplacer leurs frontières respectives. Dans mes oeuvres, il est fréquent que le cinéma et une autre discipline se rencontrent, à partir d'un *entre-deux* illocalisable, où la réalité se présente à la pensée comme quelque chose de fragmentaire, discontinu, comme un espace mobile et ouvert.

Transversalité (4) : mes productions s'inscrivent dans un projet de transversalité qui met en relation de nombreuses disciplines : le cinéma et la photographie, la performance, la littérature, la peinture..., en fonction des participants ou des univers impliqués dans ces productions.

U UbuWeb : a large web-based educational resource for avant-garde material available on the internet, founded in 1996 by poet Kenneth Goldsmith. It offers visual, concrete and sound poetry, expanding to include film and sound art mp3 archives. www.ubu.com/film/coulibeuf.html

V Variation

Vide : espaces vides, espaces quelconques. L'interstice entre les images. Cf. Entre (3).

Visage : comme une apparition étrange, détachée du décor. Visage-paysage : lieu de la sensation.

Vision : comme une multiplicité de miroirs (l'œuvre de Pierre Klossowski).

World Is Round (The) : livre pour enfants de Gertrude Stein publié aux Etats-Unis en 1939.

Work in progress

Yellow Now : maison d'édition belge fondée en 1973 par Guy Jungblut. Yellow Now est spécialisée dans le domaine des arts plastiques (livres d'artistes) et dans le domaine du cinéma (monographies sur des films et des auteurs). A publié, de Pierre Coulibeuf : *Les guerriers de la beauté* (2003), *Le démon du passage* (2004), *Michel Butor Mobile* (2006), *Le Même et l'Autre* (2008).

Zabriskie Point : film de Michelangelo Antonioni, sorti en 1970. *Zabriskie Point is an area of ancient lake beds deposited five to ten million years ago. These beds have been tilted and pushed upward by earth forces, and eroded by wind and water...*, indique un écriteau planté dans le désert.

X

Y

Z

Dédale

Um Filme de | *A Film by*

Pierre Coulibeuf



165601



165609



165711



165712



165714







165731



165735



165743



165752





165823

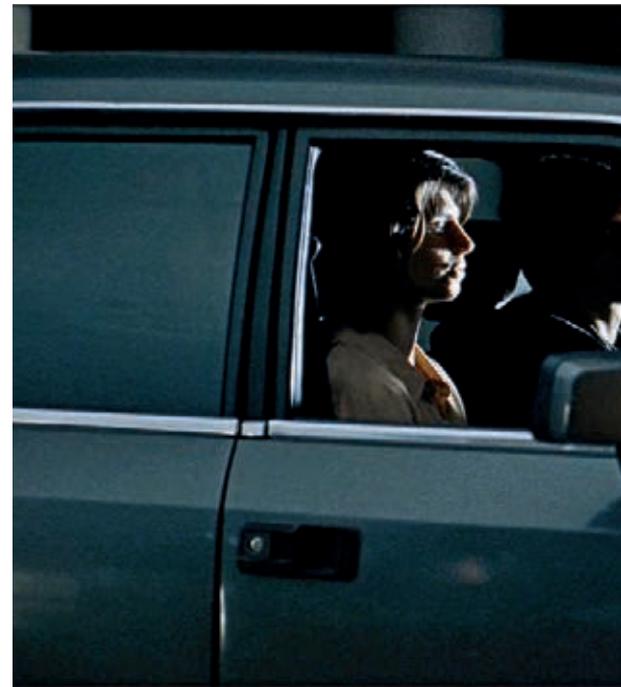


165831



165835





165844

165845

165907

165913

165914







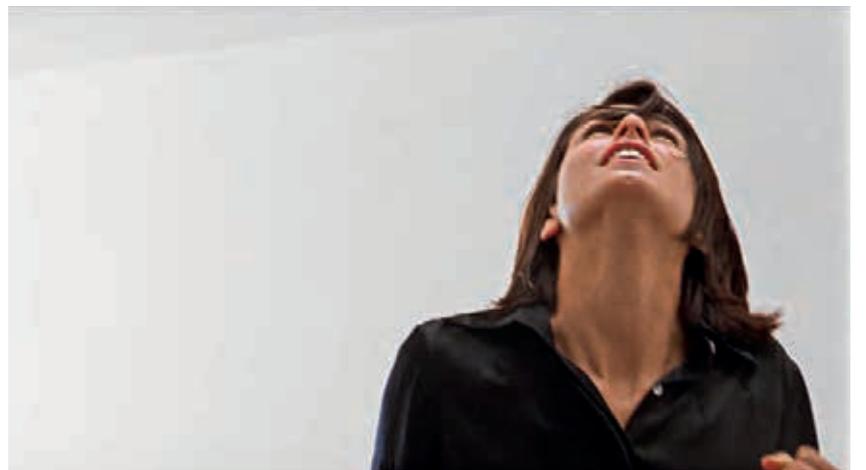
165935



165942



170001

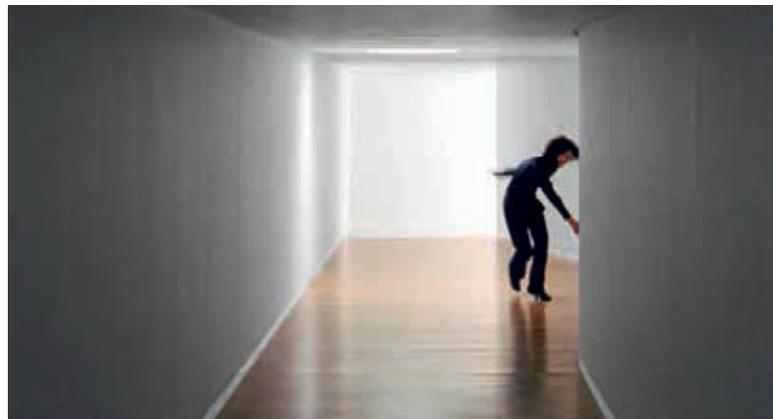


170004

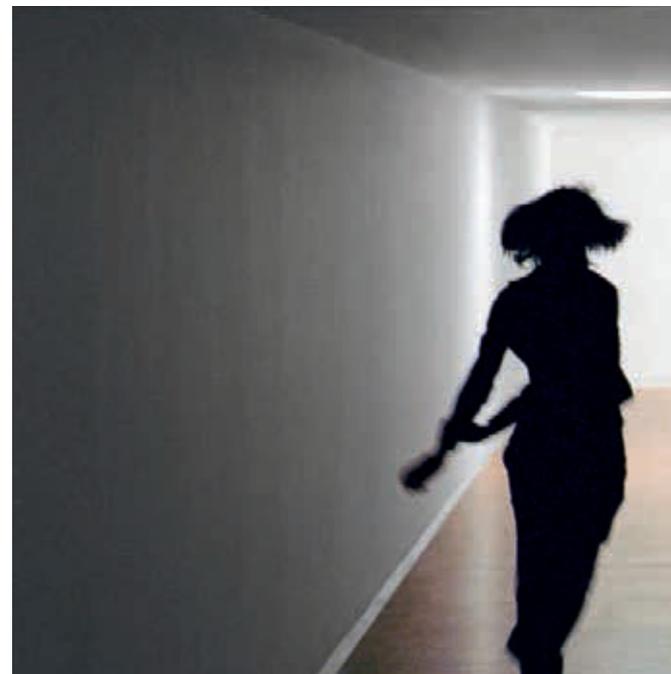
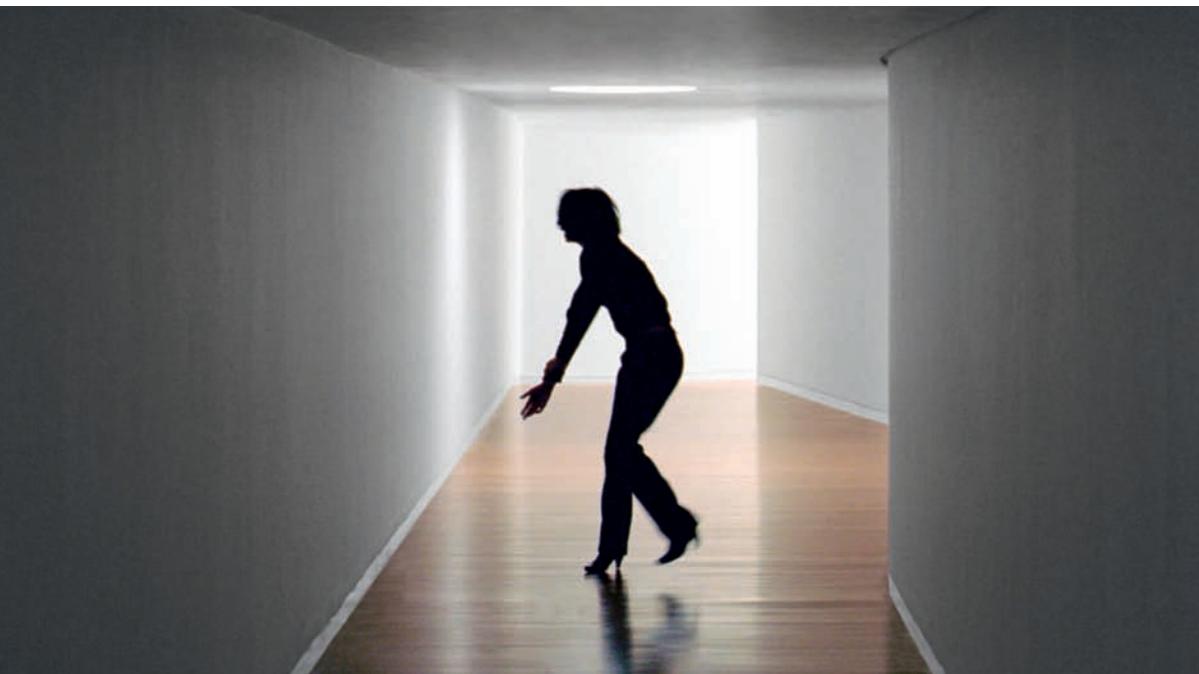








170209 170215



170218

170221

170232



170235





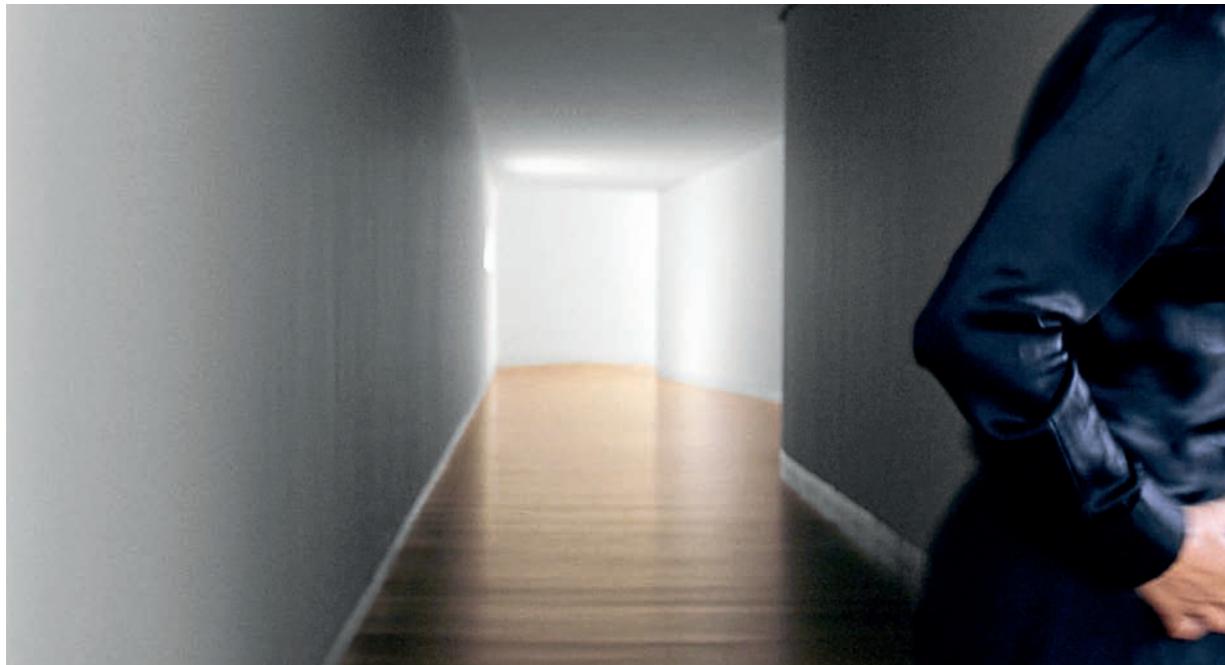
170239



170242



170246



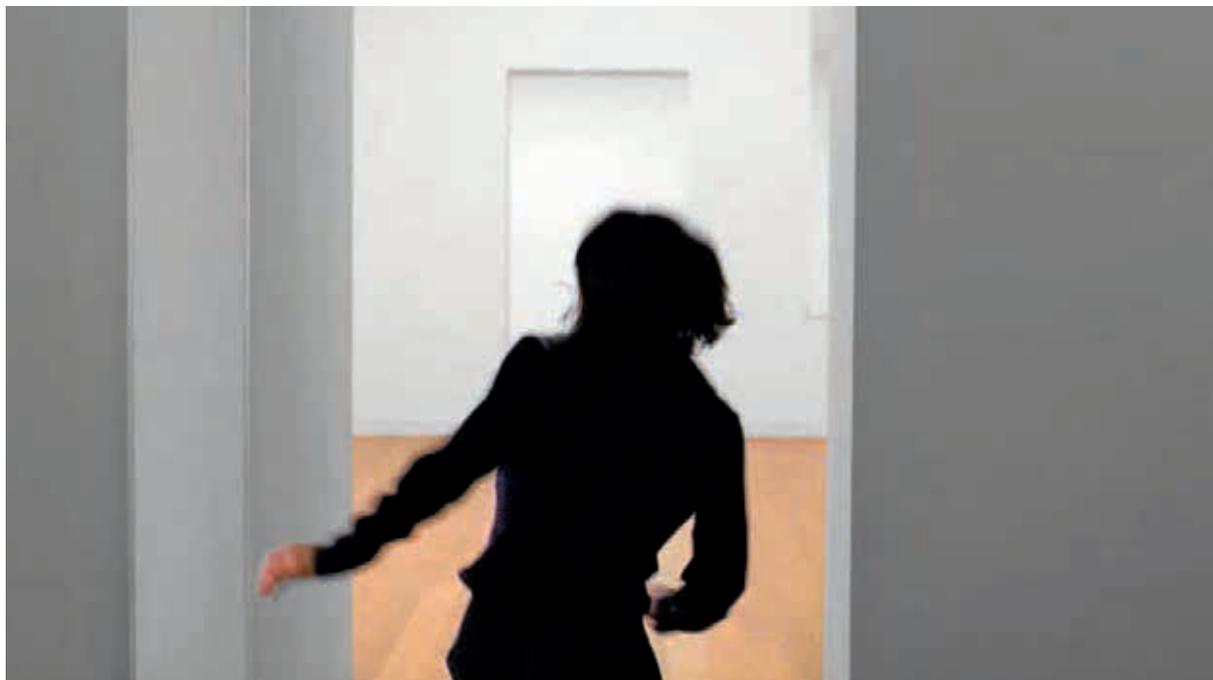




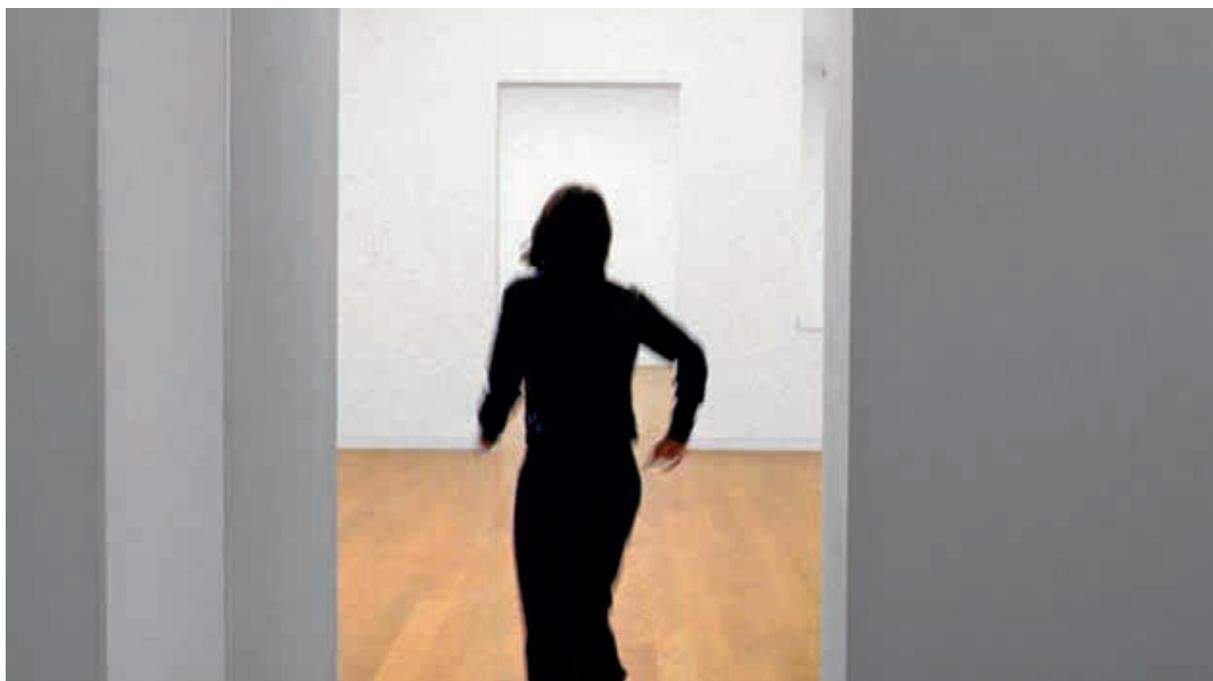




171052

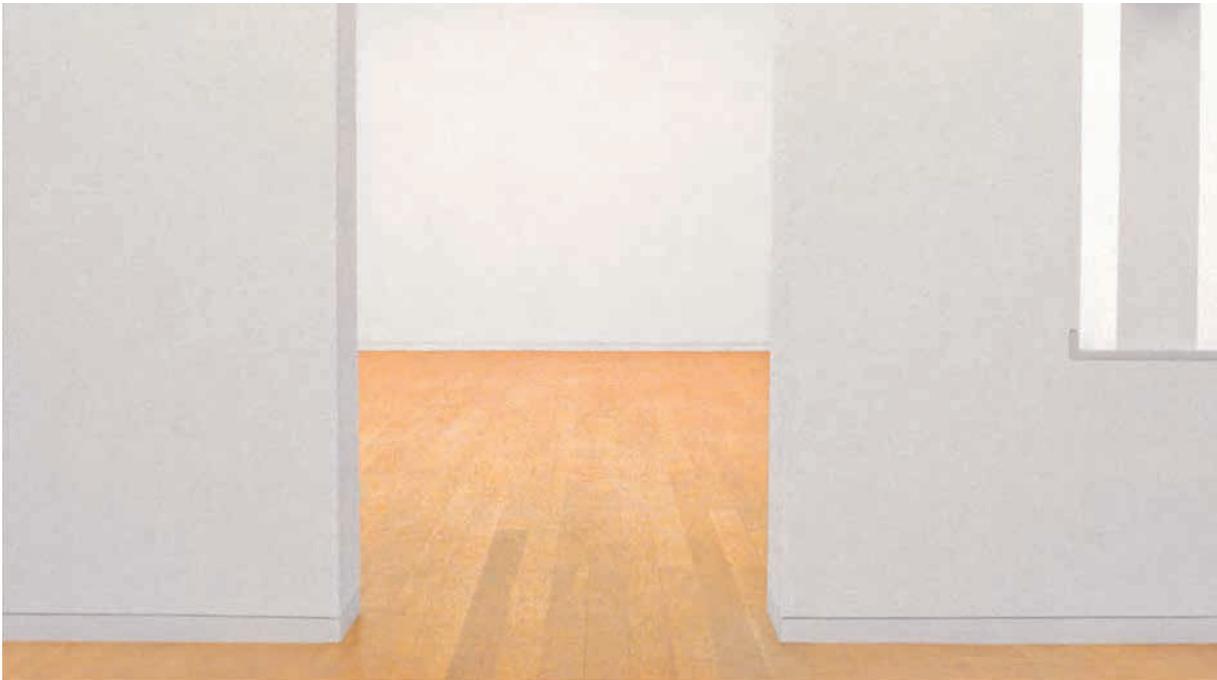


171053

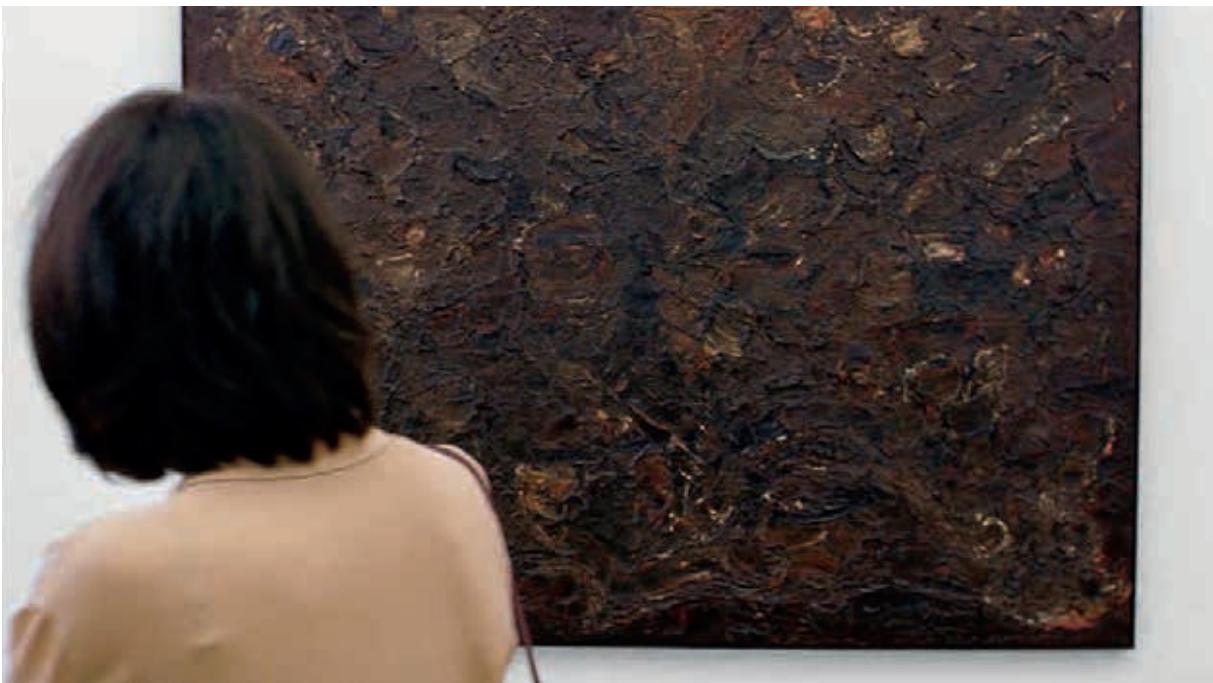


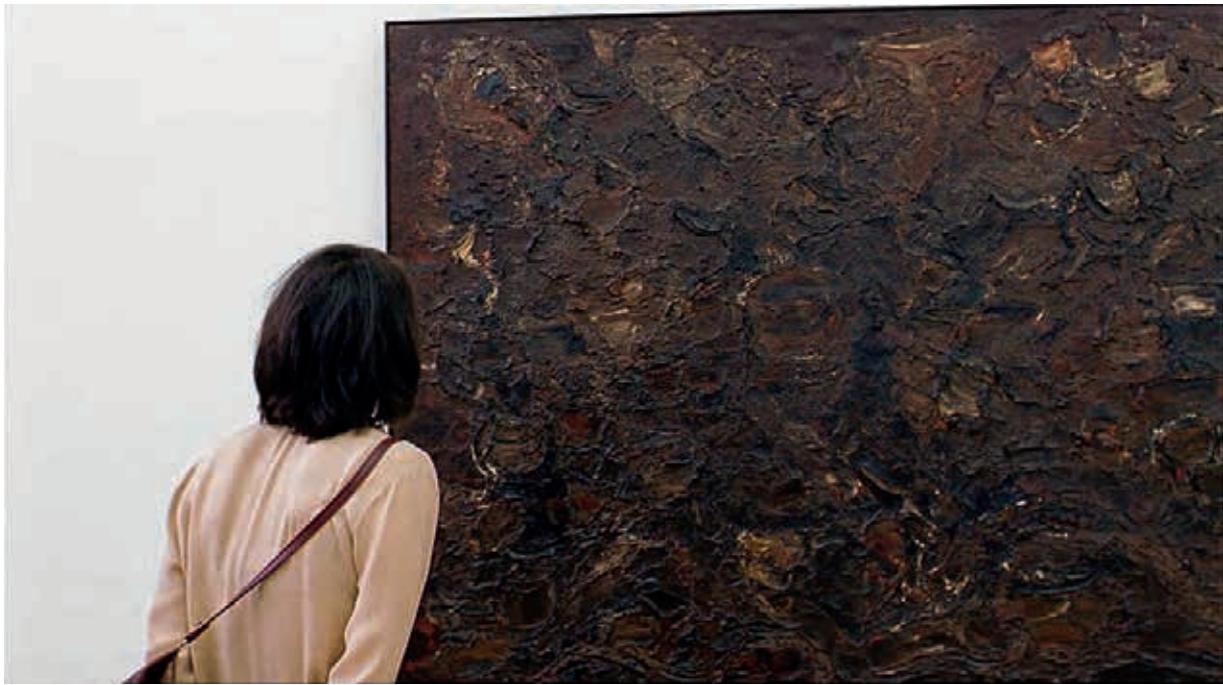
171108





171232
171236

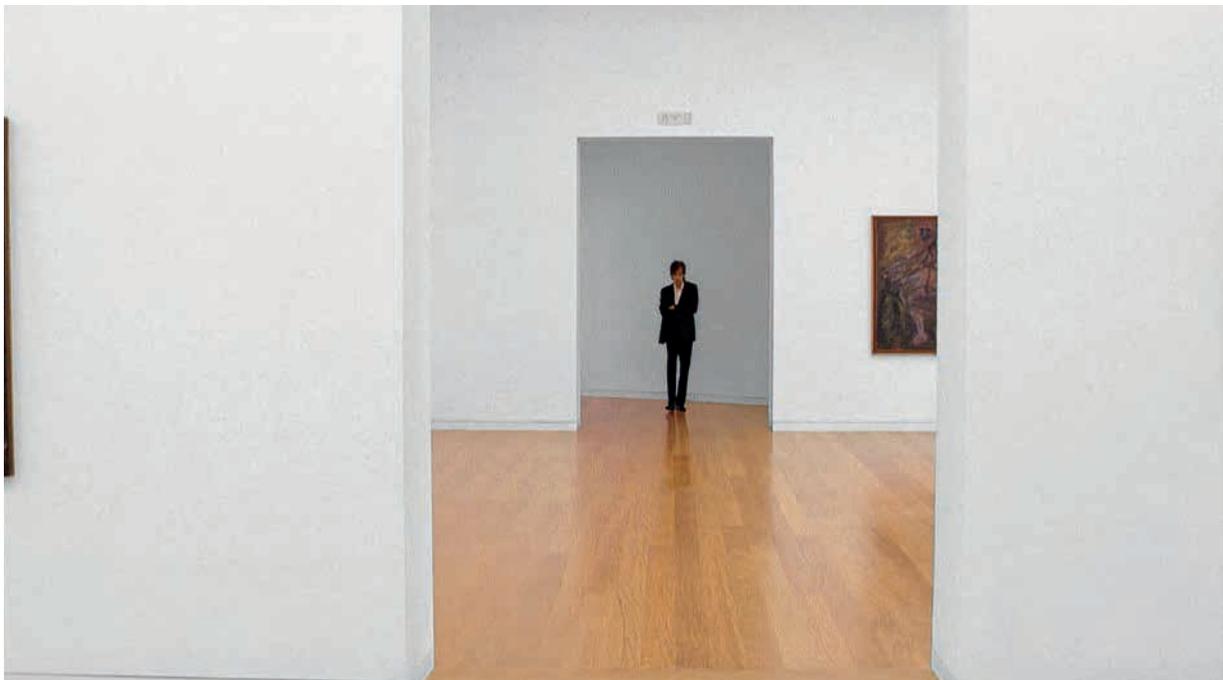




171241



171244



171258

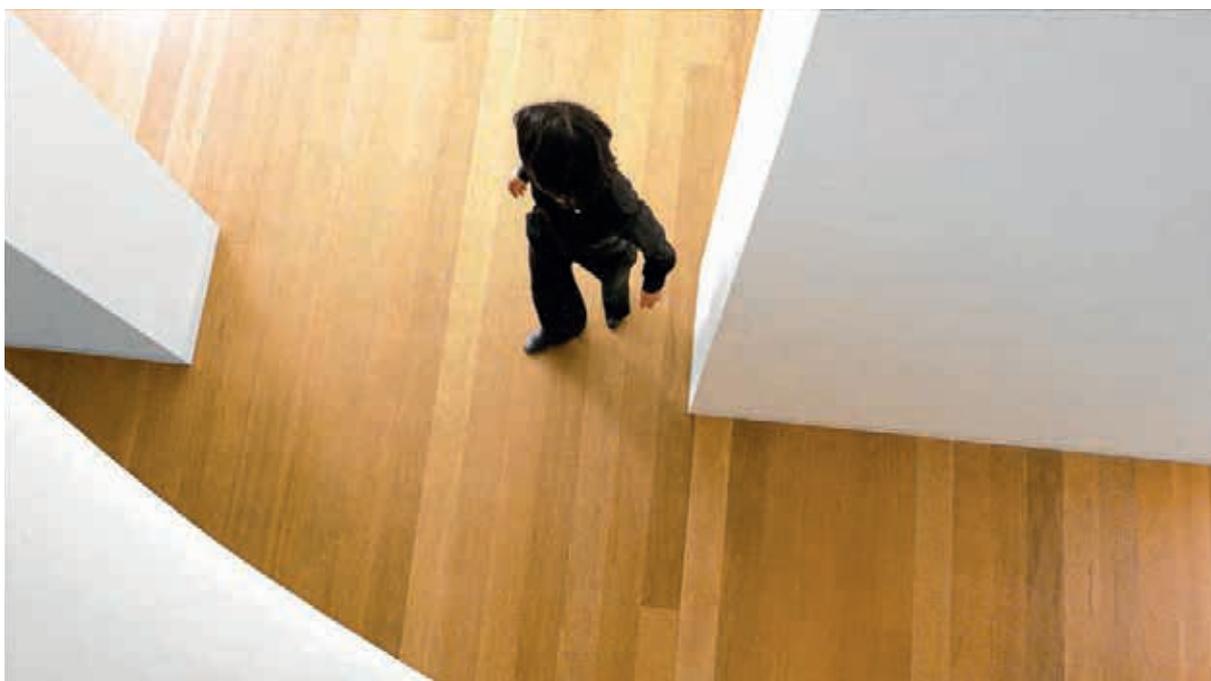




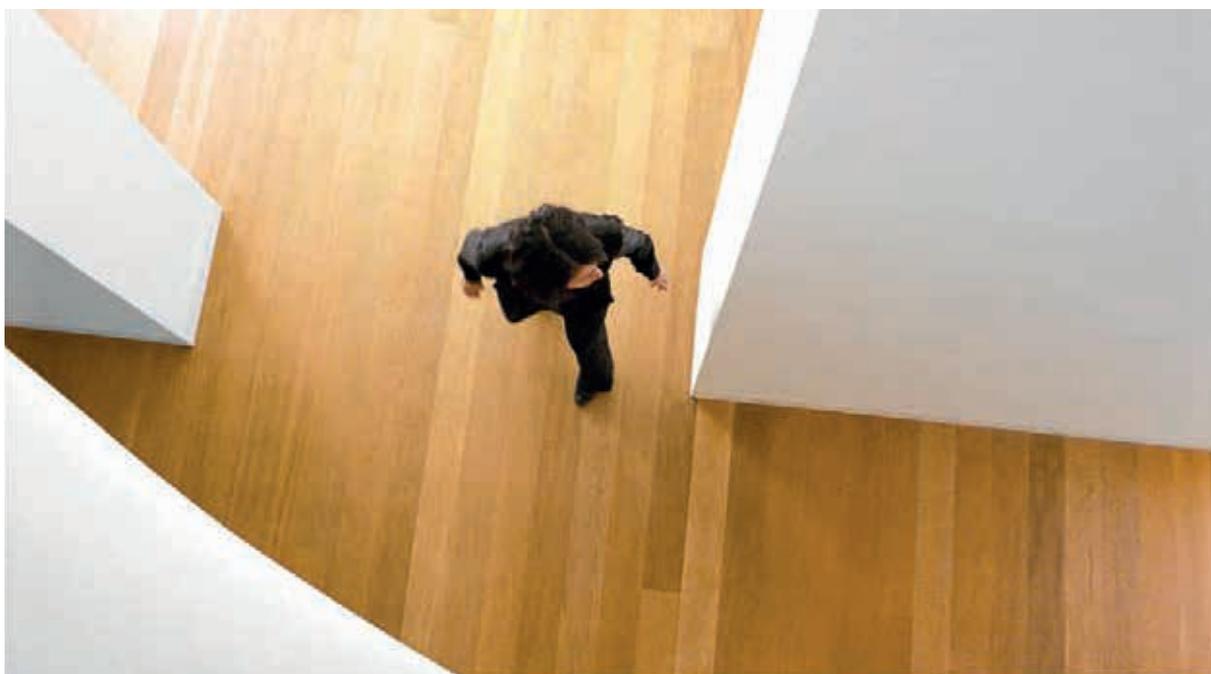
171517

171532

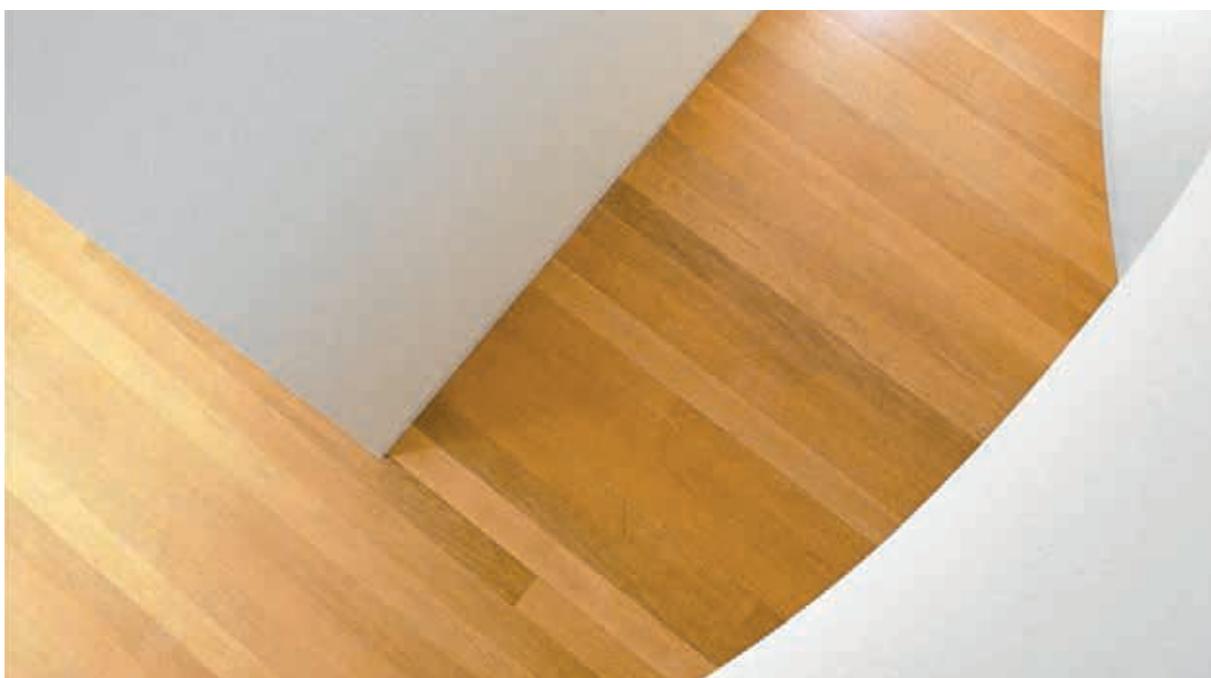
172300



172301



172324

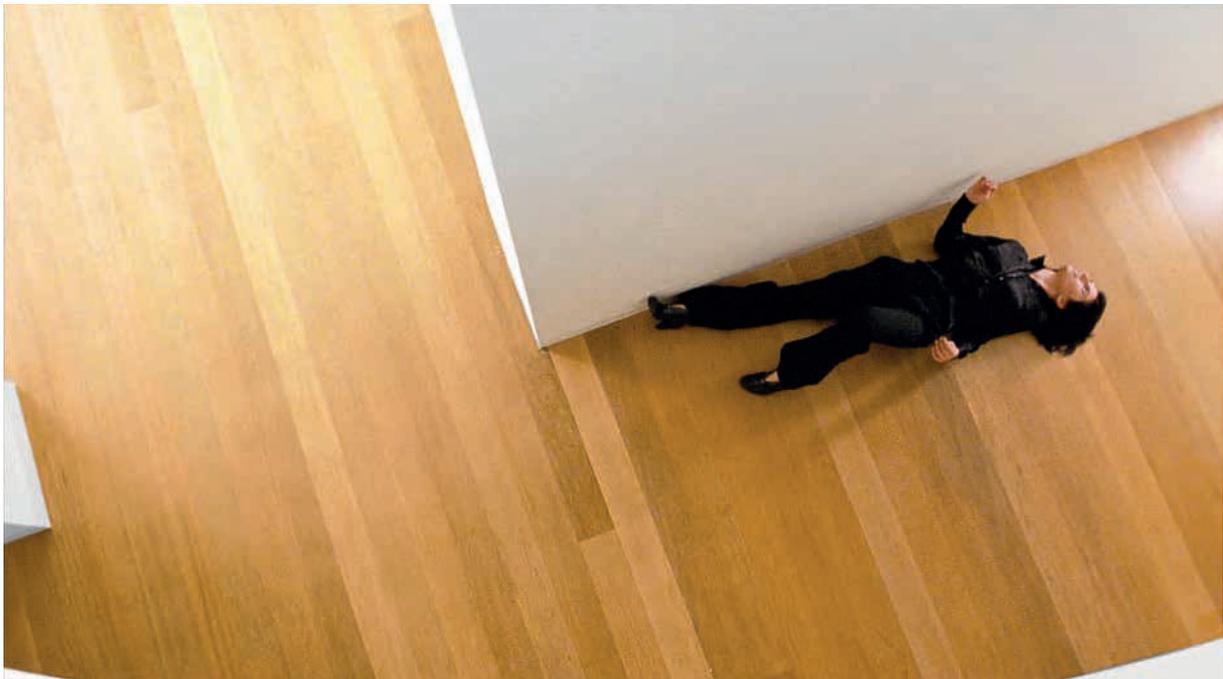




172329



172335



172344

172417



172437

172440

172420



172445

172450

172436



172454















173558



173603



173606

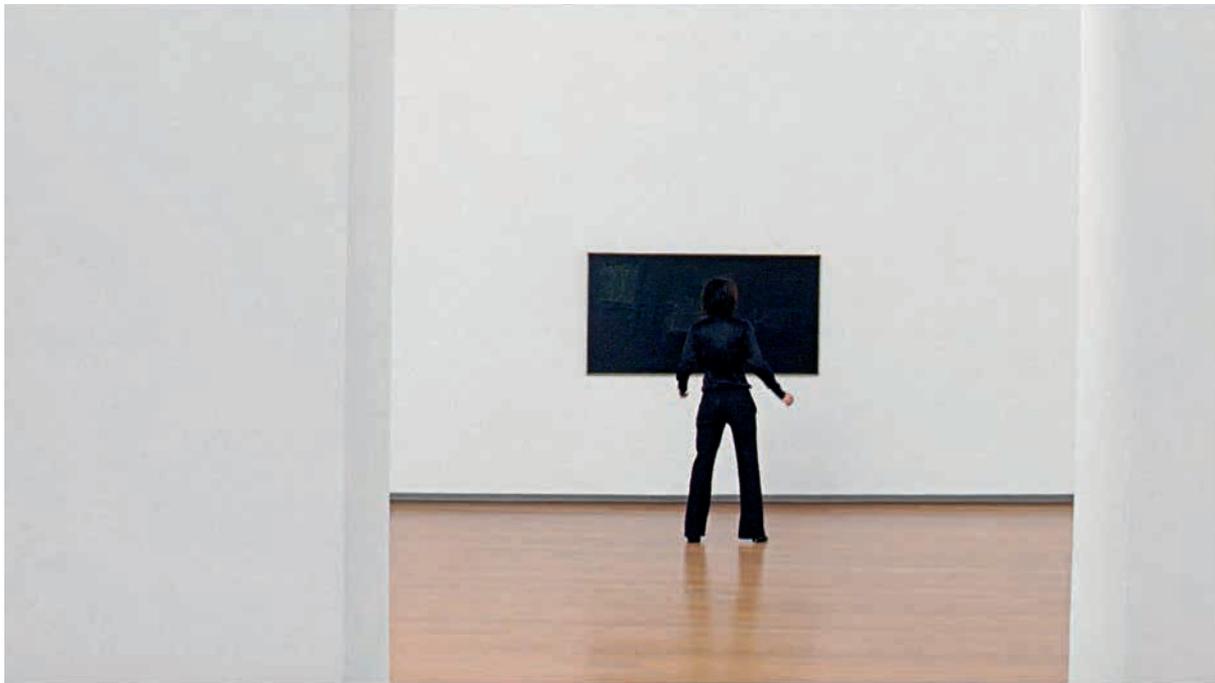


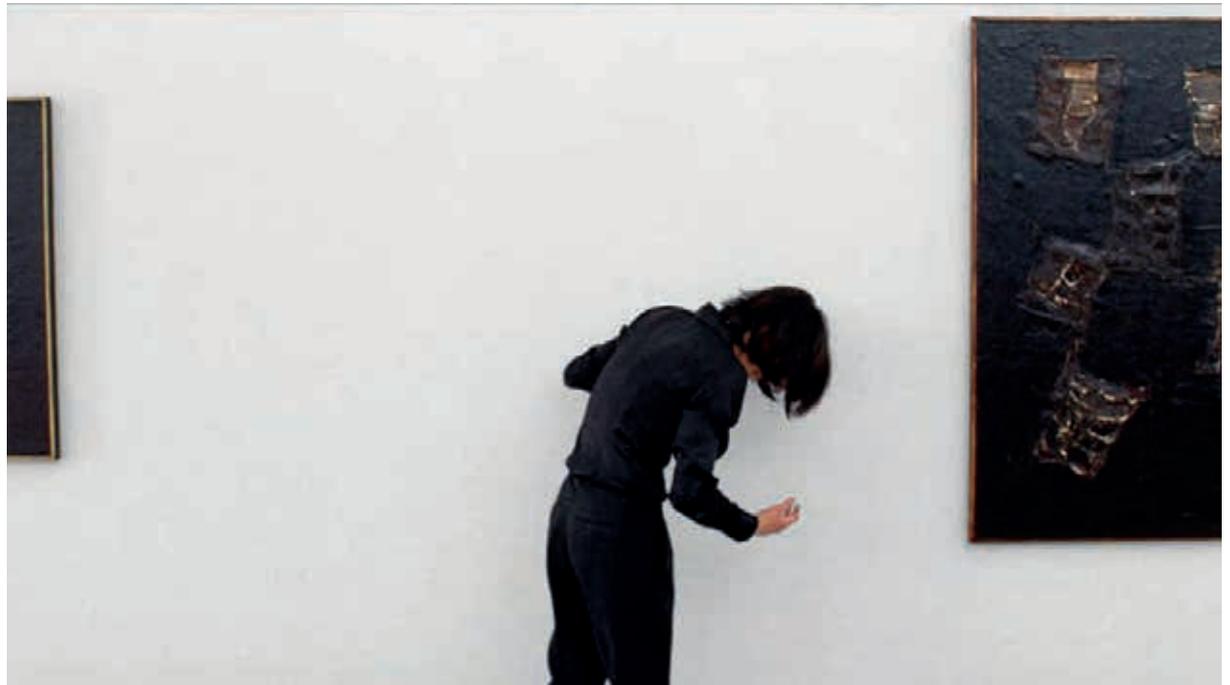


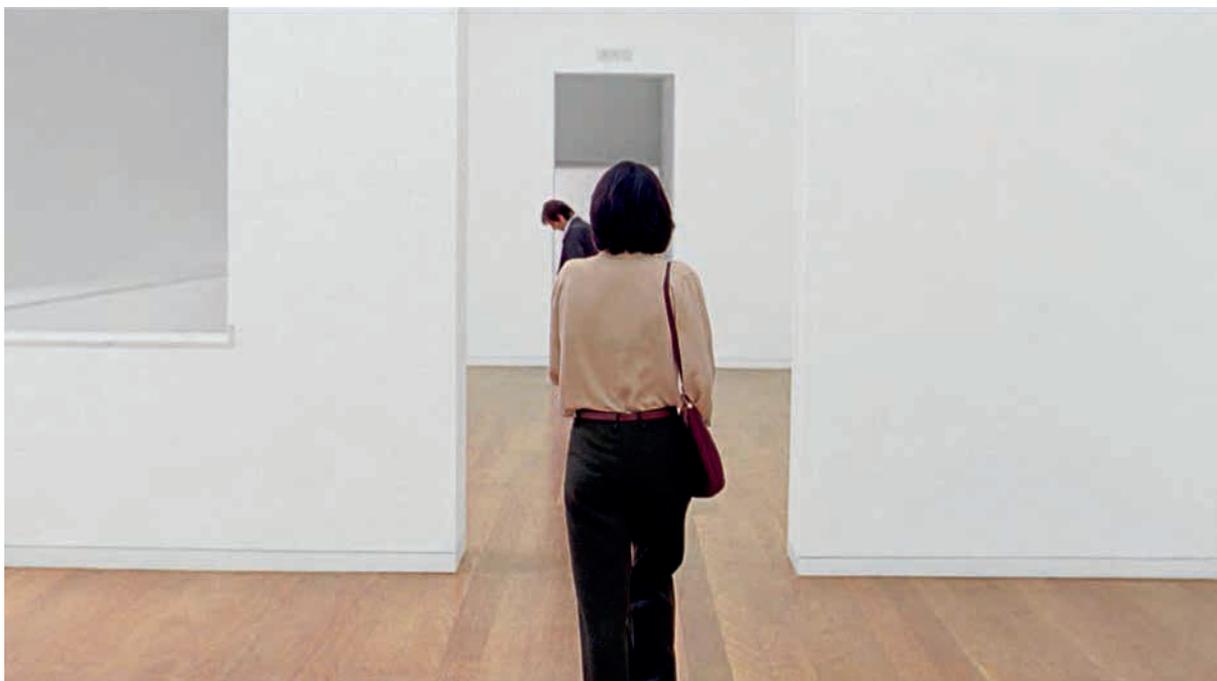
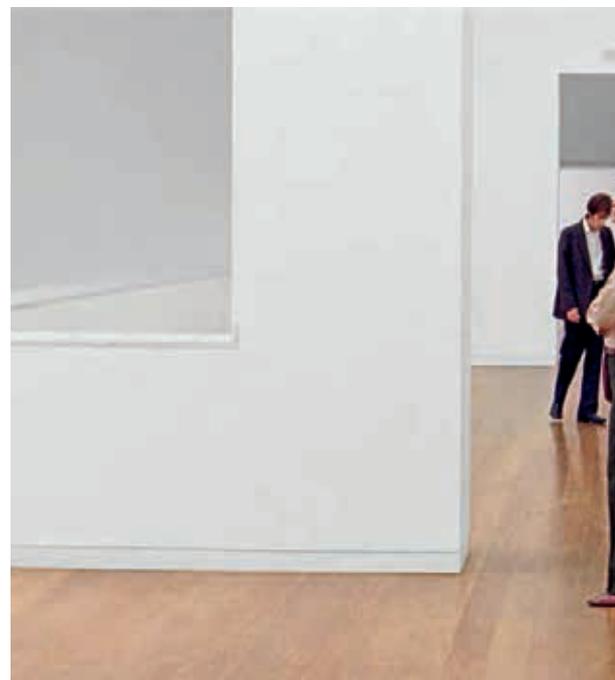
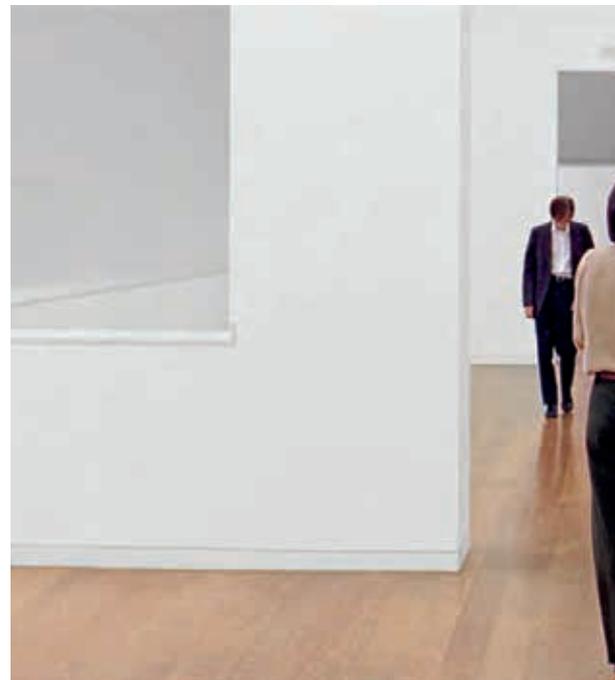
173611

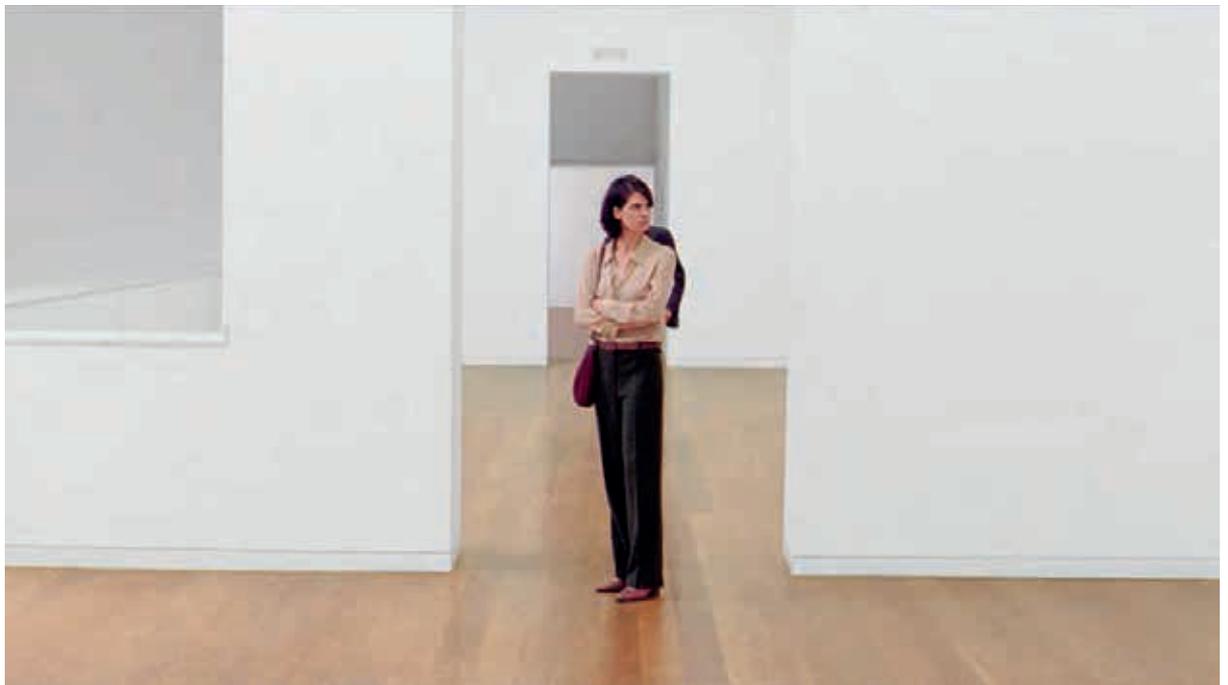












173719

173723



173720

173724



173722

173725



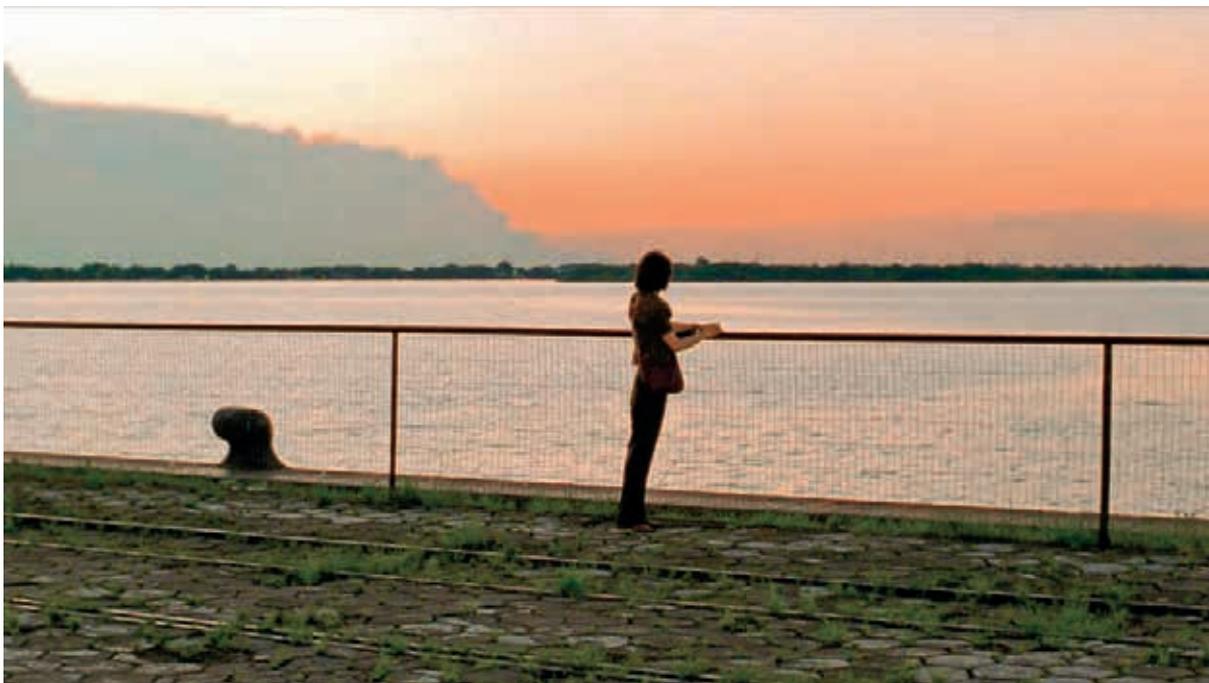
173826



173853



173922





OS CRÉDITOS DO FILME | THE FILM CREDITS

Fundação Ibêre Camargo
apresenta | presents

Dédale

um filme de | a film by
Pierre Coulibeuf

um projeto curatorial de | a curatorial project by
Gaudêncio Fidelis

elenco | starring
Vania Rovisco and Matheus Walter

música original composta por | original music composed by
Bruno Mantovani

diretor de fotografia | director of photography
Lula Carvalho

engenheiro de som | sound engineer
André Sittoni

editor chefe | editor in chief
Thierry Rouden

produção executiva | executive producer
Chantal Delanoë | Regards Productions (France)

coordenação de produção no Brasil | production coordinator in Brazil
Marta Biavaschi | Surreal Produção Audiovisual (Brazil)

roteiro e direção de | written and directed by
Pierre Coulibeuf

Dédale

Um filme de | A film by
Pierre Coulibeuf

Elenco | Starring
Vania Rovisco and Matheus Walter

Música original de | The original music by
Bruno Mantovani
com interpretação de | is interpreted by
Varduhi Yeritsyan

Diálogos inspirados por | Dialogues inspired by
Ovid and Gertrude Stein

Diretora de produção | Production manager
Camila Groch

Coordenação de produção | Production coordinator
Mariana Xavier

Assistente de coordenação de produção | Assistant to coordinators
Denise Marchi
Financeiro | Financial
Celina Robin

Assistente de produção | locação | Production assistant | location
Nicky Klöpsch

Produtora de apoio | Production support
Márcia Paveck

Produtor de set | Runner
Emerson Figueiredo

1º assistente de câmera | 1st assistant camera
Pablo Hoffman

2º assistente de câmera | 2nd assistant camera
Marília Scharlach

Microfonista | Boom man
Rodrigo Ramos

Eletrecista | Electrician
Beto Ramos

Assistente de elétrica | Best boy electric
Guilherme Menegotto

Maquinista | Grip
Cristian Spanamberg

Assistente de maquinária | Best boy grip
Leandro Rosa

■ Créditos reproduzidos aqui como aparecem no filme | *Credits reproduced here as they appear in the film*

Motorista de equipamento de câmera | Camera driver

Ricardo Moreira

Motorista da equipe de direção | Director's driver

Fernando Lise

Motorista equipe de produção | Production driver

Vicente Paulo Rosa

Motorista equipe de luz e maquinária | Truck driver

Rogério Alemão

Produtora de alimentação | Catering

Adriana Mercanti

Motorista equipe de alimentação | Catering driver

Roberto Lenz

Assistente de produção de alimentação | Catering assistant

Nadir Lombardi

Assistentes de edição | Editor's assistants

Corinne Saglio and Anne Saiaç

Gravação de música | Music recorder

Sébastien Naves

Mixagem de som | Sound mixing

Laure Arto

Coloristas | Film grading

Pascal Massonneau

Agradecimentos especiais a | Special thanks to

Eduardo Haesbaert

José Paulo Soares Martins

Justo Werlang

Maria Coussirat Camargo

A equipe da | The Staff of Fundação Iberê Camargo

Nosso agradecimento também àqueles que apoiaram |

We also wish to thank the following

Atelier de Massas

Catarino Castelo

EPTC – Empresa Pública de Transporte e Circulação, Porto Alegre

Louise Botkay Courcier

Rosângela Cortinhas

Sabor do Brick

Os residentes da Rua | Street residents of Rua Lopo Gonçalves, Porto Alegre

SPH – Administração do Cais do Porto, Porto Alegre |

SPH – Cais do Porto Administration, Porto Alegre

Trampo

Nosso especial agradecimento as coleções que emprestaram pinturas de Iberê Camargo para o filme | We particularly thank the collectors who kindly lent Iberê Camargo's paintings for the film

Christóvão de Moura, Rio de Janeiro

Gérard Loeb, São Paulo

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre

Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Tereza Aczel, Rio de Janeiro

e as coleções particulares que desejam permanecer anônimas |

and the private collectors who wish to remain anonymous

Comissionado pela | Commissioned by



Fundação **Iberê Camargo**

Patrocinado por | Sponsored by



GERDAU



Vonpar

de lage landen

Financiado por | Financed by



Com o apoio de | With the support of



França.Br



Locação | Location

Porto Alegre, R.S., Brazil

Equipamento | Equipment

Câmera Dois

Apema

VR productions

Alchimix

Studio Guimick

JackSon Les Audis

Ciné Stéréo

Ercidan

Scanlab

Filminger

AHC insurance's agency | Royal & Sunalliance insurance,
Brazil Continental Media Assurances, France

Negativo Kodak | Negative Kodak
(5201-50D | 5205-250D | 5219-500T)

Câmera | Camera 35 mm Moviecam Compact MKII

Lentes Zeiss | Zeiss Lenses

Canon 300

Laboratórios | Laboratories

Cinema (São Paulo, Brazil)

L.T.C. (Saint Cloud, France)



© Pierre Coulibeuf – 2009

Dédale

A Instalação | *The Installation*

NA SALA 1 | IN THE ROOM 1:

Dédale (Ariadne e Teseu em Naxos 1) | *Dédale (Ariadne and Theseus in Naxos 1)*

Filme 35 mm transferido para DVD | *35 mm film transferred onto DVD*

4' 07", loop, mudo | *mute*

Dédale (Ariadne no Labirinto 1) | *Dédale (Ariadne in the Labyrinth 1)*

Foto still | *still picture*

Impressão sobre papel fotográfico de imagens retiradas da película do filme |

Numeric print on argentic paper of images taken from the film negative

60 x 112 cm

Dédale (Ariadne no Labirinto 2) | *Dédale (Ariadne in the Labyrinth 2)*

Foto still | *still picture*

Impressão sobre papel fotográfico de imagens retiradas da película do filme |

Numeric print on argentic paper of images taken from the film negative

60 x 112 cm

NA SALA 2 | IN THE ROOM 2:

Dédale

Filme 35 mm transferido para DVD | *35 mm film transferred onto DVD*

Versão original em inglês | *Original version in English*

Legendas em português [para a instalação na Fundação Iberê Camargo] | *Subtitles in Portuguese [for the installation at the Iberê Camargo Foundation]*

Dupla projeção com e sem som | *Double projection with and without sound*

25' 28", loop, cada | *each*

Dédale (Rua Lopo Gonçalves) | *Dédale (Lopo Gonçalves Street)*

Filme 35 mm transferido para DVD | *35 mm film transferred onto DVD*

1' 14", loop, mudo | *mute*

NA SALA 3 | IN THE ROOM 3:

Dédale (Ariadne e Teseu em Naxos 2) | *Dédale (Ariadne and Theseus in Naxos 2)*

Série de 10 fotos still | *Series of 10 still pictures*

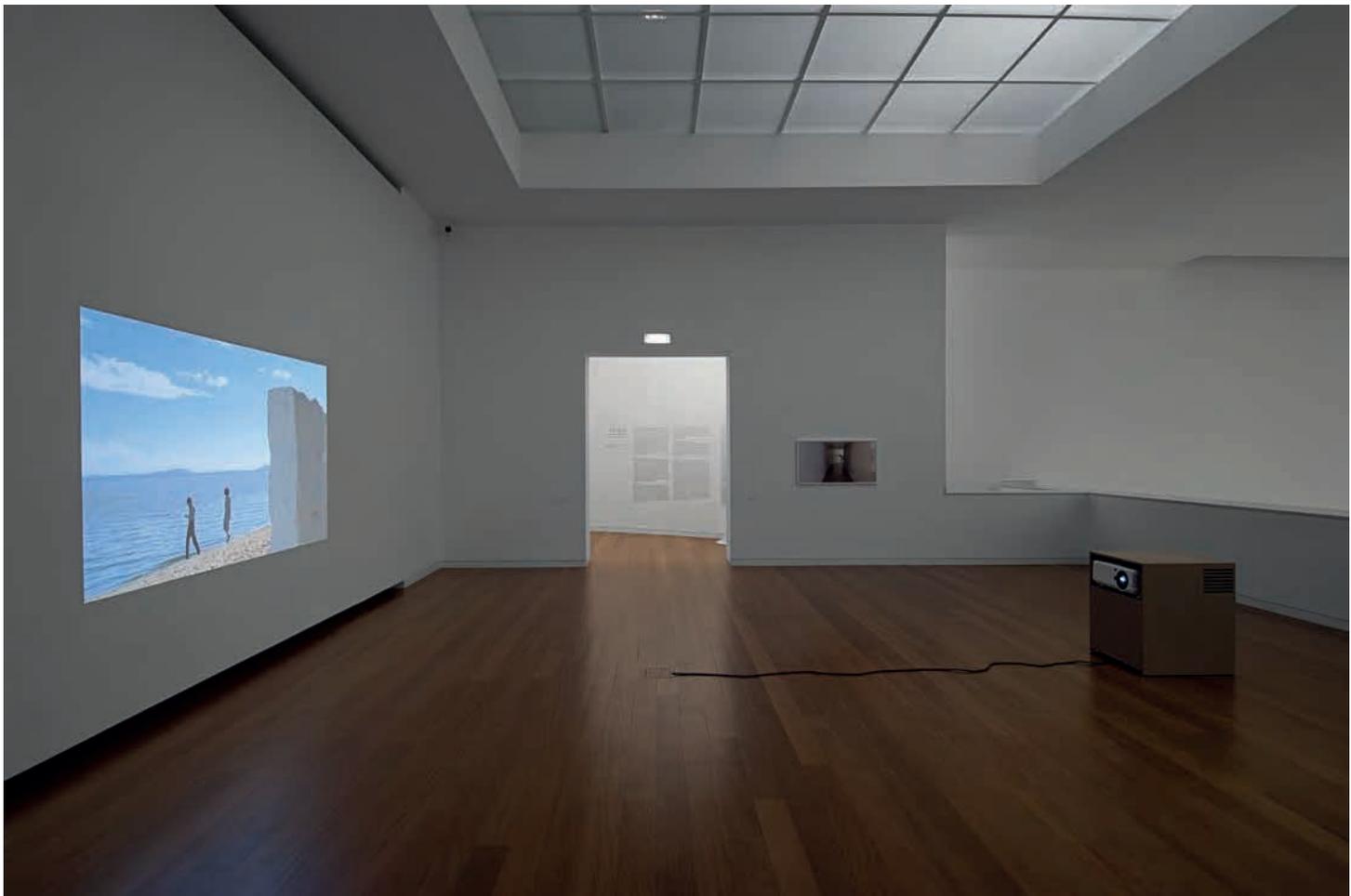
Impressão sobre papel fotográfico de imagens retiradas da película do filme |

Numeric print on argentic paper of images taken from the film negative

60 x 112 cm









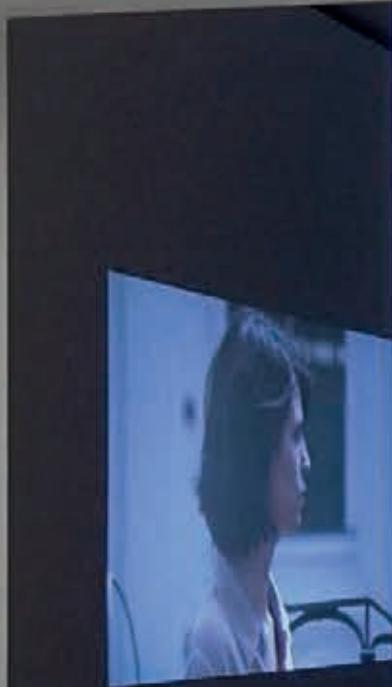




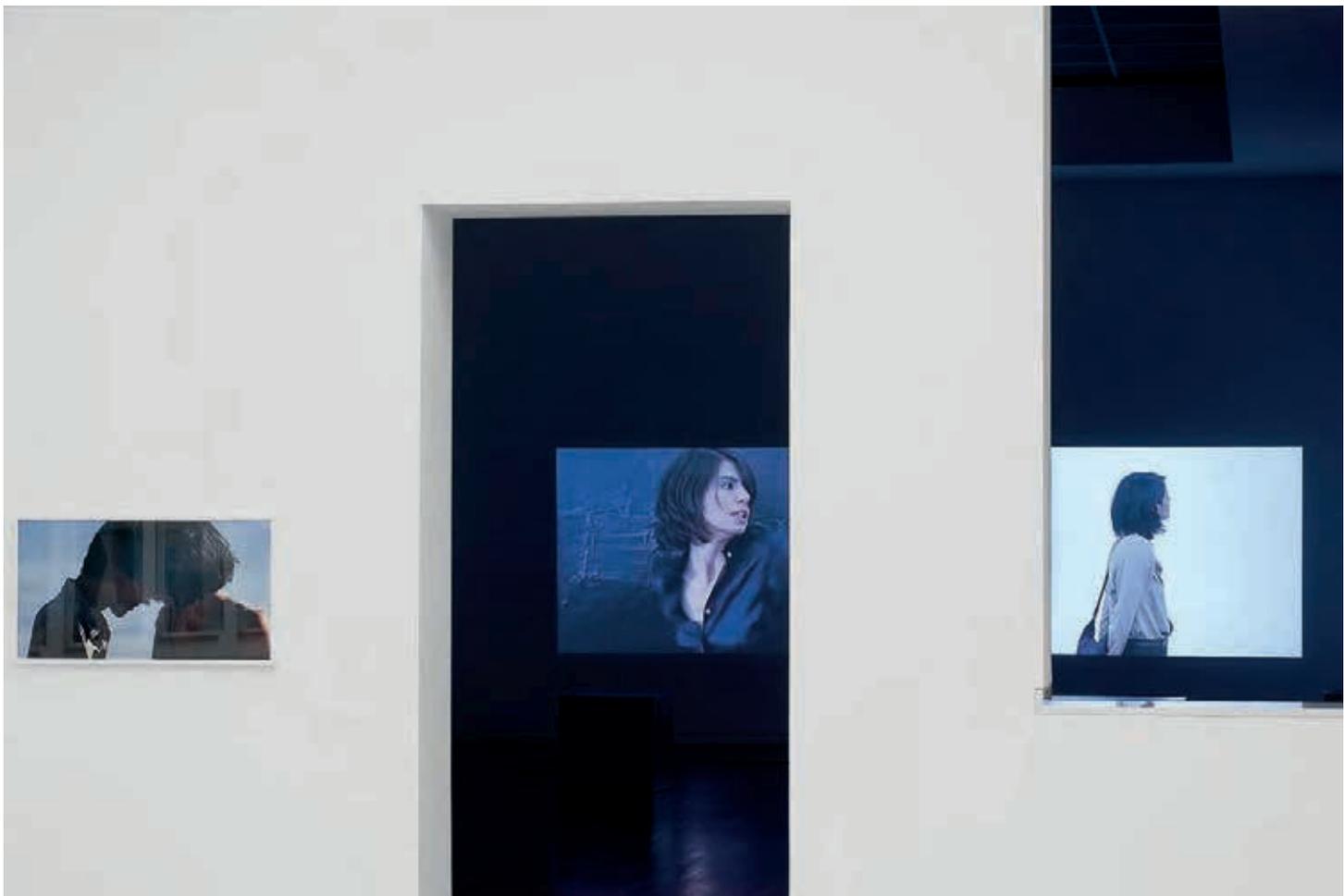
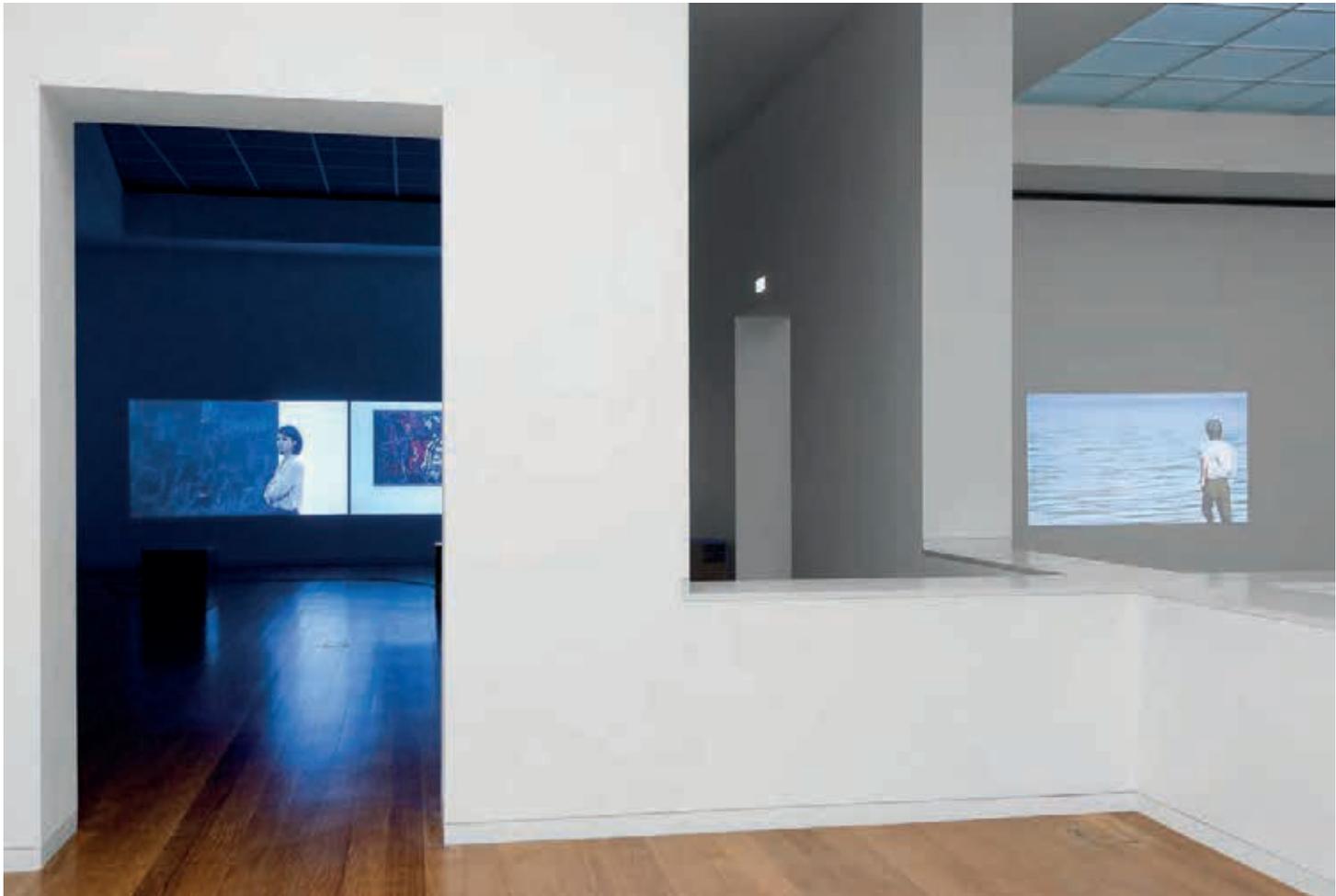






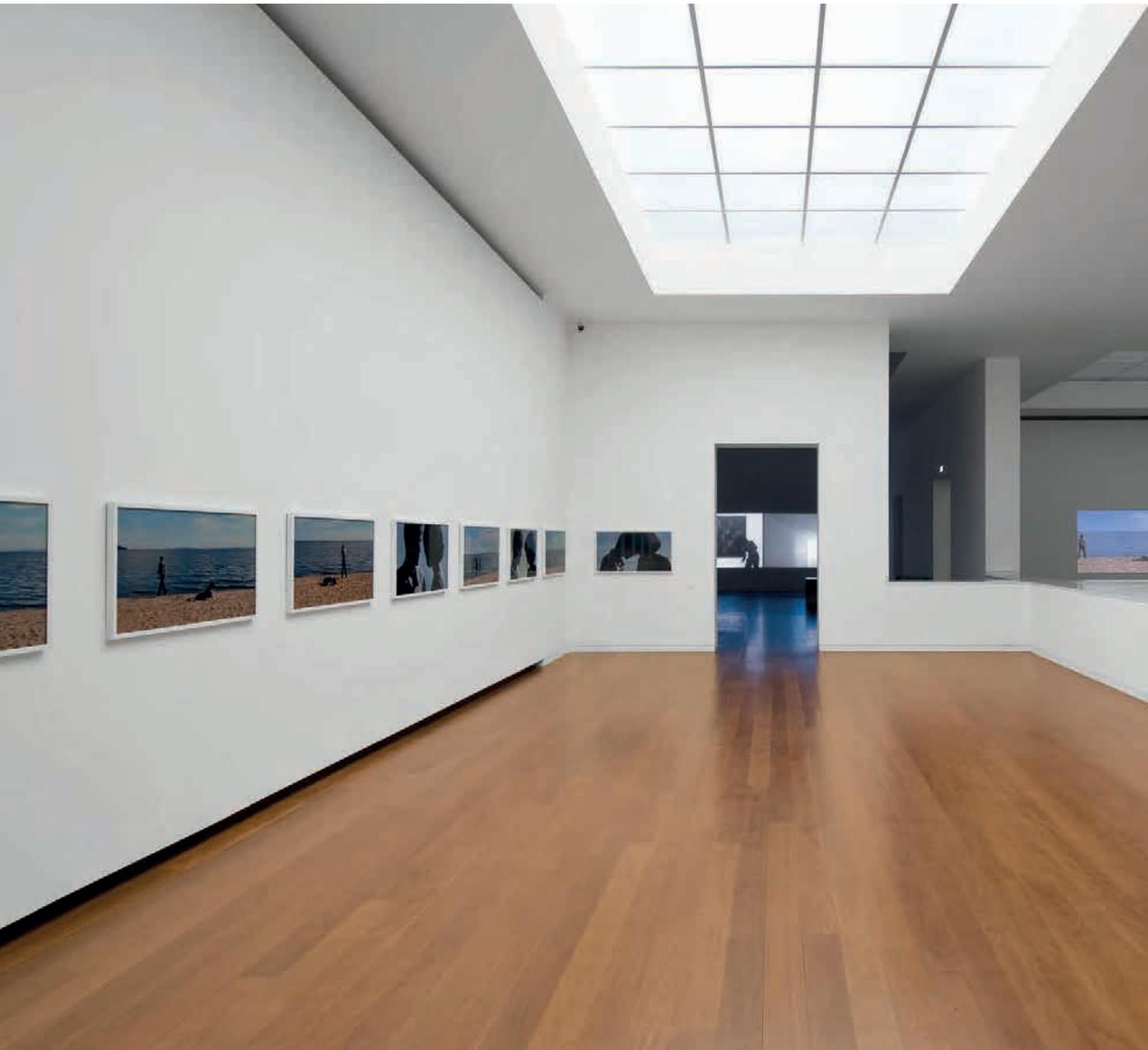


















EXPOSIÇÃO / EXHIBITION

realizado / organized
Fundação de Arte Contemporânea

artista / artist
Pere Coutinho

curador do projeto / curator / project by
Gaudêncio Fidelis

pesquisa / research
Gustavo Passos

identidade visual / visual identity
Marta Ryll Martins Vianna

montagem / exhibition design
Cesar Siqueira

FICHA DE TÉCNICA DO FILME / TECHNICAL DESCRIPTION OF THE FILM

título / title
DEDALE

um filme de / a film by
Pierre Coulibeuf

atores / actors
Vanja Rowisco, Mathias Walter

música original / original music
Bruno Mantovani

locação / location
Porto Alegre, RS, Brasil

diálogos / dialogues
inspirados em Ovídio e Gertrude Stein / inspired by Ovid and Gertrude Stein

formato / format
35 mm cor / colour, Dolby SR

negativo original / original negative
Kodak 35 mm (câmara 35mm Minoxam Compact MKII - jogo de lentes Zeiss e moto 300 Canon) / (35mm camera Minoxam Compact MKII - lenses set Zeiss and 300 Canon)

duração / running time
26'40"

ano / year
2009

língua original / original language
Inglês / English

gênero / genre
ficção experimental / experimental fiction

direção de fotografia / director of photography
Lula Carvalho

engenheiro de som / sound engineer
André Sittion

editor / editor
Thierry Rouden

produtora executiva / executive producer
Chantal Delandé / Regard's Productions (France)

coordenadora de produção no Brasil / production coordinator in Brazil
Marta Biavaschi / Surreal Produção Audiovisual

um projeto curatorial de / a curatorial project by
Gaúsnício Fideles

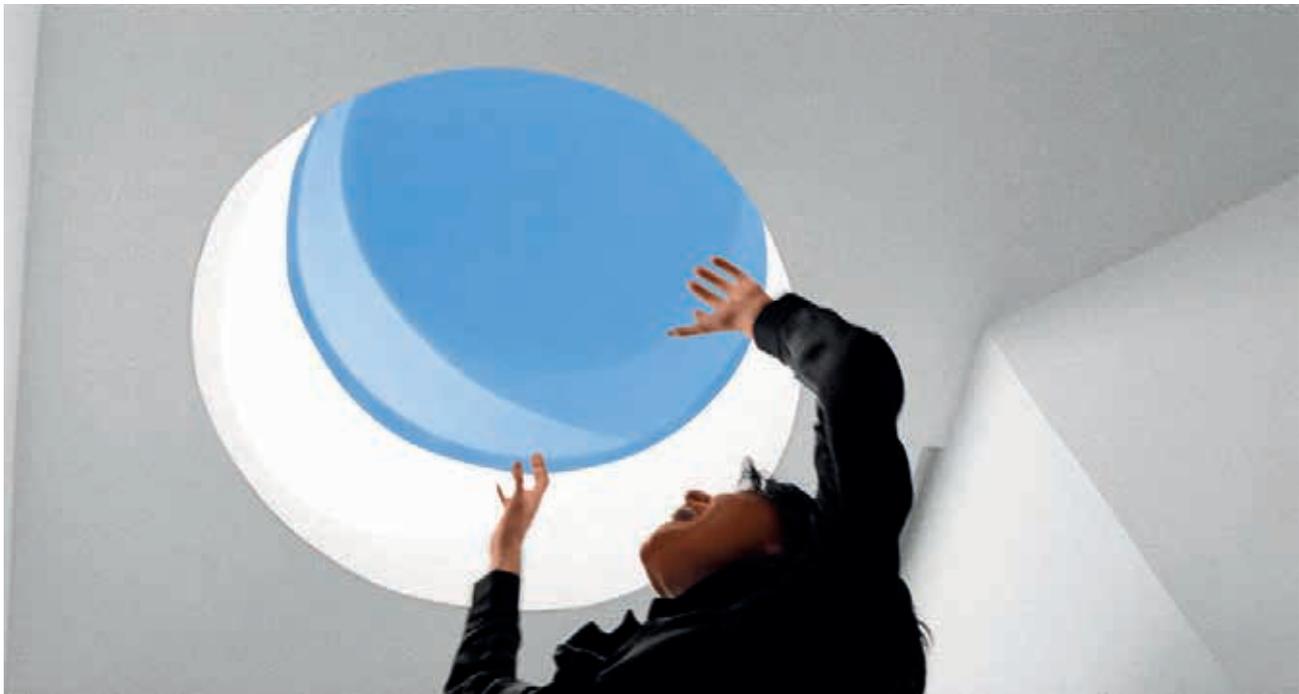
comissionado pela / commissioned by
Fundação Iberê Camargo

Dédale

As Fotografias na Instalação | *The photographs in the Installation*

- Série de 12 fotos still | *Series of 12 still pictures*
Impressão sobre papel fotográfico de imagens retiradas da película do filme |
Numeric print on argentic paper of images taken from the film negative
60 x 112 cm cada | *each*

- Para uma vista panorâmica das imagens na instalação impressas nesta sessão e sua disposição no espaço da galeria durante a exposição, ver as páginas 250 e 251 neste catálogo. Para uma descrição das fontes das imagens ver página 62. As imagens aparecem impressas nesta sessão na ordem em que aparecem exibidas na instalação | *For a panoramic view of the images in the installation printed in this section and on display in the gallery space during the exhibition, see pages 250 and 251 on this catalogue. For a description of the sources of the images see page 62. The images appear printed in this section in the order in which they are displayed in the installation.*













HISTÓRICO DE EXPOSIÇÕES | EXHIBITION HISTORY

Pierre Coulibeuf nasceu em Elbeuf (França) em 1949. Cineasta e artista. Vive em Paris | Pierre Coulibeuf born in Elbeuf (France) in 1949. Film-maker and artist. Lives in Paris.

FORMAÇÃO | EDUCATION

- 1974 Arts Degree. University of Paris 7, France.
- 1975 Master of Arts on Pierre Klossowski. University of Paris 7, France.
- 1976 Post-graduate diploma. University of Paris 7, France.
- 1978 Doctorate in Modern Literature-thesis on Pierre Klossowski and Leopold von Sacher-Masoch. University of Paris 7, France.

Bolsas e Prêmios | Grants and Awards

- 1993 *Leonardo da Vinci Grant* from the French Ministry of Foreign Affairs for a residency in Italy (Cinema).
Grand Prize, Art Film Festival of Unesco, Paris, France.
- 1995-1996 Artist in residency at the Center of Contemporary Art of the Domaine de Kerguéhennec, Brittany, France.
- 1999 *Creation Prize*. 2nd International Film & New Media Festival, Athens, Greece.
- 2000 *Jury Prize*. 18th International Art Film Festival, Montreal, Canada.
Grand Prize. 3rd European Creation Documentary Week, Strasbourg, France.
- 2001 Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres (Knight of the Arts and Literature's Order), France.
- 2002 *Best Contemporary Art Film Prize*. 4th Corto Circuito European Festival (Film, Video, Multimedia), Naples, Italy.
- 2008 *Fiction Prize*. FICAP-International Cinema and Performing Arts Festival, Lisbon, Portugal.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS | SOLO EXHIBITIONS

- 2006 *Somewhere in between*, Deichtorhallen-Haus der Photographie, Hamburg, Germany, curated by Robert Fleck.
Entre les images/Zwischen den bildern, Galerie der HGB-Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig, Germany, curated by Beatrice von Bismarck.

Love Neutral, PLAY_Gallery for still and motion pictures, Berlin, Germany.

Lost Paradise, Galerie Traversée, München, Germany.

L'Homme noir, Institut français, München, Germany.

Le Grand Récit, Institut français, Düsseldorf, Germany.

Loop Video Art / PLAY_Gallery for still and motion pictures, Barcelona, Spain.

Personale Pierre Coulibeuf, TIV Festival/XING, Bologna, Italy, curated by Silvia Fanti.

The Dark Side, PLAY_Gallery for still and motion pictures, Berlin, Germany (in the occasion of Art France Berlin).

Focus Pierre Coulibeuf, Taipei Poetry Festival, Eslite Gallery, Taipei, Taiwan, curated by Hung Hung.

Balkan Baroque, Musée-Château, Annecy, France, curated by Annie Aguetaz, Juliette Singer.

2007 *Balkan Baroque*, Blackwood Gallery, Mississauga, Canada, curated by Seamus Kealy.

Balkan Baroque, Here and Now, Galerie Traversée, München, Germany.

Knut Asdam, Pierre Coulibeuf, La Rada-Center for contemporary art, Locarno, Switzerland, curated by Noah Stolz.

Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brazil.

Riocenacontemporanea, Oi Futuro, Rio de Janeiro, Brazil.

2008 *Focus Pierre Coulibeuf*, Fair_Play in Cinema Lux, Lugano, Switzerland, curated by Franco Marinotti.

Dédoulements, Musée des Beaux-Arts, Brest, France, curated by Françoise Daniel.

The Dark Side, Galerie Michel Journiac-Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, Paris, France, curated by Mélanie Perrier.

Doubling, Stary Browar Art Center, Kulczyk Foundation, Poznan, Poland, curated by Joanna Lesnierowska.

2009 *Somewhere in between*, La Casa Encendida, Madrid, Spain, curated by Yara Sonseca Mas.

- Dédale*, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brazil, curated by Gaudêncio Fidelis.
- Dans le labyrinthe*, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne, France, curated by Lorand Hegyi.
- 2010 *Dans le labyrinthe*, Museu Coleção Berardo, Lisbon, Portugal, curated by Jean-François Chougnnet.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS | GROUP EXHIBITIONS

- 1995 *Insomnie*, Center of Contemporary Art of the Domaine de Kerquéhennec, Brittany, France, curated by Denys Zacharopoulos. Center of contemporary art, Vassivière en Limousin, France, curated by Dominique Marchès.
- 1996 *Kerquéhennec, le Lieu du combat*, Center of Contemporary Art of the Domaine de Kerquéhennec, Brittany, France, curated by Denys Zacharopoulos.
- 2001 *Nature et écriture, impressions du Limousin*, BPI, Centre Pompidou, Paris, curated by Blandine Benoit.
- Video Art Cine e Casi Cine*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain, curated by Berta Sichel.
- 2003 *Plan 03 – Projekt. Das urbane Sein?* Museum für Angewandte Kunst, Köln, Germany, curated by Stéphane Delanoë.
- Argos Festival Video Art*, Argos Galerie, Bruxelles, Belgium.
- 2004 *Rencontres Internationales de la Photographie*, Arles, France.
- Objects vs Design*, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, Saint-Etienne, France, curated by Lorand Hegyi.
- 2005 *A Table(s)*, Centre d'art du Domaine départemental de Chamarande, France, curated by Dominique Marchès.
- Hommage à Jean Tardieu*, Centre d'art du Domaine départemental de Chamarande, France, curated by Jean-Marc Bernard.
- Jan Fabre, Le Temps emprunté*, Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, France.
- Art Star 2 Video Art Biennial*, Saw Gallery, Ottawa, Canada.
- Printemps de Septembre*, Toulouse, France, curated by Jean-Marc Bustamante.
- Balkan Baroque*, Saw Gallery, Ottawa, Canada, curated by Tam-Ca Vo-Van.
- Frontiers of Language*, 5th Mercosul Bienal of Visual Arts, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil, special exhibition, curated by Gaudêncio Fidelis.
- Films by Pierre Coulibeuf and Tunga*, Museu Leopoldo Gotuzzo, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pelotas, Rio Grande do Sul, Brazil (Traveling exhibition of the 5th Mercosul Biennial of Visual Arts).
- 2006 *Portraits choisis*, Centre d'art du Domaine départemental de Chamarande, France, curated by Magali Gentet.
- Paris/Belgrade, les affinités électives*, Kulturni centar Beograda, Belgrade, Serbia, curated by Eric Corne.
- Jan Fabre, Die Verliehene Zeit*, Neues Museum Weserburg Bremen, Germany.
- Opening exhibition*, Ballet Preljocaj-Centre chorégraphique national, Aix-en-Provence, France.
- Focus Pierre Coulibeuf*, PULSAR Caracas 2006, Encuentro Internacional de Multimedia, Caracas, Venezuela.
- Michel Butor, l'écriture nomade*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, France, curated by Marie-Odile Germain, Marie Minssieux-Chamonard.
- Michel Butor: Le voyage de l'écriture*, Château de Maintenon, Maintenon, France, curated by Lucien Giraudo.
- Intimate strangers*, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, Germany, curated by Meg Stuart.
- 2007 *ArtBrussels*, Galerie Traversee, Bruxelles, Belgium.
- Opening exhibition*, Berardo Collection Museum, Lisbon, Portugal, curated by Eric Corne, Jean-François Chougnnet, Rita Lougares.
- C-Box*, Center of contemporary art, Lacoux, France, curated by Marc Veyrat.
- Jan Fabre, die verliehene Zeit*, Museum der Moderne Salzburg Rupertinum, Salzburg, Austria.
- 2008 *Expanded Box*, ARCO 08, PLAY_Platform for Film & Video, Madrid, Spain, curated by Claudia Gianetti.
- Group exhibition*, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brazil.
- Jan Fabre Le Temps emprunté*, Bozar, Brussels, Belgium.
- Time Code Project*, MAMbo/Museo d'Arte Moderna di Bologna, Bologna, Italy, curated by Fabiola Naldi and Alessandra Pioselli.
- Storie di volti dalla VideotecaGAM*, GAM/Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, Italy, curated by Elena Volpato.
- Videoderive dell arte*, Museo Villa dei Cedri, Bellinzona, Switzerland, curated by Adriano Kestenholz.
- Reisefieber*, Rondo Sztuki Gallery, Katowice, Poland, curated by Kuba Bak.
- Art Forum Berlin*, Galerie Traversee, Berlin, Germany.
- Focus Pierre Coulibeuf*, 18th Invideo/International Exhibition of Video and Cinema Beyond, Milano, Italy, curated by Sandra Lischi.

- 2009 Galleria Continua, Boissy-le-Châtel, France.
Jan Fabre, Le Temps emprunté, Museum of Modern Art, Dubrovnik, Croatia.
Jan Fabre, Le Temps emprunté, Museo Bellotti, Roma, Italy.
- FESTIVAIS DE CINEMA (Seleção) | *FILM FESTIVALS (Selection)*
- 1990 *1st International Art Film Biennial*, Centre Pompidou, Paris, France.
- 1992 *33rd Festival dei Popoli*, Firenze, Italy.
2nd International Art Film Biennial, Centre Pompidou, Paris, France.
Asolo Art Film Festival, Asolo, Italy.
Short Film Festival, Ismailia, Egypt.
- 1994 *3rd International Art Film Biennial*, Centre Pompidou, Paris, France.
- 1997 *38th Thessaloniki International Film Festival*, Thessaloniki, Greece.
- 1999 *28th International Film Festival Rotterdam*, Rotterdam, The Netherlands.
35th Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, Pesaro, Italy.
23th Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, São Paulo, Brazil.
12th Image Forum Festival-Experimental Film/Video, Tokyo, Osaka, Yokohama, Fukuoka, Japan.
28th International Festival New Media & New Cinema, Montreal, Canada.
18th Vancouver International Film Festival, Vancouver, Canada.
2nd International Film & New Media Festival, Athens, Greece.
- 2000 *11th Festival Alpe Adria Cinema*, Trieste, Italy.
13rd Rencontres Cinématographiques de Manosque, Manosque, France.
18th International Art Film Festival, Montreal, Canada.
Rencontres internationales de Lussas, France.
13rd Instants Vidéo, Manosque, France.
5th Kerala International Film Festival, Kerala, India.
- 2001 *9th BIM/Biennale of Moving Image*, Centre pour l'image contemporaine, Genève, Switzerland.
- 2002 *55th Locarno International Film Festival/Filmmakers of the Present*, Locarno, Switzerland.
29th Flanders International Film Festival, Gand, Belgium.
- 2003 *32th International Film Festival Rotterdam*, Rotterdam, The Netherlands.
- 26th Göteborg Film Festival*, Göteborg, Sweden.
15th Image Forum Festival-Experimental Film/Video, Tokyo, Kyoto, Yokohama, Fukuoka, Japan.
4th Seoul Net & Film Festival, Seoul, Korea.
Festival Temps d'Images, La Ferme du Buisson, Noisiel, France.
Argos Festival, Argos Galerie, Bruxelles, Belgium.
10th BIM/Biennale of Moving Image, Centre pour l'image contemporaine, Genève, Switzerland.
- 2004 *3rd Tiburon International Film Festival*, California, USA.
57th Locarno International Film Festival/Filmmakers of the Present, Locarno, Switzerland.
Ultima Festival, Oslo, Norway.
Festival Images'04, Vevey, Switzerland.
Festival Temps d'Images, Porto, Portugal.
45th Festival dei Popoli, Firenze, Italy. Focus Pierre Coulibeuf, curated by Silvia Lucchesi.
- 2005 *26th FilmFestival Max Ophüls Preis*, Sarrebrücken, Germany.
Dance on Camera Festival, Lincoln Center, New York, USA.
17th Image Forum Festival-Experimental Film/Video, Tokyo, Kyoto, Fukuoka, Nagoya, Kanazawa, Yokohama, Japan.
Festival Côté Court, Pantin, France.
Dashanzi International Film Festival, Beijing, China.
IMZ Festival, Brighton, United Kingdom.
58th Locarno International Film Festival/Filmmakers of the Present, Locarno, Switzerland.
Shoot-Dance for Screen, Stockholm, Sweden.
11th Biennale of Moving Image, Centre pour l'image contemporaine, Genève, Switzerland.
- 2006 *V Dance Festival*, Tel-Aviv, Israël.
59th Locarno International Film Festival/Play Forward, Locarno, Switzerland.
47th Festival dei Popoli, Firenze, Italy.
- 2007 *29th Short Film Festival of Clermont-Ferrand*, France.
18th Trieste Film Festival-Alpe Adria Cinema, Trieste, Italy.
16th Côté Court Festival, Pantin, France.
19th Image Forum Festival-Experimental Film/Video, Tokyo, Kyoto, Fukuoka, Nagoya, Yokohama, Niigata, Japan.
Redcat, Dance Camera West Festival, Los Angeles, USA.
Yokohama French VDO Collection, Red Brick Ware House, Yokohama, Japan.
2nd V Dance Festival, Tel Aviv, Israël.
15th International Film Festival Artfilm, Trenčín and Trenčianske Teplice, Slovakia.

- 60th *Locarno International Film Festival/Play Forward*, Locarno, Switzerland.
- 12nd *BIM/Biennale of Moving Image*, Centre pour l'image contemporaine, Genève, Switzerland.
- X Expresión en Corto International Film Festival*, Guanajuato & San Miguel de Allende, Mexico.
- 3rd *Jordan International Short Film Festival*, Amman, Jordan.
- 21st *Festival international du cinéma francophone*, Moncton, Canada.
- Dancing in the Dark Festival*, Malmö, Sweden.
- 17th *Invideo/International Exhibition of Video Art and Cinema Beyond*, Milano, Italy.
- Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid*, Paris, France.
- 2008 *Dance on Camera*, Walter Reade Theater, Lincoln Center, New York, USA.
- 8th *Constellation Change Screen Dance Festival*, London, United Kingdom.
- Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid*, Madrid, Spain.
- 2nd *Festival TransAmériques*, Montreal, Canada.
- 3rd *VDance Festival*, Tel Aviv, Israël.
- Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid*, Berlin, Germany.
- 61st *Locarno International Film Festival/Play Forward*, Locarno, Switzerland.
- Crossing the Line Festival/FLAF Fall Festival 2008*, New York, USA.
- Shoot-Dance for Screen Festival*, Moderna Museet, Stockholm, Sweden.
- 2009 17th *Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid*, France, Germany, Spain.
- 26th *Miami International Film Festival/Cutting the Edge*, Miami, USA.
- Environmental Film Festival*, Washington, USA.
- Solo für Licht 2009 – Blickfalle*, Cinematheque-die Nato, Leipzig, Germany.
- Dancing in the dark Festival*, Malmö, Sweden.
- Festival Internazionale del Film di Roma/Fish-Eye Festival*, Roma, Italy.
- 1991 National Museum of Modern Art, Centre Georges Pompidou, Paris, France.
- 1992 Centre Culturel français, Torino, Italy.
Ecran d'Art 2, Botanique, Bruxelles, Belgium.
Musée Pierre-André Benoit, Maison de l'Image, Alès, France.
Maison de la Culture de Bourges, Bourges, France.
- 1993 Institut culturel français, Firenze, Italy.
Institut franco portugais, Lisbon, Portugal.
- 1994 Musée National, Varsovie, Poland.
- 1995 Filmmuseum, München, Germany.
- 2001 Festival *Dissolvenze*, Cinema and Multimedia Laboratory, Udine University, Gorizia, Italy, curated by Marco Rossitti.
- Pierre Coulibeuf – The Demon of Passage*** (7 films in 35mm), Film retrospective conceived by French Ministry of Foreign Affairs, France, curated by Anne Coutinot and Valérie Mouroux.
- 2004 *Rencontres internationales de la Photographie, Cinéma Le Méjan*, Arles, France.
Cinematheket, Bergen, Norway.
Otago Museum, Dundin, New-Zealand.
Maison des Artistes, Teheran, Iran.
Centre culturel des Jeunes, Skopje, Macedonia.
Roma Film Festival, Roma, Italy.
- 2005 Museo de Arte Contemporaneo (MARCO), Monterrey, Mexique.
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
Curator: Nelson Di Maggio.
Archives Nationales du Canada/Institut Canadien du Film, Ottawa, Canada.
Itaú Cultural, São Paulo, Brazil.
Alliance française, Bombay, India.
Institut français, Ciné-club, Mexico, Mexique.
Teatro Miela, Trieste, Italy.
Komunitas Utan Kayu, Jakarta, Indonesia.
Estudio Abierto, Buenos Aires, Argentina.
- 2006 Alliance française, Madras, India.
CinéMac-Musée d'art contemporain de Marseille, France.
Cinémathèque, Montevideo, Uruguay.
Museo Nacional de Bellas Arte/MNBA, Buenos Aires, Argentina.
Zeitgeist Multi-Disciplinary Arts Center, New Orleans, USA.
- 2007 Centre Culturel français, Torino, Italy.
CCCF, Cairo, Egypt.
French Film Festival, Reykjavik, Iceland.

RETROSPECTIVA DE FILMES | *FILM RETROSPECTIVES*

Pierre Coulibeuf, Film-maker, Film retrospective in National Museum of Modern Art, Centre Georges Pompidou, Paris, France, curated by Gisèle Breteau-Skira.

*Pierre Coulibeuf ... wie ein Schatten in der Ferne / ...
comme une ombre lointaine* (10 films on 35mm), Film
retrospective conceived by French Embassy, Bureau du Cinéma,
Berlin, Germany, curated by Laurence Lochu-Louineau:

- 2006 Kino Arsenal, Berlin, Germany.
- Abaton-Kino, Hamburg, Germany.
- Filmmuseum, München, Germany.
- die naTo-Cinémathèque Leipzig, Germany.
- Black Box, Düsseldorf, Germany.
- Filmhaus im Künstlerhaus, Nürnberg, Germany.
- Kommunales Kino, Hannover, Germany.
- Kommunales Kino, Freiburg, Germany.

FILMOGRAFIA | *FILMOGRAPHY*

Filmes de curta e média metragem | *Short and medium films (16 & 35mm):*

- 1987-1988 Klossowski, peintre-exorciste
- 1989 Le Gai savoir de Valerio Adami
 - Divertissement à la maison de Balzac
- 1990 La Chambre des muses
 - Alechinsky sur Rhône
- 1991 PAB l'enchanteur
- 1991-1992 Le Temps de Voir (n° 1 to 11)
- 1992 Samout et Moutnefret
 - L'Oeil du poète
- 1995 Le Démon du passage
- 1998 Cartographie
- 2002 Lost Paradise
- 2005 Amour neutre
- 2006 Pavillon noir
- 2008 Magnetic Cinema
- 2009 Crossover
 - Dédale

Filmes de longa metragem | *Long feature films (35mm):*

- 1991-1993 C'est de l'art
- 1995-1997 Le Grand récit
- 1993-1998 L'Homme noir
- 1999 Balkan Baroque
- 2000 Michel Butor Mobile
- 2002 Les Guerriers de la beauté
- 2004 Somewhere in between

Videos | *Videos from 35mm:*

- 1995 Rubato
- 2002-2003 Lost Paradise 2
- 2006 Who's who ? series
 - Delectatio morosa
 - Love Neutral
 - The Warriors of Beauty
 - Mobile 1 | Mobile 2
- 2008 A Magnetic Space
- 2009 Dans le labyrinthe

PALESTRAS E WORKSHOPS MINISTRADOS PELO ARTISTA | *LECTURES AND WORKSHOPS GIVEN BY THE ARTIST*

- 1995 *Repères programmatiques à partir de la série: Klossowski, peintre-exorciste / Programmatische Standortbestimmungen anhand der Reihe: Klossowski, Maler und Exorzist*, Institut für Gegenwartskunst, Akademie der Bildenden Künste in Wien, Austria. Prof. Denys Zacharopoulos.
- 1994-1998 *Art et Cinéma*, Ecoles nationales d'art décoratif de Limoges et d'Aubusson, Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin, Centre culturel municipal Jean Gagnant, Limoges, France.
- 2000 Université de Paris 8, Saint-Denis, France. Seminar of Prof. Mireille Calle-Gruber.
- 2003 *Transversalité et Film simulacra*, Collège d'Espagne, Cité Universitaire, Paris, France. Prof. Montserrat Prudon.
- 2002 *Michel Butor Mobile*, Sorbonne-Université Paris 4. Seminar of Prof. Pierre Brunel.
- 2005 Symposium *Le regard à l'œuvre*, Ecole nationale d'art décoratif, Limoges, France. Prof. Jean-François Demeure.
Seminar *Interface*, Sorbonne-Université Paris 1, Paris, France. Prof. Marc Jimenez, Jacinto Lageira.
- 2006 Symposium *Michel Butor*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, France.
- 2007 *Transversalité et Film simulacre*, Institut de Management, Université de Savoie (Communication, hypermedia), Annecy, France. Prof. Marc Veyrat.
- 2008 *Cinéma et performance*, Ensba/Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, CID, Paris, France.
- 2009 *Le cinéma dans le champ des pratiques artistiques*, Ecole supérieure des arts de la Ville de Liège, Liège, Belgium. Atelier de vidéographie. Prof. Guy Jungblut, Dominique Castronovo.

BIBLIOGRAFIA | BIBLIOGRAPHY

Livros | Books

Coulibeuf, Pierre, *C'est de l'art* (La Différence, Paris, France, 1993).

Coulibeuf, Pierre, *Le bureau de l'homme noir*, Artist book, 100 copies, 1994.

Coulibeuf, Pierre, *Les Guerriers de la beauté*, essays by Pierre Coulibeuf, Bruno Di Marino and Laurent Goumarre (Yellow Now, Crisnée, Belgium, 2003).

Coulibeuf, Pierre, *Michel Butor Mobile*, texts by Jean-Luc Nancy, Bruno Di Marino, Pierre Coulibeuf (Yellow Now, Crisnée, Belgium, 2006).

Coulibeuf, Pierre, *Pab L'Enchanteur*, essays by Pierre Coulibeuf, photographs by Emmanuel Begou, Chantal Delanoë, Jean-Robert Potage and Catherine Robert (Musée Bibliothèque P.A. Benoit, Alès, France, 1991).

Coulibeuf, Pierre, *Pistoletto/L'homme noir*, texts by Pierre Coulibeuf, Michelangelo Pistoletto, Bruno Di Marino (Actes Sud, Arles, France, 2004).

Coulibeuf, Pierre and Fleck, Robert, *Le Même et l'Autre* (Yellow Now, Crisnée, Belgium, 2008).

Di Marino, Bruno, "Coulibeuf o il 'demone del passaggio,'" in *Pose in movimento: Fotografia e Cinema* (Bollati Boringhieri editore, Torino, Italy, 2009), 132-134.

Preljocaj, Angelin and Ricciotti, Rudy, *Pavillon noir*, cine-photos by Pierre Coulibeuf (Xavier Barral, Paris, France, 2006).

Catálogos | Catalogues

Calle-Gruber, Mireille (ed.), *Michel Butor, Déménagements de la littérature*, text by Pierre Coulibeuf, 'Dédoubléments', Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, France, 2008, 207-210.

Coulibeuf, Pierre, *Art et Cinéma* (seven programmes – design François Mussard and Didier Mathieu), Ecole nationale d'art décoratif de Limoges, Centre culturel Jean Gagnant de Limoges, Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin, Limoges, France, 1994-1998.

Coulibeuf, Pierre, "Fiction expérimentale," in *Vertiges*, Printemps de Septembre à Toulouse 2005, exh. catalogue, volume 2, France, 2005, 166-167.

Coulibeuf, Pierre, *Pierre Coulibeuf, Cinéaste*, texts by Pierre Coulibeuf and Chantal Soyser. National Museum of Modern Art, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 1991.

Coulibeuf, Pierre, *...Wie ein Schatten in der Ferne/ ...comme une ombre lointaine*, exh. catalogue, texts by Pierre Coulibeuf, Robert Fleck, Birgit Kohler, Stéphane Delanoë, Bruno Di Marino, Franco Marinotti, Laurence Lochu-Louineau, Stephan Urbaschek, co-edition Fine Arts Unternehmen Books, Switzerland/French Embassy in Germany – Bureau du Cinéma – Bureau des Arts Plastiques – AFAA, Berlin, Germany, 2006.

Coulibeuf, Pierre and Zacharopoulos, Denys, *Le grand récit*, exh. catalogue, Center for contemporary art, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, France, 1997.

Dupuy, Patricia (ed.), *Pierre-André Benoit, amitiés cachetées*, exh. catalogue, text by Pierre Coulibeuf, Campredon-Maison René Char, L'Isle-sur-la-Sorgue, France, 2004, 50-59.

Fabre, Jan, *Le temps emprunté*, photographs by Robert Mapplethorpe, Jorge Molder, Helmut Newton, Pierre Coulibeuf, Wonge Bergmann, Dirk Braeckman, Carl De Keyzer, Jean-Pierre Stoop, Malou Swinnen, Maarten Vd Abeele, Filip Van Roe and drawings by Jan Fabre, Actes Sud, Arles, France, 2007, 254-271.

Fidelis, Gaudêncio, "The Site – specificity of Memory," in *From Sculpture to Installation* (Histories of Art and Space), Paulo Sergio Duarte (ed.), 5th Mercosul Biennial of Visual Arts, book 5 (English and Portuguese), Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, Brasil, 2005, 207-227.

_____, "The Exhibition Frontiers of Language," in *A Concise History of the Mercosul Biennial* (Histories of Art and Space), Paulo Sergio Duarte (ed.), 5th Mercosul Biennial of Visual Arts (English, Spanish and Portuguese), Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, Brasil, 2005, 145-149.

Germain, Marie-Odile and Minssieux-Chamonard, Marie (ed.), *Michel Butor, l'écriture nomade*, exh. catalogue, text by Pierre Coulibeuf, Bibliothèque nationale de France, Paris, France, 2006, 103.

Le Bon, Laurent, *Pierre Coulibeuf: Le démon du passage*, exh. catalogue, texts by Richard Boidin, Laurent Le Bon, Pierre Coulibeuf, Daan Van Speybroeck, Bruno Di Marino, Jacqueline

Aubenas, Stéphane Delanoë, co-edition Yellow Now/Ministry of Foreign Affairs (French, English and Spanish), Belgium, 2004

Naldi, Fabiola, "The Coulibeuf Effect," in *Lands and Skies/ Invideo*, Exhibition of Video and Cinema Beyond 2008, Mimesis Edizioni, Milano, Italy, 2008, 32-35.

Urbaschek, Stephan and Goetz, Ingvild (ed), *Fast Forward-Media Art Sammlung Goetz*, exh. catalogue, München, Germany, 2003, 124-125.

Artigos e Entrevistas | *Articles and Interviews*

Aidan, Marceau and Logette, Lucien, "Rencontre avec Pierre Coulibeuf – à propos de Balkan Baroque," *Jeune Cinéma* n° 265, France (December 2000).

Alzugaray, Paula, "Filme Noir em Porto Alegre," *Revista Isto É*, São Paulo (June 24, 2009).

Ångström, Anna, "Med Kroppen som blickfang," *Svenska Dagbladet*, Sweden (October 11, 2005).

Anterrieu, Julie, "Entretien avec Pierre Coulibeuf" in *Film De Culte* (www.filmdeculte.com/entretien/coulibeuf1.php) (July 19, 2003).

Arvers, Fabienne, "Somewhere in between," *Les Inrockuptibles* n° 540, France (April 4, 2006).

Bas, Frédéric, "Balkan Baroque," *Les Cahiers du Cinéma* n° 551, France (November 2000).

Bastogy, Gilles, "Marina au 3ème degré," *Cassandra* n° 38, France (November-December 2000).

Bel, Carine, "Le cinéma entre l'art et la danse" et "L'univers de Jan Fabre au cinema," *Le Dauphiné Libéré*, Annecy, France (January 30, 2007).

Bellet, Harry, "C'est de l'art," *Le Monde-Suppl. Radio-Télévision*, France (January 12, 1998).

Boisseau, Rosita, "La chambre double de W. Forsythe – Le chorégraphe, acteur de cinéma, aveugle séparé du monde," *Le Monde*, France (September 26, 2002).

Boutouille, Myriam, "Marina Abramovic au cinéma – Balkan Baroque," *Connaissance des Arts* n° 577, France (November 2000).

Breteau-Skira, Gisèle, "A propos de Balkan Baroque et de quelques autres films," *Zeuxis* n° 1, France (Autumn 2000).

Breton, Emile, "Cinéastes de l'évocation," *L'Humanité*, France (April 23, 2008).

Buchan, Noah, "Poetry fest brings trouble to town," *Taipei Times*, Taiwan (November 3, 2006).

Céna, Olivier, "Alechinsky sur Rhône (Pierre Coulibeuf)," *Télérama* n° 2214, France (June 17, 1992).

Corne, Eric, "Multitudes, les scènes françaises d'art contemporain," *Politika*, Serbia (October 2007).

Coulibeuf, Pierre, "Gradiva – Alain Robbe-Grillet par Pierre Coulibeuf," *Zeuxis* n° 33, France (June 2007).

Cypriano, Fabio, "Cineasta francês filma obscuridade de Iberê Camargo," *Folha de São Paulo*, São Paulo, Brasil (April 14, 2009).

Delanoë, Stéphane, "Le guerrier de la beauté," *Double* n° 4 (Winter 2003).

Di Marino, Bruno, "Il demone dell'arte," *Segno Cinema* n° 106, Italy (November-December 2000).

Di Marino, Bruno, "Marina recita Abramovic," *Ars* n° 24, Italy (December 1999).

Djakovic, Zorana, "Pariz/Beograd, srodnost po izboru," *Danas*, Belgrade, Serbia (April 15-16, 2006).

Douin, Jean-Luc, "Somewhere in between," *Le Monde*, France (April 5, 2006).

Ekelund, Åsa, "Dansfilm rymmer nagot för alla," *Stockholms Fria Tidning*, Sweden (October 7, 2005).

Fajardo, Isabelle, "Les guerriers de la beauté," *Télérama* n° 2792, France (July 19-25, 2003).

Feroze, Towheed, "Festival of documentaries - Post modernist visions coated with lust," in *New Age Time Out*, Dhaka, Bangladesh (November 25, 2004).

Fidelis, Gaudêncio, "Dupla Operação Estratégica," *Revista Papel das Artes*, Rio de Janeiro, n° 11 (Julho de 2009).

Fourneau, Thierry, "Les guerriers de la beauté," *Zeuxis* n° 11, France (Summer 2003).

Garson, Charlotte, "Magnetic Cinema, Pavillon noir et Le Démon du passage par Pierre Coulibeuf," *Cahiers du Cinéma*, France (May 2008).

Giger, Joanne, "Image fixe, image-mouvement," *Pardo News*, Locarno, Switzerland (August 3-4, 2005).

Gockel, Cornelia, "Heroen der Kunstgeschichte," *Süddeutsche Zeitung*, Germany (March 16, 2007).

Gockel, Cornelia, "Wahn und Wirklichkeit," *Süddeutsche Zeitung*, Germany (May 11, 2006).

Gonçalves Filho, Antônio, "O labirinto de Iberê e Siza," *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Brasil (June 4, 2009).

Gonzalez, Yann, "Balkan Baroque," *Chronic'art*, France (November 22, 2000).

Hahn, Thomas, "Somewhere entre-deux," *Ballettanz – Das Jahrbuch 2005*, Berlin, Germany (August 2005).

Jowitt, Deborah, "Images on the Move for Dance on Camera 2008," *The Village Voice*, USA (January 1st, 2008).

Jumabhoy, Zehra, "The Demon of Passage," *Time Out Mumbai*, India (October 7-20, 2005).

Kohler, Birgit, "Somewhere in between – Pierre Coulibeufs Filme," *Arsenal Programme*, Berlin, Germany (March 2006).

Kothenschulte, Daniel, "Durch die Wüste – eine Reise vom Film zur Kunst und zurück auf dem Filmfestival in Locarno," *Frankfurter Rundschau*, Germany (August 6, 2002).

"Labirinto pictórico," *Jornal de Brasília*, Brasília, Brasil (June 4, 2009).

Lafabrie, Michèle, "C'est de l'art," *L'Oeil* n° 452, France (June 1993).

Landrot, Marine, "Balkan Baroque," *Télérama* n° 2653, France (November 18-24, 2000).

Lequeux, Emmanuelle, "Balkan Baroque," *Le Monde-Aden*, France (November 15-21, 2000).

Leroux, Charles-Edouard, "Balkan baroque," *Le Courrier de Mantes*, France (November 15, 2000).

Maillet, Florence, "Paroles d'artistes," *Le Jour*, France (June 17-23, 1993).

Malysz, Leda, "Francês mostra filme-instalação inspirado em Iberê," *Correio do Povo* (May 31, 2009).

Martel, Gwénola, "'Guerriers' d'emphase – une fiction expérimentale sur l'univers singulier du chorégraphe Jan Fabre," *Libération*, France (July 17, 2003).

Massagno, A., "Aperitivo alla rassegna 'Fair_Play' Con una personale del regista Pierre Coulibeuf da oggi al Cinema Lux," *Corriere del Ticino*, Switzerland (February 22, 2008).

Maurant, Delphine, 'Pistoletto / L'Homme noir: Pierre Coulibeuf, éditions Actes Sud, *Art Absolument* n° 10, France (Automne 2004).

Mercier, Marc, "Vidéo, Croatie: sous le signe du quetzal," *Bref* n° 46, France (Automn 2000).

Morice, Jacques, "Somewhere in between," *Télérama* n° 2934, France (April 5, 2006).

Müller, Katrin Bettina, "In viele Häute schlüpfen," *Tazplan Berlin*, Germany (March 18, 2006).

Pelletier, Alexis, "Butor l'enchanteur," *Cahier critique de poésie/CCP 13*, Marseille, France (May 2007).

Pezzotta, Alberto, "Torna «Invideo», oltre il cinema la ricerca," *Corriere della Sera*, Italy (November 7, 2007).

Pupat, Hendrik, "Zwischen den Bildern – Pierre Coulibeuf in der Galerie der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst," *Leipziger Volkszeitung*, Germany (April 3, 2006, and March 22, 2006: "Schaffensprozesse").

Rabourdin, Dominique, "C'est de l'art," *L'Événement du jeudi*, France (June 17-23, 1993).

Regina, Simone, "C'è il demone di Coulibeuf," *Il Piccolo*, Trieste, Italy (November 17, 2005).

Ribeiro, Roberto, "Cultura: Bienal em Pelotas em forma de vídeos," *Diário Popular*, Pelotas, Brasil (November 10, 2005).

Segal, Lewis, "Critic's choice: Highlights of Dance Camera West 2006," *Los Angeles Times*, USA (May 28, 2006).

Stadler, Michael, "Schöner Schwarzer Mann," *Abendszeitung*, München, Germany (May 16, 2006).

Stommen, Marit, "The Body Laughs Last," *Ballettanz*, Germany (November 2004).

Thély, Nicolas, "baroque'n' roll," *Les Inrockuptibles* n° 265, France (November 2000).

Vencatesan, Vidya, "Creating accidents of destiny," *DNA Mumbai*, India (October 15, 2005).

Veras, Eduardo, "A poética do labirinto," *Zero Hora*, Porto Alegre, Brasil (June 4, 2009).

W, PY, "Quand le cinéma entre dans la danse," *Pardo News*, Locarno, Switzerland (August 8, 2004).

Walder, Pierre-Yves, "Le Who's who de Pierre Coulibeuf," *Pardo News*, Switzerland (August 9, 2006).

Revistas Acadêmicas | *Journals*

Bustamante, Jean-Marc, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* n° 78, Centre Pompidou. Cine-photogrammes by Pierre Coulibeuf (Winter 2001-2002),

Goumarre, Laurent, "Le lieu du film," (extracts of an interview of Pierre Coulibeuf by Laurent Goumarre), *Images de la Culture/Cnc* n° 22, France (July 2007).

Mignon, Olivier, "L'Intelligence du cinema," *L'Art même* n° 39, Belgium (2nd trimester 2008).

Nishijima, Norio, "Imageforum Festival 1999," *Image Forum-contemporary art and film journal*, vol.1 n° 1, Japan (Summer 1999).

Reiter, Elfi, "La metamorfosi perpetua del guerriero della bellezza – intervista a Pierre Coulibeuf," *Art'O* n° 20, Italy (Spring 2006).

Zacharopoulos, Denys, "Insomnie," *Arti International* n° 29, Greece (May-June 1996).

"Close encounters of another kind: Pierre Coulibeuf and Jean-Marc Bustamante," *Janus* n° 11, Belgium (Summer 2002).

Geral | *General*

Fidelis, Gaudêncio, "Um Processo Labirintico de Aprendizado: para uma Pedagogia Curatorial de *Dédale*." in *Material Didático – Programa Educativo Fundação Iberê Camargo*, n° 5, Porto Alegre, 2009.

EDIÇÕES DE VÍDEO | *VIDEO EDITIONS*

PAB l'enchanteur. (VHS). Edition with privately printed copies with an original cover designed by Pierre André Benoit. Published by Musée Bibliothèque Pierre André Benoit, Alès, France, 1992.

Cartographie. (VHS). Published by Centre d'art contemporain of Vassivière en Limousin, France, 1998.

L'Homme noir. (DVD). Limited edition of 100. Published by Regards Productions, France, 2004.

Pierre Coulibeuf – Le Démon du passage. (box of 5 DVDs with 7 films). Published by Ministère des Affaires étrangères, France, 2004.

Somewhere in between. (DVD). Published by Ministère des Affaires étrangères, France, 2007.

Michel Butor Mobile. (DVD). Published by Ministère des Affaires étrangères, France, 2007.

Somewhere in between & Pavillon noir (1 DVD in a box of 15 DVDs by different authors: 'Paysages chorégraphiques contemporains'). Published by Ministère des Affaires étrangères, France, 2008.

Michel Butor Mobile. (DVD S/T Japanese). Published in Literary Review 'Waseda Bungaku', Tokyo, Japan, December 2008.

COLEÇÕES PÚBLICAS | *PUBLIC COLLECTIONS*

Cinema Collection of National Museum of Modern Art, Centre Pompidou, Paris (France)

Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) of Brittany (France)

Fonds National d'Art Contemporain (FNAC), Puteaux (France)

Claudine et Jean-Marc Salomon Collection, Annecy (France)

Fonds Départemental d'Art Contemporain of Essonne (France)

Sammlung Goetz, München (Germany)

GAM/Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino (Italy)

NBK/Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (Germany)

Museu Coleção Berardo, Lisbon (Portugal)

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre (Brasil)

SOBRE OS AUTORES | ABOUT THE AUTHORS

Andrew V. Uroskie é professor assistente de arte moderna e contemporânea da Stony Brook University, em Nova Iorque, onde leciona no Programa de Graduação em História da Arte e Crítica. Concluiu seu doutorado em 2005 pela Universidade da Califórnia, Berkeley, e atualmente vive em Nova Iorque. Sua pesquisa explora a evolução do filme e da fotografia no período pós-guerra, bem como a maneira pela qual essas práticas reestruturam modelos de produção estética, audiência e objetualidade no âmbito da arte contemporânea. Publicações recentes incluem “Siting Cinema” for Tanya Leighton, ed., *Art and the Moving Image: A Critical Reader* (Tate); “Far Above the Madding Crowd: On the Spatial Logic of Mass Representation” for Jeffrey Schnapp, ed., *Crowds* (Stanford), entre outras. Seu estudo monográfico *Between the Black Box and the White Cube: The Emergence of the Moving Image in Contemporary Art* será publicado em 2010 pela editora da Universidade de Chicago.

David Rompf é escritor e reside em Nova Iorque. É mestre em Arte pela Universidade de Harvard e J. D. pela Universidade da Califórnia, Berkeley. Estudou História da Arte na Universidade de Londres e lecionou texto e literatura em Berkeley na Universidade de São Francisco. Seus ensaios tem sido publicados na *Harvard Review* na *Newsweek*, no *Los Angeles Times*, *San Francisco Chronicle*, *Philadelphia Inquirer*, *The Missouri Review*, *Memoir (and)*, *Creative Nonfiction*, entre outras. Recebeu o Prêmio Crothers de Não Ficção.

Gaudêncio Fidelis é curador independente. Nasceu em Gravataí, RS, Brasil. É mestre em Arte pela *New York University* (NYU). Recebeu seu doutorado em História da Arte pela *State University of New York* (SUNY-Binghamton) com a tese *A Recepção e a Legibilidade da Arte Brasileira Contemporânea nos Estados Unidos (1995-2005)*. Foi diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul, assim como fundador e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Foi curador do *Ciclo Arte Brasileira Contemporânea* (1991-1993) e curador adjunto da *V Bienal de Artes Visuais do Mercosul* (2005). Publicou *Dilemas da Matéria: Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea* (MAC-RS, 2002) e *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul* (Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, RS, 2005).

Andrew V. Uroskie is an assistant professor of modern and contemporary art at Stony Brook University, where he teaches in the Graduate Program in Art History & Criticism. He completed his Ph.D. in 2005 from the University of California, Berkeley, and currently lives in New York City. His research explores the evolution of film and photography in the postwar period, and the ways in which these practices reframe models of aesthetic production, spectatorship, and objecthood within contemporary art. Recent publications include “Siting Cinema” for Tanya Leighton, ed., *Art and the Moving Image: A Critical Reader* (Tate); “Far Above the Madding Crowd: On the Spatial Logic of Mass Representation” for Jeffrey Schnapp, ed., *Crowds* (Stanford), among others. His monographic study, *Between the Black Box and the White Cube: The Emergence of the Moving Image in Contemporary Art* will be published in 2010 by the University of Chicago Press.

David Rompf is a writer living in New York City. He earned an M.A. at Harvard University and a J. D. at the University of California, Berkeley. He has studied art history at the University of London and taught writing and literature at Berkeley and the University of San Francisco. His essays and reviews have appeared in *Harvard Review*, *Newsweek*, *Los Angeles Times*, *San Francisco Chronicle*, *Philadelphia Inquirer*, *The Missouri Review*, *Memoir (and)*, *Creative Nonfiction*, and many other publications. He is the recipient of the Crothers Prize in Nonfiction.

Gaudêncio Fidelis is an independent curator born in Gravataí, Brazil. He holds an M.A. from New York University (NYU) and received his Ph.D. in Art History from the State University of New York (SUNY-Binghamton), with a dissertation titled *The Reception and Legibility of Brazilian Contemporary Art in the United States (1995-2005)*. He was director of the State Institute of Visual Arts and the founder and former director of the Museum of Contemporary Art, both in Rio Grande do Sul, Brazil. He was curator of the project *Ciclo Arte Brasileira Contemporânea* (1991-1993) In 2005 he was adjunct-curator of the *5th Mercosul Biennial of Visual Arts*. He published *Material Dilemmas: Procedure, Permanence and Conservation in Contemporary Art* (MAC-RS, 2002) and *A Concise History of the Mercosul Biennial* (Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, RS, 2005).

ÍNDICE

- Títulos em itálicos referem-se à obra do artista ou autor, seguida da data da obra entre parênteses.
- Páginas listadas em negrito referem-se a obras que estão ilustradas no catálogo.
- Termos encontrados nas notas de rodapé são seguidos do número da página e do número da nota entre colchetes.
- Este índice contém palavras dos ensaios das páginas 19-135.

A

adaptação, 95, 96, 100.
Aegeu, 21.
apropriacionistas, 23, 23 [11].
apropriação: ato de, 23, 24.
Andrógenos, 21.
arquitetônica: estrutura, 19.
arquitetura, 93, 101.
Aracne: o mito de, 129.
Ariadne: (figura mitológica), 22, 25, 29, 31, 55, 91, 109, 128, 134; o mito de, 129; fio de, 51, 52, 54, 129, 134, 135; *A Dança de*, 110. Ver também fio mítico, 132.
Aquiles, 110.
arquitetura, 100, 102, 104: forma híbrida de, 106.
Artêmis, 92.
artística: intenção, 61.
audiência, 37. Ver também espectador.
Atena, 129.
atores, 26, 27, 106. Ver também não-atores, 26, 26 [19].
autoria, 25.
Aycock, Alice, 111.

B

Benjamin, Walter, 96.
Brasil, 134; matizes brasileiros, 134.
Brew, Robert, 95.

C

caixa preta, 64, 101. Ver também cubo branco.
Camargo, Iberê, 19, 20, 39, 51, 52, 53, 61, 63, 91, 92, 130, 131, 132; carretéis, 38, 51, 52, 131; *Carretéis* (1958), **52**; *Carretéis com Três Laranjas* (1958), **52**; Ciclistas, **28**, 32, 32, 33, 37, 48, 50, 64; *Ciclistas* (1989), 36; *Fiada de Carretéis 2* (1961), 38, 49, 64, 131; *Figura* (1964), 34, 38, **(91)**; *Figura em Tensão* (1969), 52; *Hora V* (1983); **41**, 42, 43, **44**, 47, 48, 50; *Idiotas*, 50; *Mulher na Escada* (1989), **32**; *No Vento e na Terra* (1991), 28, **(29)**, 31; *Núcleo* (1965), 20 [4], 28, 64, **130**; *Núcleo em Expansão* (1965), 20 [4], **130**; *O Relógio*, 34 [32]; *Pássaro* (1971), 52; *Signo Branco I* (1976), 52; *Tudo te é Falso e Inútil* [série] (anos 90), **(36)**, 37.
Camargo, Fundação Iberê, 20, 33, 61, 104, 105, 106, 128, 134.
câmera, 35, 36, 37, 38, 135: janela da, 49; movimento de, 47. Ver também *la fenêtre de la câmera*, 48.
cânone, 23, 58, 59.
canonização: política de, 23.
cegueira, 35, 36.
cinema, 22, 92, 93, 94, 96, 101: de arte, 94; de ensaio, 94; gêneros do, 23; indústria do, 64; tela do, 97.
cinemática (s): convenções, 22, 25, 25 [18], 26; continuidade, 54; estrutura, 19; expressão, 104; gramática, 23; máquina, 46; narrativa, 32; paisagem, 95; pinturas, 62.
cinemático, 104: ambiente, 40; aparato, 22, 37, 62, 65; arquitetura do, 101; artifício, 32; imaginário, 24; design, 42; protocolo, 37; meio, 49, 61, 100; vocabulário, 19.

cinematográfica: vanguarda, 95.
cinoplastics, 103, 104.
circularidade, 31, 32, 34, 42, 50.
Clouzot, Henri-George, 96, 97; *O Mistério de Picasso* (1956).
coadjuvante, 34.
cor, 46.
copião, 61.
coreografia, 31, 47, 101, 133. Ver também movimentos coreografados, 33, 55.
Coulibeuf, Pierre, 100, 101, 105, 106, 107, 127, 131, 135: artista, 23; cinematografia de, 112; e locação, 43; e enquadramento, 49; e metamorfose, 132; filmes de, 22, 39, 64, 94, 95; filme-labirinto de, 27, 41, 44; os livros e catálogos de, 24; *Les Guerriers de la beauté* (2002), 24; *L'Homme noir* (1993-1998): livro, 25; filme, 40, 46; *Le démon du passage*: livro (2004), 24; *Magnetic Cinema* (2008); 135; personagens dos filmes de, 26; *Parillon Noir* (2006), 133; repertório, 65; semelhança nos filmes de, 28; tradição conceitual, 104.
cabro branco, 64, 101. Ver também *caixa preta*.
curador, 54 [66], 57 [70].
curatorial: mecânica, 44; práxis, 44.

D

dança, 22, 93, 95, 106.
Dark Man, 40, 41, 50.
Dédalo, 19, 20, 21, 22, 52, 92, 106, 108, 109, 110.
Deleuze, Gilles, 99.
disciplina, 25.
Dionísio, 22, 92, 134.
dimensão: mental, 19.
documentário, 96.
documentarista, 23.
duplo, 19 [3], 26 [19], 31, 36, 60 [76]: universo *duplicado*, 44.

E

Eisenstein, Sergei, 92, 102, 109.
energia, 20.
empasto, 51.
enquadramento, 27, 47, 48, 50, 51.
escatológico: inconsciente, 34.
espaços fictícios, 44; espaço híbrido, 101; espaço liminar, 101.
espectador, 27, 35, 37, 38, 40, 42, 48, 54, 55, 57, 63, 97, 98, 101, 102.
Ver também audiência.

espelho (s), 38, 39, 41, 46, 133; espelhamento, 100.
experiência fenomenológica, 102.
experimentação: lugar de, 22.
eterno retorno: o mito do, 25, 30, 55.
excremento, 34.
exhibitionary complex, 56 [69].
exílio, 29, 28, 30; autoexilado, 30.
expressionista, 28.

F

fac-símile, 128.
fábula, 127.
fantasmática, 65.
Farocki, Harun, 99.
faux raccord, 38.
feminista: ponto de vista; teoria, 41.
fenomenologia: labiríntica, 104.
figura, 27, 32; e a câmera, 28.
figuras, 26.
figuração, 50.
filme, 22, 23, 24, 25, 40, 44, 112, 133: arte e filme, 93; filmes experimentais, 94; *stills*, 62.
filmeinstalação, 61, 93.
ficcional: exposição: 42 (43), 44, 64; forma, 94; híbrido, 133.
flash frames, 61.
flickering, 54.
formalista: atração, 105.
fotografias, 106.
Fox, Terry, 111.

G

gestalt, 105.
gesto: corporificação do, 26, 37.
Godard, Jean-Luc, 98, 99: *Acossado* (1960), 98 (99); *Passion* [Paixão] (1982), 99, 100.
grega: mitologia, 19.
Guaíba: lago, 33.

H

Hay, Alex, 95.
Hefesto, 110.
homeostase, 135.

Homero, 110: *Ilíada*, 110.
Houser, Arnold, 57.
Huillet, Daniele, 97: *Chronique d'Anna Magdalena Bach* (1968), 97.

I

Ícaro, 22, 52.
identidade, 26, 28,
ilusão, 22, 26, 38, 42, 65.
ideológicas: premissas, 19.
imagem: projetada, 94.
imagem em movimento, 23, 93, 10.
interdisciplinar, 101.
indeterminação: lugar de, 24.
instalação, 23, 63, 64, 101.
instituição, 58. Ver também instituições museológicas 59.

J

janela, 48.

K

L

labirinto, 19, 20, 21, 22, 45, 52, 55, 60, 93, 102, 107, 108, 110, 111, 112, 131, 134, 135; o caminhante do, 60; de Coulibeuf, 24; o conceito de, 109.
labiríntica: abordagem, 24, 50, 51.
labiríntico: espaço, 60, 92, 108.
latino-americana: arte, 58.
livre-arbítrio, 27.
locação, 43, 44, 45.
Lopo Gonçalves, 26 [19], 30, 43, 48, 61.
loop, 30, 48, 61, 62.
luz, 19, 34, 35, 47, 134.: ausência de, 36.

M

mais-valia, 57.
mainstream, 40.
Malraux, André: *Le Musée Imaginaire*, 132.
Maze, 108, 109.
mental: estado, 25, 35, 51; projeção, 26, 30, 38, 48, 55, 64. Ver também projeções.
miragens, 39.

metamorfose, 25.
metonímica: extensão, 93.
Minelli, Vincent, 98; *Sede de Viver* (1956), 97 (98).
Minotauro, 20, 21, 22, 39, 40, 41, 92, 108, 109, 128, 133.
Minos, 21, 22, 39, 92.
mise en abyme, 46.
mise-en-scène, 26.
minimalismo, 110, 111.
mito, 20, 43, 55, 127, 129: neomitificação, 127; neomitologia, 133.
montagem, 103.
Morandi, 52.
motion picture, 102.
Morris, Robert, 95, 105, 110, 111.
motivos, 46.
Mulvey, Laura, 41.
multicursal, 109: modelo, 21 [7], 54 [66], 55, 108.
música, 33.
museu, 20, 32, 34, 36, 42, 44, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 92, 93, 112, 127, 130, 133, 134.
museologia, 56.
museológico: aparato, 41.

N

narrativa, 27.
narrativas: biográficas, 95.
Nouvelle Vague, 94.

O

obra: matéria da, 23; descorporificação da, 23.
ocular, 20.
óculo zenital, 33, 35 49.
O'Doherty, Brian, 111.
olhar, 21 [7]; 38.
Oldenburg, Claus, 95.
Oppenheim, Dennis, 111.
originalidade, 23, 96.
Outro, 39, 40, 41.
out-takes, 62.
Ovídio: *Metamorfoses*, 20, 21, 129; *Heroids 10*, 29.

P

Pasifae, 39, 40.

passagem, 25, 28, 32, 33.
passageiro, 21.
Pausânias, 93.
performers, 26, 27, 33 [30], 44.
personagem (s), 25, 30, 31, 36, 56, 60, 65; função do, 26; psicológica do, 26 [19], 27, 28, 30, 33, 37; feminino, 41, 42, 44, 49, 53, 55, 135.
Picasso, Pablo, 96, 97, 130.
pictórica: obra, 19. Ver também instruções pictóricas, 47.
pintura, 34, 36, 38, 49, 54, 93, 95, 97, 104; como *álibi*, 49; desconstrução da, 97; espaço representacional da, 50; pinturas, 37, 43, 44, 47, 106, 127, 130, 132; filmagem de, 46.
Piranesi, Giovanni Batista, 103.
Pistoletto, Michelangelo, 40, 46: *L'Ufficio dell' Uomo Nero* (1969), 40.
Platão, 128.
pós-ideológica: orientação, 61.
protocolo, 25.
psicológico: perfil, 26 [19].
projeções, 19, 26 [19], 29, 35, 39; duplas 35; mentais, 38, 40, 65. Ver também mental: projeção.
protagonista, 21.
processo: racional, 21 [7]; mental, 21 [7].

Q

R

realidade: conceito de, 22; ilusão de, 37.
Resnais, Alain, 96; *Van Gogh* (1948), (98), 96, 97.
representação, 50: mecanismos de, 22, 39.

S

Schneeman, Carolee, 95.
set de filmagens, 127.
short ends, 62.
Siza, Álvaro, 19, 20, 21 [7], 26, 45, 49, 91, 104, 105, 107, 112, 132; prédio de, 19, 41, 44, 45, 46, 132.
simulacro, 24, 44.
Smith, Tony, 111.
Smithson, Robert, 95.
Stein, Gertrude, 31: *O Mundo é Redondo* (1967), 31, 33.
Straub, Jean-Marie, 97: *Chronique d'Anna Magdalena Bach* (1968), 97.
sujeito: indeterminação do, 27.

Summers, Caroline, 95.
suspensão da descrença, 39, 42, 63.

T

tableaux vivant, 48.
tableaux pictóricos, 100.
tactilidade: senso de, 34.
taboo, 37.
Teseu: (figura mitológica), 21, 22, 28, 29, 31, 39, 55, 92, 109, 110, 128, 134; lado escuro de, 40. Ver também *Dark side*.
tradução, 96; tradutor, 100.

U

unicursal, 109: modelo, 21 [7], 54 [66], 108.

V

VanDerBeek, Stan, 95.
Vertov, Dziga, 103.
vigilância: mecanismo de, 34.
Viola, Bill, 99.
visão, 28, 34, 35: noturna, 36; reino da, 36. Ver também supervisão, 37.
visões, 19.
visual: acuidade, 36,
videoinstalação, 23, 101.
voyeur, 48.
voyeurismo, 40.

X

W

Y

Z



DOCUMENTOS | DOCUMENTS

Sinopse de <i>Dédale</i> por Pierre Coulibeuf Synopsis of <i>Dédale</i> by Pierre Coulibeuf284
Os diálogos do filme The film dialogues290
A partitura musical The music score293
A exposição ficcional organizada para as filmagens de <i>Dédale</i> The fictional exhibition organized for the shooting of <i>Dédale</i>301
<i>Dédale: O</i> The making of311
<i>O Duplo</i> de Iberê Camargo <i>The Double</i> by Iberê Camargo335
Uma cronologia de Iberê Camargo A chronology of Iberê Camargo338

SINOPSE DE *DÉDALE*

Pierre Coulibeuf

4 de agosto de 2008

A forma particular – labiríntica – do prédio que Álvaro Siza concebeu para a Fundação Iberê Camargo, inspira a própria forma de *Dédale**. No filme, esse prédio representa uma *mise en abyme* [imagem idêntica representada no interior de outra]. A obra de Iberê Camargo aparece, nesse lugar, como um núcleo vivo, um “núcleo em expansão”, para fazer referência ao título de um quadro de Camargo; esse núcleo extrapola as paredes do prédio, contamina e intensifica outros lugares, outros espaços, numa sensível relação com as obras do pintor. De fato, o prédio de Siza é um “condutor de energias”: coloca em movimento e dinamiza as forças emitidas pelos quadros quando os espectadores os contemplam; estes últimos levados nas espirais do labirinto de Siza, exteriorizam essas intensidades particulares nascidas da experiência que constitui a relação desse lugar com as obras de Camargo. O personagem feminino do filme, a exemplo de Ariadne da mitologia, guia-nos – e nos perde – nesse lugar. Graças a Ariadne, esse lugar atrai um “fora” que dobra, prolonga como uma projeção mental, o labirinto induzido pelos deslocamentos de Ariadne no prédio de Siza. Até o infinito. O fio de Ariadne – a continuidade fílmica – é um engodo. Dessa vez, não há um *happy end*. Como uma outra versão da lenda, Teseu – o espectador do filme – não sai do labirinto: ao contrário, passa pela estranha experiência, incessantemente renovada, da perda de identidade, passando de um mundo a outro...

* *Dédale* (em grego antigo: Daídalos, adjetivo que significa “artisticamente trabalhado”) é um personagem da mitologia grega, um ateniense, descendente da família real vinda de Cecrops, fundador de Atenas. *Dédale* tem reputação de inventor, de escultor e de grande arquiteto, aliando genialidade estética e engenhosidade técnica. A mando do rei Minos, concebeu um labirinto para manter preso o Minotauro. Em francês, *dédale* significa também *labirinto*.

Elementos temáticos e formais

Relação com a realidade (1)

A recusa da paisagem, do cartão postal, do clichê, em proveito da realidade banal, cotidiana: “grama seca”, “alguns gravetos”, “um campo queimado”... (I. Camargo). Recusa da totalização ou da representação. A realidade é fragmentária.

Relação com a cor (1)

A recusa da cor. Os cinzas, os escuros, tons sombrios – mesmo os pretos – dominam. Esses tons remetem a um estado de espírito: o dos habitantes do Rio Grande do Sul, Estado onde Camargo nasceu. Melancolia, tristeza da noite... Os fins de tarde, as sombras compridas...

Relação com a solidão

A sensação de solidão diante de uma extensão sem fim, sem horizonte, ou cujo horizonte é incessantemente repellido. A estranheza, a inquietude a isso associada. Os raros seres que surgem, aparentemente de lugar nenhum, passam um breve instante: gado, cavalo, indivíduo, camionete... A desolação da paisagem... A idéia do “homem que caminha”, sem objetivo.

Relação com a realidade (2)

A realidade não é mais algo familiar, tranquilo. Ao contrário. Um sentimento de inquietação invade o personagem confrontado com a irreabilidade do mundo, sua indeterminação persistente. O estado de espírito do personagem do filme é a indiferença. Ele experimenta o distanciamento criado entre ele e o mundo. Sua relação com o mundo, com a realidade que o cerca, é da ordem da distância. O mundo é um enigma. O tempo é dilatado, esticado. Um personagem sem passado erra na superfície do mundo, sem objetivo definido. Os acontecimentos são moleculares, ínfimos. Gestos, olhares, micro-movimentos do rosto, traem num breve instante, o estado emocional do personagem, a passagem de uma intensidade. A obra pictórica – e seu simulacro: a obra fílmica – são a transcrição aleatória da visão interior. Como uma exteriorização do pensamento, uma produção de intensidades fugitivas. Um olhar imaginário reúne os fragmentos de realidade. O mundo é mentira. A obra pictórica, fílmica, inventa o mundo.

Relação com a cor (2)

Desse ponto de vista, os tons escuros suscitam um outro modo de relação com a realidade – a das obras de Camargo, a do filme: de forma oposta a um imediatismo visual, a obra exige uma desaceleração da ação de olhar, uma atenção, uma lentidão adaptada a uma

realidade distante, que parece se distanciar; a visão em plena luz é retirada, a visão tranquilizadora... à medida do desenrolar do filme, as trevas dissipam-se, as identidades dissolvem-se. Tudo é passageiro, transitório – nenhum sentido chega a se fixar duravelmente. Surge o deserto; ele se torna a realidade do filme. Uma sombra passa, já distante, “he who goes toward that which never ends.” O mundo é tão somente constituído por formas em expansão. A noite invade o cenário. “Expanding universe”, “rolling shapes”... A realidade é percebida, ressentida, como alguma coisa dinâmica.

Relação com o deserto (sensação)

O deserto refere-se tanto à paisagem natural quanto ao ambiente urbano. O deserto também pode ser povoado. A sobrecodificação da cidade moderna, megalópole, priva o personagem de toda significação absoluta, totalizante. A solidão é, ainda aqui, o estado de espírito do personagem. A cidade animada por uma multidão anônima é também labirinto, pois constituída por redes de circulação percorridas por indivíduos que se cruzam continuamente. O personagem vê-se estrangeiro no centro dessa realidade, sem conexão possível. Ali, ele também é nômade. O deserto é a projeção de um estado interior. As paisagens – naturais, urbanas – são estados de espírito.

Relação com a narrativa

A forma narrativa assemelha-se à investigação, ou à busca de alguma coisa, mas uma busca sem objeto. De fato, o motivo do filme é a errância de um personagem cujas visões não cessam de transformar a realidade que o cerca. Esse personagem, estrangeiro tanto para os outros como para si mesmo, é um tipo de noctâmbulo no mundo, sem ancoradouro no espaço e no tempo, sem unidade, sem identidade. O deserto, o noturno, o apagamento progressivo do personagem, reduzido a uma pura figura, ganham espaço... O personagem: uma simples projeção mental, uma aparição. O mundo proposto pelo filme *Dédale*, não é a representação da realidade, mas o seu reflexo. Está em jogo um processo de desdobramento. O tornar-se fantasma, o tornar-se espectro do personagem. Tensão rumo à imobilidade. Eclipse.

O personagem é silencioso. Algumas palavras, às vezes. O personagem: uma figura em uma composição abstrata.

Relação com os lugares

A importância dos lugares: o prédio-labirinto de Siza, as docas, a praia de Ipanema, o interior, a cidade superpovoada. Lugares onde o personagem não consegue se situar. Lugares simplesmente atravessados, lugares-passagens. O personagem não se fixa em lugar nenhum. Ele não existe enquanto sujeito, centro, unidade. Sem proveniência e

sem destino. O deserto é interpretado aqui como modo de existência. Aquele do viajante, que encontra seu prazer na mudança e na passagem. Passagem de um lugar a outro, de um estado a outro... – é o percurso, o trajeto, que é importante; o movimento, o deslocamento, a mudança. O personagem do filme é uma subjetividade plural e anônima. Um puro devir.

Importância dos movimentos de câmera. Movimento que acompanha o do personagem – ele se desloca sem parar – e movimento autônomo, descritivo.

Visões, imaginações do personagem. Paisagens. O Outro da realidade.

Circularidade da continuidade fílmica, quebrada por projeções mentais. Idas e vindas. O personagem repassa várias vezes pelos mesmos lugares, segundo um ponto de vista novo a cada vez.

Relação com as pinturas de Iberê Camargo

Passagens do personagem em um lugar “realista” (museu). Imagens mentais provenientes diretamente dos quadros. Imagens persistentes ao longo do trajeto: escuras, negras, ou de repente vistosas. Elas reforçam o estado espiritual, a disposição ou o humor do personagem – todos os afetos que sugerem ao mesmo tempo o jogo do ator e o enquadramento. Essas imagens são obsessivas. Perturbadoras. A causa da dinâmica que os caracteriza: expansão, sensação de velocidade ligada ao deslocamento lateral (certos *Ciclistas*), ou induzida pela forma das bobinas (*Carretéis*). Como pássaros que levantam vôo. *Ascensão*. Os *Carretéis* têm também a forma do signo do infinito. O mundo é um núcleo de energias em expansão contínua. Em múltiplas direções. *Figura em tensão*: o filme. O filme é um simulacro. Numa relação de tensão e de diferença com a obra de Camargo. Com a realidade que o cerca. *Porto Alegre*. O branco brilhante do prédio de Siza, projetado sobre o azul do céu, contrasta – enigmaticamente – com a escuridão de numerosas pinturas de Camargo que estão permanentemente no museu. *The Dark Side of the artist*...

Relação com o personagem (rosto)

O personagem: uma mulher. *Stranger*. Rosto-paisagem. Correlações e conexões. Rosto: lugar de sensação, assim como o “cenário” (a realidade a sua volta) da qual às vezes ele se destaca. O rosto capta a atenção do espectador (closes). A expressão é mínima, aquém de qualquer psicologia, de qualquer significação. O rosto como superfície: traços, linhas... Extensão abstrata. Linha de pictorialidade, linha de musicalidade, cinematografia...

Traçar a linha de fuga, a transversal, que coloca em conexão os traços respectivos. Horizontalidade sem horizonte. *Movimento*.

SYNOPSIS OF *DÉDALE*

Pierre Coulibeuf

August, 2008.

The particular, labyrinthine, shape of the building conceived by Álvaro Siza for the Iberê Camargo Foundation inspires the actual form of *Dédale*.* In the film, this building represents a *mise en abyme*. The work of Iberê Camargo appears here, in this place, as a living nucleus, a “nucleus in expansion”, to mention the title of one of Camargo’s paintings; this nucleus, beyond the walls of the building, contaminates and intensifies other places, other spaces, in a sensitive relationship with the painter’s work. In fact, Siza’s building is a “conductor of energies”: it puts into motion and energizes the forces emitted by the pictures as viewers contemplate them; the latter, taken towards the spirals of Siza’s labyrinth, convey those particular intensities born of the experience that constitutes the relationship with the works of Camargo. The female character of the film, like Ariadne in mythology, guides us – and loses us – in this place. Thanks to Ariadne, this place attracts an Outside which doubles, extends – as a mental projection –, the labyrinth induced by Ariadne’s movements within Siza’s building. To the infinite. Ariadne’s thread – the cinematic continuity – is a deception. This time, there is no happy ending. Like another version of the legend, Theseus – the viewer of the film - does not leave the labyrinth: undergoing instead, a strange, endlessly renewed experience of loss of identity, passing from one world to another...

* *Dédale* (in ancient Greek: Daidalos, meaning “artistically worked”) is an Athenian character from Greek mythology, a descendant of the Royal family coming from Cecrops, the founder of Athens. Dédale has the reputation of being an inventor, a sculptor and a great architect, allying aesthetic geniality with technical ingenuity. He was sent by King Minos to conceive a labyrinth to imprison the Minotaur. In French, *dédale* also means *labyrinth*.

Thematic and formal elements

Relationship with reality (1)

Rejection of landscape, the postcard, the cliché, in favor of common, quotidian reality: “dry grass”, “some sticks”, “a burnt field”... (I. Camargo).

Rejection of totalization or representation. Reality is fragmentary.

Relationship with color (1)

Rejection of color. Greys, shadowy tones, dark colors – even black - predominate. These tones refer to a state of mind: that of the inhabitants of Rio Grande do Sul, the state where Camargo was born. Melancholy, the sadness of night... The late afternoon, long shadows...

Relationship with solitude

The sensation of solitude before endless expanse, with no horizon, or whose horizon is endlessly rejected. Strangeness, the anxiety connected with it. The rare beings who emerge apparently from nowhere, go through a brief moment: cattle, horse, individual, truck... The desolation of the landscape... The idea of “the man who walks”, with no purpose.

Relationship with reality (2)

Reality is no longer something familiar, reassuring. On the contrary. A feeling of unease invades the character faced with the unreality of the world, its persistent vagueness. The state of mind of the character in the film is one of detachment. He experiences the void created between himself and the world. The nature of his relationship with the world, with the reality surrounding him, is one of distance. The world is an enigma. Time is dilated, stretched. A character with no past wanders the surface of the earth with no defined objective. Events are molecular, insignificant. Gestures, looks, micromovements of the face betray for a brief moment the emotional state of the character, the passing of some intensity. The pictorial work – and its simulacrum: the filmic work – are the random transcription of an inner vision. Like an externalization of thought, a product of fleeting intensities. An imaginary gaze brings together fragments of reality. The world is a lie. The pictorial, filmic work invents the world.

Relationship with color (2)

From this viewpoint, the dark tones evoke another way of relating to reality – from the one of Camargo’s work, the one of the film: in opposition to visual immediacy, the work demands deceleration of the act of looking, an attention, a slowness adapted to a distant

reality which seems to shy away; the vision at full light is removed, tranquilizing vision... As the film develops, the darkness deepens, identities dissolve. Everything is fugitive, transitory – no meaning can be firmly fixed. The desert appears; it becomes the reality of the film. A shadow passes, already distant, “he who goes toward that which never ends.” The world is constituted only by forms in expansion. Night invades the scenery. “Expanding universe”, “rolling shapes”... Reality is perceived, felt, as something dynamic.

Relationship with the desert (sensation)

Desert refers both to the natural landscape and the urban environment. The desert can also be populated. The over-codification of modern city, megalopolis, deprives the character of all absolute, totalizing signification. Even here, the character’s state of mind is solitude. The city animated by an anonymous crowd is also a labyrinth, constituted by the webs of circulation traveled by individuals continuously passing each other. The character lives himself as a foreigner at the heart of this reality, with no possible connection. There, he is also a nomad. The desert is the projection of an inner state. The landscapes – natural, urban – are states of mind.

Relationship with narration

The narrative form resembles investigation, or the search for something, but a search with no aim. In fact, the purpose of the film is the wanderings of a character whose visions do not cease to transform the reality surrounding him. This character, a foreigner both to others and himself, is a kind of sleepwalker through the world, without anchor neither in space nor time, without unity, without identity. The desert, the nocturnal, the progressive erasure of the character reduced to a pure figure, gain ground... The character: a simple mental projection, an apparition. The world suggested by the film *Dédale* is not a representation of reality but its reflection. A process of doubling is at play. The becoming ghost, the becoming specter of the character. Tension leading to immobility. Eclipse. The character is silent. Sometimes a few words. The character: a figure within an abstract composition.

Relationship with places

The significance of places: Siza’s labyrinthine building, the docks, Ipanema beach, the countryside, the overpopulated city. Places where the character is unable to situate himself. Places simply passed through, passing-places. The character does not fix himself anywhere. He does not exist as a subject, center, unity. With no provenance or destination. The desert here is interpreted

as a way of existence. That of the traveler, who finds his pleasure in change and in the passage. Passing from one place to another, from one state to another... – it is the route, the journey that is important; the movement, the shift, the change. The character in the film is a plural and anonymous subjectivity. A pure becoming. Importance of camera movements. Movement which follows the one of the character – he moves ceaselessly – and autonomous, descriptive movement. Visions, imaginings of the character. Landscapes. The Other of reality. Circularity of filmic continuity, broken by mental projections. Comings and goings. The character goes through the same places several times, according to a different viewpoint each time.

Relationship with Iberê Camargo’s paintings

Passages of the character through a “realistic” place (museum). Mental images coming directly from the pictures. Persistent images along the route: dark, black, or suddenly flamboyant. They strengthen the spiritual state, the disposition or humor of the character – all the affects that suggest at the same time the actor’s play and the framing. These images are obsessive. Disruptives. Because of their characteristic dynamic: expansion, sensation of speed linked to sideways movement (some of the *Ciclistas*), or induced by the shape of the cotton reels (*Carretéis*). Like birds taking flight. *Ascensão*. The *Carretéis* also have the same shape as the infinite sign. The world is a nucleus of energies in constant expansion. In multiple directions. Figure in tension (*Figura em tensão*): the film. The film is a simulacrum. In a relationship of tension and difference with the work of Iberê Camargo. With the reality that surrounds it. Porto Alegre. The brilliant white of Siza’s building, projected against the blue of the sky, contrasts – enigmatically – with the darkness of numerous Iberê Camargo’s paintings, which are permanently in the museum. *The Dark Side* of the artist...

Relationship with the character (face)

The character: a woman. Stranger. Face-landscape. Correlations and connections. Face: place of sensation, the same as the “setting” (the surrounding reality) from which it sometimes stands out. The face captures the attention of the viewer (close-ups). Expression is minimal, beyond any psychology, any signification. The face as a surface: traces, lines... Abstract field. Line of pictoriality, line of musicality, cinematography... To trace the vanishing point, the transversal, that puts into connection the respective traces. Horizontality without horizon. *Movimento*.

SYNOPSIS DE *DÉDALE*

Pierre Coulibeuf

4 août 2008

La forme particulière – labyrinthique – du bâtiment qu'Alvaro Siza a conçu pour la Fondation Iberê Camargo, inspire la forme même de *Dédale**. Dans le film, ce bâtiment figure une mise en abyme. L'œuvre d'Iberê Camargo apparaît là, dans ce lieu, comme un noyau vivant, mais un « noyau en expansion », pour faire référence au titre d'un tableau de Camargo ; ce noyau, par-delà les parois du bâtiment, contamine et intensifie d'autres lieux, d'autres espaces, en relation sensible avec les œuvres du peintre. En effet, le bâtiment de Siza est un « conducteur d'énergies » : il met en mouvement et dynamise les forces émises par les tableaux lorsque des spectateurs les contemplent ; ceux-ci, entraînés dans les spires du labyrinthe de Siza, transmettent alentour ces intensités particulières nées de l'expérience que constitue la relation avec les œuvres de Camargo. Le personnage féminin du film, à l'instar de l'Ariane de la mythologie, nous guide – et nous perd – en ce lieu. Grâce à Ariane, ce lieu attire un Dehors qui double, prolonge, comme une projection mentale, le labyrinthe induit par les déplacements d'Ariane dans le bâtiment de Siza. A l'infini. Le fil d'Ariane – le déroulement filmique – est un leurre. Cette fois, il n'y a pas de *happy end*. Comme une autre version de la légende, Thésée – le spectateur du film – ne sort pas du labyrinthe : au contraire, il fait l'expérience étrange, sans cesse renouvelée, de la perte d'identité, en passant d'un monde dans un autre...

* *Dédale* (en grec ancien: Daidalos, adjectif signifiant « artisement travaillé ») est un personnage de la mythologie grecque, un Athénien, descendant de la famille royale issue de Cécrops, fondateur d'Athènes. Dédale a une réputation d'inventeur, de sculpteur et de grand architecte, alliant génie esthétique et ingéniosité technique. A la demande du roi Minos, il a conçu un labyrinthe pour enfermer le Minotaure. En français, *dédale* signifie aussi *labyrinthe*.

Éléments thématiques et formels

le rapport à la réalité (1)

Le refus du paysage, de la carte postale, du cliché, au profit de la réalité banale, quotidienne : « de l'herbe sèche », « quelques brindilles », « un champ brûlé »... (I. Camargo). Refus de la totalisation ou de la représentation. La réalité est fragmentaire.

le rapport à la couleur (1)

Le refus de la couleur. Les gris, les bruns, les teintes sombres – les noirs même – dominant. Ces teintes renvoient à un état d'âme : celui des habitants du Rio Grande do Sul où est né Camargo. Mélancolie, tristesse du soir... Les fins d'après-midi, les ombres allongées...

le rapport à la solitude

La sensation de solitude face à une étendue sans fin, sans horizon, ou dont l'horizon est sans cesse repoussé. L'étrangeté, l'inquiétude qui y est attachée. Les rares êtres qui surgissent, de nulle part semble-t-il, passent un bref instant : bœuf, cheval, individu, camionnette... La désolation du paysage... L'idée de « l'homme qui marche », sans but.

le rapport à la réalité (2)

La réalité n'est plus quelque chose de familier, de rassurant. Au contraire. Un sentiment d'inquiétude envahit le personnage confronté à l'irréalité du monde, son indétermination persistante. L'état d'âme du personnage du film est le détachement. Il éprouve le décalage qui s'est créé entre lui et le monde. Son rapport au monde, à la réalité qui l'environne, est de l'ordre de la distance. Le monde est une énigme. Le temps est dilaté, étiré. Un personnage sans passé erre à la surface du monde, sans but défini. Les événements sont moléculaires, infimes. Gestes, regards, micromouvements du visage, trahissent un bref instant l'état émotionnel du personnage, le passage d'une intensité. L'œuvre picturale – et son simulacre : l'œuvre filmique – sont la transcription aléatoire de la vision intérieure. Comme une extériorisation de la pensée, une production d'intensités fugitives. Un regard imaginaire raccorde les fragments de réalité. Le monde est mensonge. L'œuvre picturale, filmique, invente le monde.

le rapport à la couleur (2)

De ce point de vue, les teintes sombres suscitent un autre mode de relation avec la réalité – celle des œuvres de Camargo, celle du film : à l'opposé d'une immédiateté visuelle, l'œuvre exige un ralentissement de l'action de regarder, une attention, une lenteur adaptée à une réalité éloignée, qui semble se dérober ; la vision en pleine lumière

est retirée, la vision rassurante... Au fur et à mesure du déroulement du film, les ténèbres s'épaississent, les identités se dissolvent. Tout est passager, transitoire – aucun sens n'arrive à se fixer durablement. Le désert advient ; il devient la réalité du film. Une ombre passe, déjà lointaine, « he who goes toward that which never ends. » Le monde n'est plus constitué que de formes en expansion. La nuit envahit le cadre. « Expanding universe », « rolling shapes »... La réalité est perçue, ressentie, comme quelque chose de dynamique.

le rapport au désert (sensation)

Le désert concerne aussi bien le paysage naturel que l'environnement urbain. Le désert peut aussi être peuplé. Le surcodage de la ville moderne, mégapole, prive le personnage de toute signification pleine, totalisante. La solitude est, encore ici, l'état d'âme du personnage. La ville animée par une foule anonyme est aussi labyrinthe, car constituée de réseaux de circulation parcourus par des individus qui se croisent continûment. Le personnage se vit étranger au sein de cette réalité, sans attache possible. Il y est nomade, tout aussi bien. Le désert est la projection d'un état intérieur. Les paysages – naturels, urbains – sont des états d'âme.

le rapport au récit

La forme narrative s'apparente à l'enquête, ou la quête de quelque chose, mais une quête sans objet. En fait, le motif du film est l'errance d'un personnage dont les visions ne cessent de transformer la réalité qui l'entoure. Ce personnage, étranger aux autres comme à lui-même, est une sorte de noctambule dans le monde, sans ancrage dans l'espace et le temps, sans unité, sans identité. Le désert, le nocturne, l'effacement progressif du personnage réduit à une pure figure, gagnent du terrain... Le personnage : une simple projection mentale, une apparition. Le monde proposé par le film *Dédale*, n'est pas la représentation de la réalité, il en est le reflet. Un processus de dédoublement est à l'œuvre. Le devenir fantôme, le devenir spectre du personnage. Tension vers l'immobilité. Eclipse. Le personnage est silencieux. Quelques paroles, parfois. Le personnage : une figure dans une composition abstraite.

le rapport aux lieux

L'importance des lieux : le bâtiment-labyrinthe de Siza, les docks, la plage d'Ipanema, la campagne, la ville surpeuplée. Des lieux où le personnage ne parvient pas à se repérer. Lieux simplement traversés, lieux-passages. Le personnage ne se fixe nulle part. Il n'existe pas en tant que sujet, centre, unité. Sans provenance et sans destination. Le désert s'interprète ici comme mode d'existence. Celui du voyageur,

qui trouve son plaisir au changement et au passage. Passage d'un lieu à un autre, d'un état à un autre... – c'est le parcours, le trajet, qui est important ; le mouvement, le déplacement, le changement. Le personnage du film est une subjectivité plurielle et anonyme. Un pur devenir.

Importance des mouvements de caméra. Mouvement qui suit celui du personnage – il se déplace sans cesse – et mouvement autonome, descriptif.

Visions, imaginations du personnage. Paysages. L'Autre de la réalité. Circularité du déroulement filmique, brisé par des projections mentales. Tours et détours. Le personnage repasse plusieurs fois par les mêmes lieux, selon un point de vue chaque fois nouveau.

le rapport aux peintures d'Iberê Camargo

Passages du personnage dans un lieu « réaliste » (musée). Images mentales provenant directement des tableaux. Images persistantes tout au long du trajet : sombres, noires, ou soudain flamboyantes. Elles renforcent l'état spirituel, la disposition ou l'humeur du personnage – tous les affects que suggèrent à la fois le jeu de l'acteur et le cadrage. Ces images sont obsessionnelles. Disruptives. A cause de la dynamique qui les caractérise : expansion, sensation de vitesse liée au déplacement latéral (certains *Ciclistas*), ou induite par la forme des bobines (*Carretéis*). Comme des oiseaux qui prennent leur envol. *Ascensão*. Les *Carretéis* ont aussi la forme du signe de l'infini. Le monde est un noyau d'énergies en expansion continue. Dans de multiples directions. Figure en tension (*Figura em tensão*) : le film. Le film est un simulacre. Dans un rapport de tension et de différence avec l'œuvre de Camargo. Avec la réalité environnante. Porto Alegre. Le blanc éclatant du bâtiment de Siza, projeté sur le bleu du ciel, contraste – énigmatiquement – avec la noirceur de nombreuses peintures de Camargo qui sont à demeure dans le musée. *The Dark Side of the artist*...

le rapport au personnage (visage)

Le personnage : une femme. *Stranger*. Visage-paysage. Corrélations et connexions. Visage : lieu de la sensation, au même titre que le « décor » (la réalité alentour) dont parfois il se détache. Le visage capte l'attention du spectateur (gros plans). L'expression est minimale, en deçà de toute psychologie, de toute signification. Le visage comme surface : traits, lignes... Etendue abstraite. Ligne de picturalité, ligne de musicalité, cinématographie...

Tracer la ligne de fuite, la transversale, qui met les traits respectifs en connexion. Horizontalité sans horizon. *Movimento*.

DÉDALE de Pierre Coulibeuf
[Diálogo original em Inglês]

[Inspirado em Ovídio e Gertrude Stein]

Ó Deus, ó Deus será que tudo deve apenas ser redondo, e ficar
/rodando e rodando.

É tão triste que quase me faz chorar

Era uma vez, era uma vez, era...

Minos pediu a Dédalo que lhe construísse um labirinto

No qual ele poderia manter preso o seu filho monstruoso, o

/Minotauro.

Aqui o escondeu e alimentou-o com o sangue dos jovens de Atenas.

Suspenso em equilíbrio.

O Príncipe Teseu era um desses jovens.

Ariadne, a filha de Minos, ajudou-o a escapar.

Eles escaparam.

Ele arrebatou a princesa e navegou para Naxos onde a abandonou

/na praia.

Baco veio salvá-la.

Ela tornou-se uma constelação.

... Uma constelação.

A história do Minotauro e Ariadne.

...Labirinto.

Eu lhe digo agora que o mundo era todo redondo

Que se podia andar nele rodando e rodando.

Ensinaram-me

Que a lua era redonda

Que as estrelas eram todas redondas

Que a terra era toda redonda

E que era possível andar nela rodando

E que não existe som.

OS DIÁLOGOS DO FILME | THE FILM DIALOGUES

DÉDALE by Pierre Coulibeuf
[Original dialogue in English]

[Inspired by Ovid and Gertrude Stein]

Oh dear oh dear is everything just to be round and go around and
/around.

It is so sad it almost makes me cry.

Once upon a time, once upon a time, once...
Minos asked Daedalus to build him a labyrinth
in which he could confine his monstrous son, the Minotaur.
Here he hid him and he fed him on the blood of Athenian youths.

Suspended in equilibrium.

Prince Theseus was one of these youths.
Ariadne, the daughter of Minos, helped him to escape.
They escaped.
He carried the princess off and sailed to Naxos where he abandoned
/her on the shore.

Bacchus came to her rescue.
She became a constellation.
... A constellation.
The story of the Minotaur and Ariadne.
...Labyrinth.

I tell you at this time that the world was all round
That you could go on it around and around.

Around and around... and around.
I was taught
That the moon was round
That the stars were all round
That the earth was all round
And that you could go on it around
And that there is no sound.

DÉDALE de Pierre Coulibeuf
[Dialogue original en Anglais]

[Inspiré d'Ovide et de Gertrude Stein]

Oh, mon dieu ! Est-ce que tout doit être aussi rond et tourner en
/rond ?

C'est tellement triste que ça me fait presque pleurer.

Il y a bien longtemps... Il y a bien longtemps... Un jour...
Minos demanda à Dédale de lui construire un labyrinthe
où il pourrait enfermer son fils monstrueux, le Minotaure.
Il le cacha dans ce lieu et le nourrit du sang de jeunes Athéniens.

Suspendu en équilibre.

Le prince Thésée était l'un de ces jeunes.
Ariane, la fille de Minos l'aida à s'enfuir.
Ils s'enfuirent.
Il enleva la princesse et navigua jusqu'à Naxos, où il l'abandonna
/sur la plage.

Bacchus vint à son secours.
Elle devint une constellation.
Une constellation...
L'histoire du Minotaure et d'Ariane.
Labyrinthe...

Je vous assure qu'à cette époque, le monde était vraiment rond
et vous pouviez en faire le tour. Encore et encore... Et encore...

On m'a appris
que la lune était ronde.
Que les étoiles étaient rondes.
Que la terre était ronde.
Et que vous pouviez...
que vous pouviez en faire le tour,
et qu'il n'y avait aucun son.

A PARTITURA MUSICAL | THE MUSIC SCORE

Notas sobre a música de *Dédale*

No final do ano de 2008, o cineasta e artista plástico Pierre Coulibeuf me propôs que escrevesse uma música para um filme que ele começaria a rodar algumas semanas depois. Esse filme deveria ser inspirado na obra do pintor brasileiro Iberê Camargo, bem como no prédio do Museu Iberê Camargo, em Porto Alegre cujo projeto foi confiado ao arquiteto Álvaro Siza. À imagem da arte de Camargo, esse prédio tortuoso parece estar em movimento perpétuo e Pierre queria dar relevo a esse aspecto do lugar, ao mesmo tempo sóbrio e complexo. Em vez de esperar para ver as imagens e escrever uma música ilustrativa, decidi compor uma suíte de sequências para piano, que Pierre poderia utilizar à sua maneira, sequências inspiradas ao mesmo tempo pelo prédio e pelas pinturas que lá se encontram.

É a partir dessas sequências que compus *Dédale* (título do filme, mas também da minha obra) que repousa, ao mesmo tempo sobre certo imobilismo contemplativo, mas também em modos de jogos muito violentos. O movimento está presente aqui em todos os níveis, dentro de cada seção, bem como no confronto entre as idéias musicais com energias muito diferentes.

Com uma duração de 16 minutos, *Dédale* foi composta para ser interpretada pela pianista Varduhi Yeritsyan.

Notes about the music in *Dédale*

At the end of 2008, the artist and filmmaker Pierre Coulibeuf asked me to write the music for a film he was to start shooting a few weeks later. The film would be inspired by the oeuvre of Brazilian painter Iberê Camargo, as well as by the Iberê Camargo Museum building itself, designed by architect Álvaro Siza. Much like Camargo's work, this winding structure appears to be in perpetual motion, and Coulibeuf wanted to highlight this at once sober and complex aspect of the place. Rather than waiting to see the footage and then write an illustrative piece, I decided to compose a suite of sequences for piano that Coulibeuf could then use at will, sequences that were inspired both by the building and the paintings it contained.

Based on these sequences, I proceeded to compose *Dédale* (the title of the film as well as the name of my work), which relies at the same time on a certain contemplative stillness but also on very violent modes of play. Motion is presented at every level, within each section and also in the confrontation between musical ideas with very different energies.

Dédale is 16 minutes long and was composed for the interpretation of the pianist Varduhi Yeritsyan.

Notes sur la musique de *Dédale*

À la fin de l'année 2008, le cinéaste et plasticien Pierre Coulibeuf m'a proposé d'écrire une musique pour un film dont il allait commencer le tournage quelques semaines plus tard. Ce film devait s'inspirer de l'oeuvre du peintre brésilien Iberê Camargo, ainsi que du musée Iberê Camargo à Porto Alegre, dont la conception a été confiée à l'architecte Álvaro Siza. À l'image de l'art de Camargo, ce bâtiment tortueux semble en perpétuel mouvement, quant à et Pierre, voulait mettre en relief cet aspect de ce lieu à la fois sobre et complexe. Plutôt que d'attendre de voir les images et d'écrire une musique illustrative, j'ai décidé de composer une suite de séquences pour piano que Pierre pourrait utiliser à sa guise, séquences inspirées à la fois par l'édifice et par les peintures qui s'y trouvent.

C'est à partir de ces séquences que j'ai composé *Dédale* (titre du film mais aussi de mon oeuvre), qui repose à la fois sur un certain statisme contemplatif, mais aussi sur des modes de jeux très violents. Le mouvement est ici présent à tous les niveaux, à l'intérieur de chaque section comme dans la confrontation entre des idées musicales aux énergies très différentes.

D'une durée de 16 minutes, *Dédale* a été composée pour l'interprétation de la pianiste Varduhi Yeritsyan.

Bruno Mantovani

■ Nas páginas seguintes, extratos da partitura musical composta por Bruno Mantovani para o filme *Dédale* | In the following pages, excerpts from the music score composed by Bruno Mantovani for the film *Dédale*.
Cortesia de Henry Lemoine Edições, Paris | Courtesy of Editions Henry Lemoine, Paris | Avec l'aimable autorisation des Editions Henry Lemoine, Paris.

≈ pour Varduhi Yeritsyan ≈

Dédale

pour piano

Bruno Mantovani

Piano

$\text{♩} = 56$

p *pp* *p* *f* *ff*

fff *p* *pp*

p *pp* *p* *ff*

p *pp* *p* *pp*

© Editions Henry Lemoine

This musical score consists of five systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in 3/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations.
 - **System 1 (Measures 34-35):** The right hand has rests. The left hand plays a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. Dynamics include *ff*, *p*, *mp*, and *mf*.
 - **System 2 (Measures 36-37):** The right hand has rests. The left hand continues with similar patterns. Dynamics include *f*, *mp*, *p*, *mf*, and *ff*.
 - **System 3 (Measures 38-39):** The right hand has rests. The left hand continues with similar patterns. Dynamics include *mp*, *p*, and *mp*.
 - **System 4 (Measures 39-40):** The right hand has rests. The left hand continues with similar patterns. Dynamics include *ff*, *p*, *mp*, *mf*, and *ff*.
 - **System 5 (Measures 40-41):** The right hand has rests. The left hand continues with similar patterns. Dynamics include *ff*, *p*, *mp*, and *mp*.
 - **Articulations:** The score includes numerous accents (>), slurs, and dynamic hairpins.
 - **Other markings:** There are markings for *8va* (octave up) and *8vb* (octave down) in several places, and a *sc* (scordatura) marking in measure 39.

12

Musical score for measures 115-116. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/8. It features a melodic line with accents and dynamic markings of *f* and *p*. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/8, providing harmonic support with chords and bass notes.

Musical score for measures 117-118. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/8. It features a melodic line with accents and dynamic markings of *ff* and *mf*. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/8, providing harmonic support with chords and bass notes. A tempo marking of ♩ = 108 is present above the first staff.

Musical score for measures 118-119. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/8. It features a melodic line with accents and dynamic markings of *ff* and *mf*. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/8, providing harmonic support with chords and bass notes.

Musical score for measures 119-120. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. It features a melodic line with accents and dynamic markings of *ff*, *p*, and *f*. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 3/4, providing harmonic support with chords and bass notes. A tempo marking of ♩ = 92 is present above the first staff.

Musical score for measures 121-122. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/8. It features a melodic line with accents and dynamic markings of *ff* and *mf*. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 4/8, providing harmonic support with chords and bass notes. A tempo marking of ♩ = 84 is present above the first staff.

141

Musical score for measures 141-142. The right hand features a dense, continuous sixteenth-note chordal texture. The left hand has a more sparse accompaniment with notes marked *mp*, *f*, *mp*, *ff*, and *mp*. A triplet of eighth notes is indicated in the left hand. A dynamic hairpin is present over the first measure.

143

Musical score for measures 143-144. The right hand continues with a sixteenth-note chordal texture. The left hand has a sparse accompaniment with notes marked *p* and *pp*. A dynamic hairpin is present over the first measure. The instruction "Cédez" is written above the first measure, and "A tempo" is written above the second measure. A *♯* symbol is present below the first measure.

145

Musical score for measures 145-146. The right hand has a sixteenth-note chordal texture. The left hand has a sparse accompaniment with notes marked *mp* and *pp*. A dynamic hairpin is present over the first measure. The instruction "A tempo" is written above the second measure. A *♯* symbol is present below the first measure.

147

Musical score for measures 147-148. The right hand has a sixteenth-note chordal texture. The left hand has a sparse accompaniment with notes marked *mp* and *p*. A dynamic hairpin is present over the first measure. A *♯* symbol is present below the first measure.

149

Musical score for measures 149-150. The right hand has a sixteenth-note chordal texture. The left hand has a sparse accompaniment with notes marked *mp* and *p*. A dynamic hairpin is present over the first measure. A *♯* symbol is present below the first measure.

171

ff mp

Musical score for measures 171-172. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 171 features a complex chordal texture in the treble with a forte (*ff*) dynamic and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 172 shows a continuation of the texture with a triplet of eighth notes in the treble. The bass line consists of a single half note in each measure.

173

p f p

Musical score for measures 173-174. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 173 features a rapid sixteenth-note passage in the treble starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) section. Measure 174 features a piano (*p*) section in the treble. The bass line consists of a single half note in each measure.

175

p

Musical score for measures 175-176. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 175 features a piano (*p*) section in the treble with a triplet of eighth notes. Measure 176 features a continuation of the piano (*p*) section in the treble. The bass line consists of a single half note in each measure.

177

ff

Musical score for measures 177-178. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 177 features a forte (*ff*) section in the treble with a complex sixteenth-note texture. Measure 178 features a continuation of the forte (*ff*) section in the treble. The bass line consists of a single half note in each measure.

179

56
fff

Musical score for measures 179-180. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 179 features a forte (*fff*) section in the bass with a complex sixteenth-note texture. Measure 180 features a continuation of the forte (*fff*) section in the bass. A tempo marking of quarter note = 56 is present above the treble staff. The bass line consists of a single half note in each measure.

201 $\text{♩} = 100$

ff mf

*Leo

This system contains measures 201 and 202. Measure 201 is in common time (C) and features a piano introduction with a forte (ff) dynamic in the bass clef and a mezzo-forte (mf) dynamic in the treble clef. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. Measure 202 is in 3/4 time and continues the piano introduction with a similar eighth-note pattern in the bass and a melodic line in the treble. A fermata is placed over the final notes of both measures.

203

ff mf

*Leo

*Leo

This system contains measures 203 and 204. Measure 203 is in 3/4 time and features a piano introduction with a forte (ff) dynamic in the bass clef and a mezzo-forte (mf) dynamic in the treble clef. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. Measure 204 is in common time (C) and continues the piano introduction with a similar eighth-note pattern in the bass and a melodic line in the treble. A fermata is placed over the final notes of both measures.

204

ff mf

*Leo

This system contains measures 204 and 205. Measure 204 is in common time (C) and features a piano introduction with a forte (ff) dynamic in the bass clef and a mezzo-forte (mf) dynamic in the treble clef. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. Measure 205 is in 3/4 time and continues the piano introduction with a similar eighth-note pattern in the bass and a melodic line in the treble. A fermata is placed over the final notes of both measures.

206

This system contains measures 206 and 207. Measure 206 is in 3/4 time and features a piano introduction with a steady eighth-note pattern in the bass clef. Measure 207 is in 3/4 time and continues the piano introduction with a similar eighth-note pattern in the bass clef. A fermata is placed over the final notes of both measures.

207 $\text{♩} = 108$

ff

*Leo

This system contains measures 207 and 208. Measure 207 is in 3/4 time and features a piano introduction with a forte (ff) dynamic in the bass clef. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. Measure 208 is in common time (C) and continues the piano introduction with a similar eighth-note pattern in the bass clef. A fermata is placed over the final notes of both measures.

A EXPOSIÇÃO FICCIONAL REALIZADA PARA AS FILMAGENS DE DÉDALE |
THE FICTIONAL EXHIBITION ORGANIZED FOR THE SHOOTING OF DÉDALE

Fundação Iberê Camargo

Março | March 2009

- Pinturas de Iberê Camargo provenientes de coleções públicas e privadas | *Paintings by Iberê Camargo from public and private collections*
- Fundação Iberê Camargo. Salas de exposição do 4º andar | *Iberê Camargo Foundation. Exhibition rooms on the 4th floor*
- Exposição Ficcional [Planejamento e Exibição] | *Fictional Exhibition [Planning and Display]*: Gaudêncio Fidelis em conjunto com | in conjunction with Pierre Coulibeuf
- Fotografias de | *Photographs* by Fábio Del Re

OBRAS EM EXPOSIÇÃO PARA A FILMAGEM | WORKS ON DISPLAY FOR THE SHOOTING

1

Fiada de Carretéis 2, 1961

Óleo sobre tela | *Oil on canvas*

92 x 180 cm

Coleção | *Collection* Maria Coussirat Camargo – Fundação Iberê Camargo

2

Movimento, 1962

Óleo sobre tela | *Oil on canvas*

130 x 184 cm

Coleção | *Collection* Tereza Aczel, Rio de Janeiro

3

Formas, 1962

Óleo sobre tela | *Oil on canvas*

130 x 184,5 cm

Coleção | *Collection* Christóvão de Moura, Rio de Janeiro

4

Forma Rompida, 1963

Óleo sobre tela | *Oil on canvas*

65,5x92,5 cm

Coleção particular | *Private collection*, Porto Alegre

5

Núcleo, 1963

Óleo sobre tela | *Oil on canvas*

65 x 91,7 cm

Coleção | *Collection* Maria Coussirat Camargo – Fundação Iberê Camargo

6

Figura, 1964

Óleo sobre tela | *Oil on canvas*

130 x 184 cm

Coleção | *Collection* Gérard Loeb, São Paulo

7

Núcleo, 1965

Óleo sobre tela | *Oil on canvas*

150 x 212 cm

Coleção | *Collection* Christóvão de Moura, Rio de Janeiro

8

Figura em Tensão, 1969

Óleo sobre tela | *Oil on canvas*

93,1 x 132 cm

Coleção | *Collection* Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre

9

Pássaro, 1971

Óleo sobre tela | *Oil on canvas*

130 x 184 cm

Coleção particular | *Private collection*, Porto Alegre

10

Signo Branco I, 1976

Óleo sobre tela | *Oil on canvas*

99,5 x 172,3 cm

Coleção | *Collection* Maria Coussirat Camargo – Fundação Iberê Camargo

11

Mulher na Escada I, 1989

Óleo sobre tela | *Oil on canvas*

62 x 100 cm

Coleção | *Collection* Maria Coussirat Camargo – Fundação Iberê Camargo

12

Ciclistas, 1989

Óleo sobre tela | *Oil on canvas*

180 x 213 cm

Coleção | *Collection* Maria Coussirat Camargo – Fundação Iberê Camargo

13

Ciclistas, 1990

Óleo sobre tela | *Oil on canvas*

132 x 93 cm

Coleção particular | *Private collection*, Porto Alegre



SALA | ROOM
1

Ciclistas, 1990
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
132 x 93 cm



Ciclistas, 1989
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
180 x 213 cm

Mulher na Escada I, 1989
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
62 x 100 cm

SALA | ROOM
2



Movimento, 1962
Óleo sobre tela | Oil on canvas
130 x 184 cm



Fiada de Carretéis 2, 1961
Óleo sobre tela | Oil on canvas
92 x 180 cm



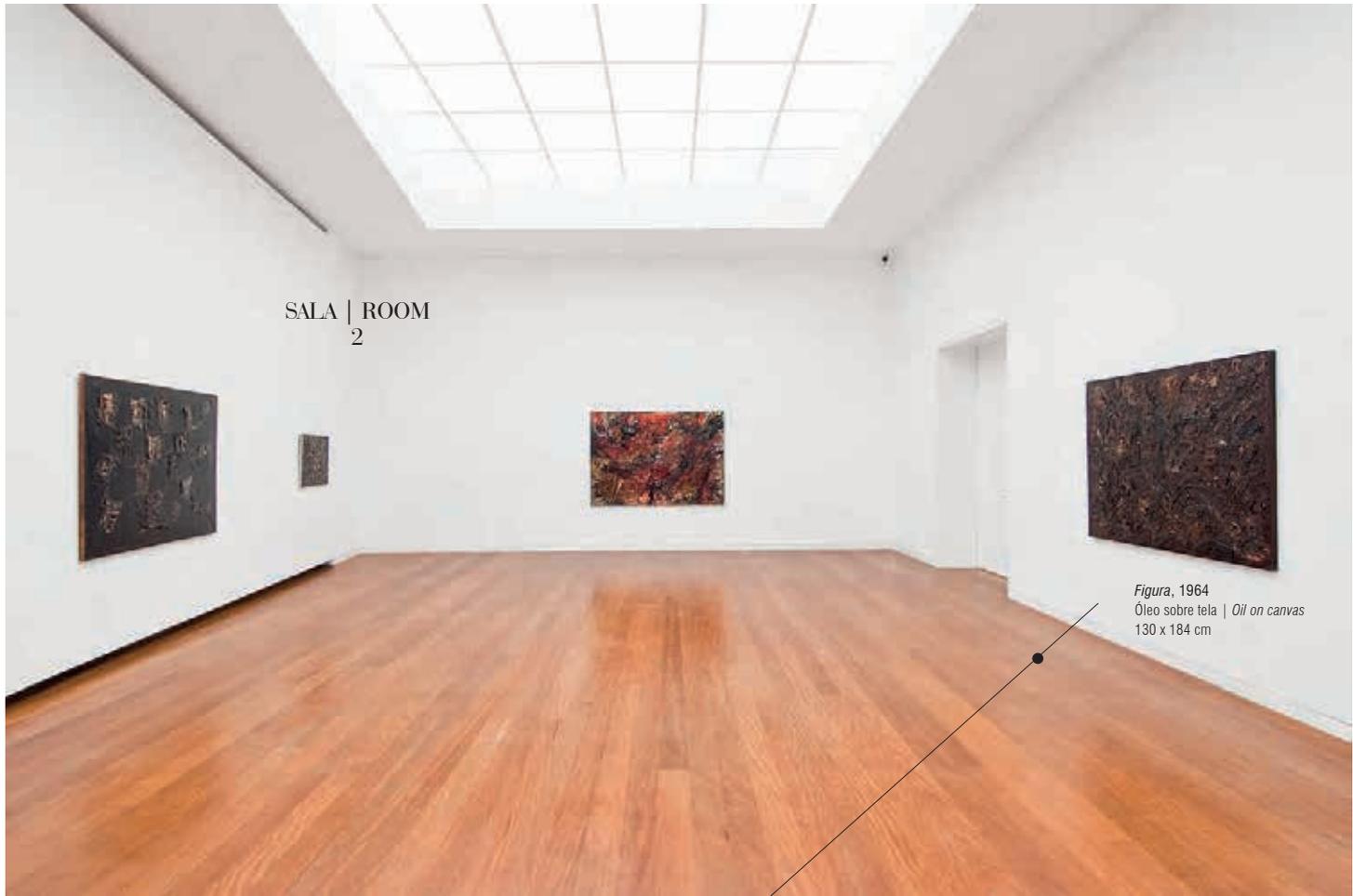
Formas, 1962
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
130 x 184,5 cm



Núcleo, 1963
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
65 x 91,7 cm



Núcleo, 1965
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
150 x 212 cm



SALA | ROOM
2

Figura, 1964
Óleo sobre tela | Oil on canvas
130 x 184 cm



SALA | ROOM
2

Sala | Room
1

Forma Rompida, 1963
Óleo sobre tela | Oil on canvas
65,5 x 92,5 cm



Figura em Tensão, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
93,1 x 132 cm

Signo Branco I, 1976
Óleo sobre tela | Oil on canvas
99,5 x 172,3 cm



Pássaro, 1971
Óleo sobre tela | Oil on canvas
130 x 184 cm

SALA | ROOM
3



SALA | ROOM
3



Movimento, 1962
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
130 x 184 cm



Fiada de Carretéis 2, 1961
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
92 x 180 cm



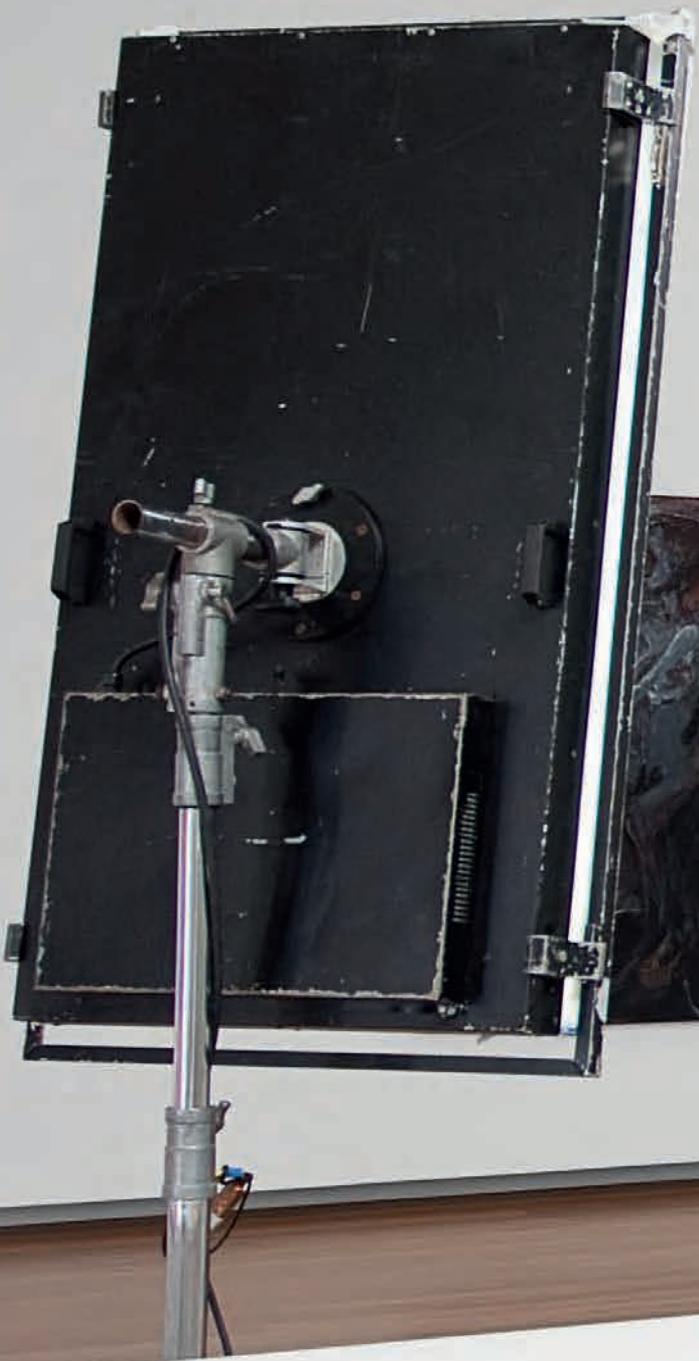
Formas, 1962
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
130 x 184,5 cm



DÉDALE: O | THE MAKING OF

- Dédale foi filmado em várias locações na cidade de Porto Alegre em março de 2009 e na cidade de Guaíba | *Dédale was shot in several locations in the city of Porto Alegre in March 2009 and in the city of Guaíba, Rio Grande do Sul, Brazil*

▪ Fotografias de Fábio Del Re | *Photographs by Fábio Del Re*





























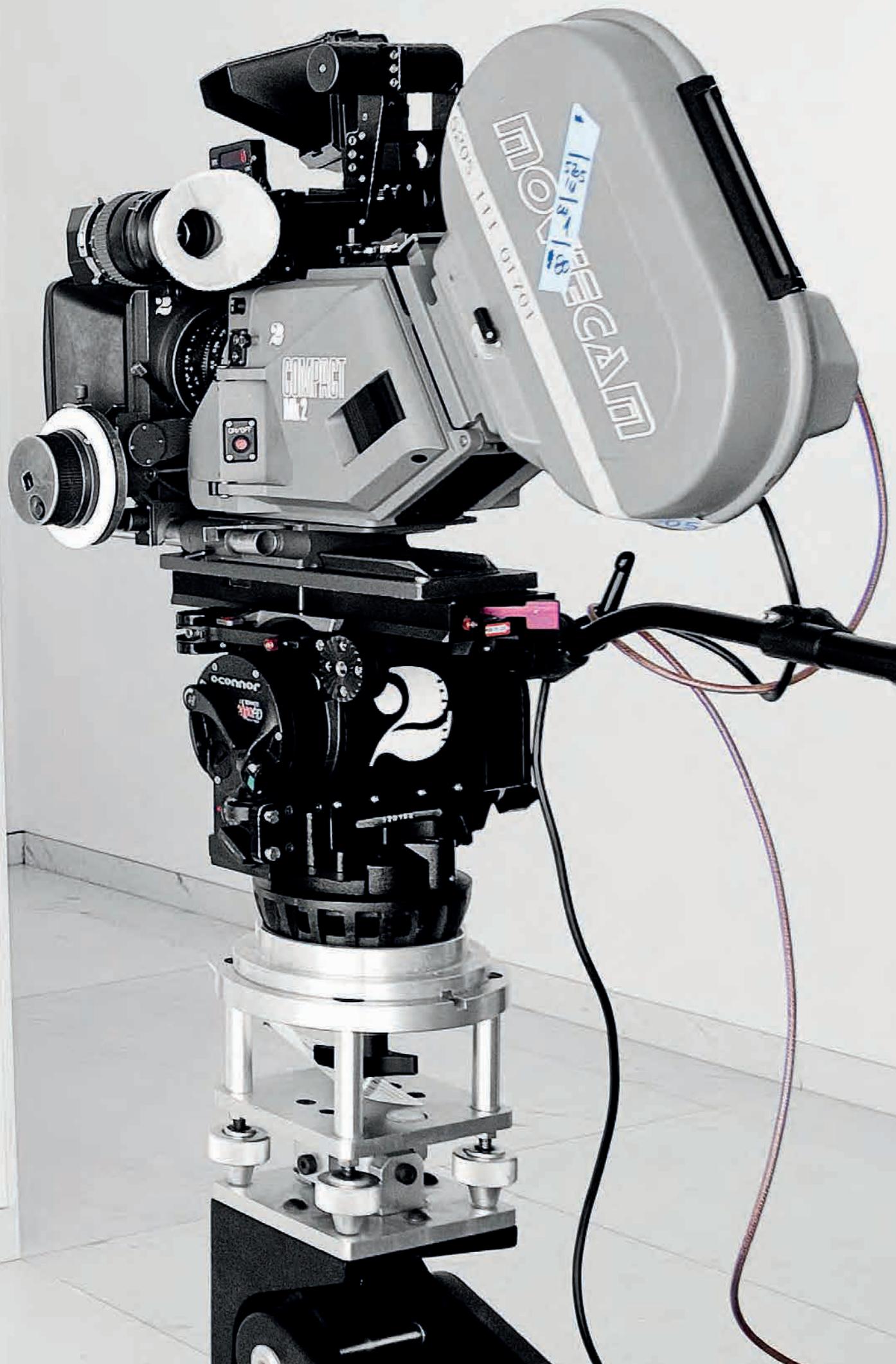
















O DUPLO | THE DOUBLE

Iberê Camargo

Sentado num dos primeiros bancos do ônibus número 12, Praça São Galvador – Rio Comprido, vejo surpresa e logo com crescente espanto, minha imagem refletida no retrovisor, com traje e movimentos que não são meus. Para afastar a possibilidade de uma alucinação, faço, como prova, exaustivos gestos propositalmente exagerados, que a imagem refletida não repete.

– Um sério? Mas esse é semelhante, já mais idêntico.

Men desassosado, meu espanto cresce.

O outro, com roupa e movimentos diferentes, permanece tranquilo, impassível, alheio à minha presença e parece nem se importar em ser réplica.

– Ele não me teta visto? Impossível, estamos próximos. Ele talvez ocupe um assento à minha frente. Não sei.

A ideia do indivíduo de ser dois abavolta.

Já agora preso de um terror incontornável, sô a campainha do coletivo e desço precipitado, sem olhar para trás, sem duvidar ou sair localizá-lo: falta-me coragem para ver o outro que vive fora de mim.

Porto Alegre, 4 de março de 1994.

Publicado inicialmente em Iberê Camargo, *Contos dos Guardados*, apresentação Augusto Massi (São Paulo: EDUSP, 1988), 37-38.

Sitting in one of the first seats of the number 12 bus, on Praça São Galvador – Rio Comprido, I see with surprise and soon with growing astonishment my image reflected in the rear view mirror, with an outfit and movements which are not mine. To dismiss the possibility of a hallucination, I make, as proof, tireless gestures purposefully exaggerated, that the reflected image does not repeat.

– A Doppelgänger? But that is one of resemblance, never identical.

My restlessness, my astonishment grows.

The other, with different clothes and movements, remains calm, impassive, oblivious to my presence and seems not even bother with being a replica.

– Did he not see me? Impossible, we are close. Maybe he will take a seat in front of me. I don't know.

The idea of an individual being two is frightening.

At this moment, paralyzed by an uncontrollable terror, I push the bell of the bus and get off hastily, without looking back, without even daring to look for him: I lack courage to see the other that lives outside of me.

Porto Alegre, March 4, 1994.

Published first in Iberê Camargo, *Contos dos Guardados*, apresentação Augusto Massi (São Paulo: EDUSP, 1988), 37-38.

O DUPLO | THE DOUBLE

Iberê Camargo

Sentado num dos primeiros bancos do ônibus número 15, Praça São Salvador – Rio Comprido, vejo surpreso, e logo com crescente espanto, minha imagem refletida no retrovisor, com traje e movimentos que não são meus. Para afastar a possibilidade de uma alucinação, faço, como prova, exaustivos gestos propositadamente exagerados, que a imagem refletida não repete.

– Um sósia? Mas esse é semelhante, jamais idêntico.

Meu desassossego, meu espanto crescem.

O outro, com roupa e movimentos diferentes, permanece tranquilo, impassível, alheio à minha presença e parece nem se importar em ser réplica.

– Ele não me terá visto? Impossível, estamos próximos. Ele talvez ocupe um assento à minha frente. Não sei.

A idéia do indivíduo de ser dois apavora.

Já agora preso de um terror incontrolável, sôo a campainha do coletivo e desço precipitado, sem olhar para trás, sem querer ousar localizá-lo: falta-me coragem para ver o outro que vive fora de mim.

Porto Alegre, 4 de março de 1994.

Publicado inicialmente em Iberê Camargo, *Gaveta dos Guardados*, apresentação Augusto Massi (São Paulo: EDUSP, 1988), 37-38.

Sitting in one of the first seats of the number 15 bus, on Praça São Salvador – Rio Comprido, I see with surprise and soon with growing astonishment my image reflected in the rear view mirror, with an outfit and movements which are not mine. To dismiss the possibility of a hallucination, I make, as proof, tireless gestures purposefully exaggerated, that the reflected image does not repeat.

– A doppelganger? But that is one of resemblance, never identical.

My restlessness, my astonishment grows.

The other, with different clothes and movements, remains calm, impassive, oblivious to my presence and seems not even bother with being a replica.

– Did he not see me? Impossible, we are close. Maybe he will take a seat in front of me. I don't know.

The idea of an individual being two is frightening.

At this moment, paralyzed by an uncontrollable terror, I push the bell of the bus and get off hastily, without looking back, without even daring to look for him: I lack courage to see the other that lives outside of me.

Porto Alegre, March 4, 1994.

Published first in Iberê Camargo, *Gaveta dos Guardados*, apresentação Augusto Massi (São Paulo: EDUSP, 1988), 37-38.

IBERÊ CAMARGO – UMA CRONOLOGIA

- 1914** Nasce Iberê Bassani de Camargo, em 18 de novembro, na cidade de Restinga Seca, interior do Rio Grande do Sul, filho de Adelino Alves de Camargo, agente ferroviário, e de Doralice Bassani de Camargo, telegrafista.
- 1928** Inicia sua aprendizagem em pintura na Escola de Artes e Ofícios da Cooperativa da Viação Férrea de Santa Maria (RS), tendo como professores Frederico Lobe e Salvador Parlagrecco.
- 1932** Assume a primeira atividade profissional como aprendiz do escritório técnico no Primeiro Batalhão Ferroviário. Pouco tempo depois, é promovido à função de desenhista técnico.
- 1939** Trabalha, em Porto Alegre, como desenhista técnico na Secretaria Estadual de Obras Públicas do Rio Grande do Sul e frequenta o Curso Técnico de Desenho de Arquitetura, no Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. Casa-se com Maria Coussirat, graduada em pintura pelo mesmo instituto.
- 1942** Vende seu primeiro óleo, intitulado *Paisagem*. Recebe bolsa do Governo do Estado do Rio Grande do Sul para estudar no Rio de Janeiro, para onde se transfere com sua esposa. Conhece e estabelece relações com artistas como Cândido Portinari, Frank Schaeffer e Hans Steiner. Ingressa na Escola de Belas Artes, mas a abandona, por discordar de sua orientação acadêmica. Inicia um curso livre, ministrado por Alberto da Veiga Guignard. Integra o Grupo Guignard, participando do ateliê coletivo, bem como das exposições. Realiza sua primeira exposição individual em Porto Alegre.
- 1943** Funda, com o apoio de Géza Heller, Elisa Byington e Maria Campello, o Grupo Guignard, um ateliê coletivo sob orientação de Alberto da Veiga Guignard, no Rio de Janeiro. “Grupo Guignard”, Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Exposição transferida para a sede da Associação Brasileira de Imprensa, depois de ter sido desmontada à força por um grupo de estudantes da Escola Nacional de Belas Artes.
- 48º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna**, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe menção honrosa em Desenho.
- 1944** É extinto o Grupo Guignard. Trabalha em outros ateliês. Passa a participar de diversas exposições coletivas no Brasil e no exterior.
Exposição individual, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.
49º Salão Nacional de Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe medalha de bronze em Pintura.
- 1945** Segue para o ateliê na rua Joaquim Silva, Lapa, onde permanece até meados de 1960.
50º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe medalha de prata em Pintura.
20 artistas brasileiros, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Argentina; Comisión Municipal de Cultura, Montevideo, Uruguay; Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires, Argentina.
- 1946** “Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Primeira mostra individual no Rio de Janeiro.
51º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- 1947** Exposição individual, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.
52º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro pela Seção de Pintura. Recebe, ainda, medalha de bronze em Desenho.
- 1948-50** Viaja à Europa com a esposa, Maria Coussirat Camargo. Em Roma, estuda gravura com Carlo Alberto Petrucci, pintura com De Chirico, materiais com Leoni Augusto Rosa e afresco com Achille. Em Paris, estuda pintura com André Lhote.
- 1950** Retorna ao Brasil e, no ano seguinte, começa a ministrar aulas de desenho e pintura em seu ateliê.

- 1951** Integra o júri do 56º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Dedicar-se ao ensino de desenho e de pintura em seu ateliê, na rua Joaquim Silva, Rio de Janeiro. I Bienal Internacional de São Paulo, Pavilhão do Trianon, São Paulo. 56º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Bienal de Arte Hispano-Americana, Madri. “Iberê Camargo”, Museu de Arte Moderna de Resende (RJ). Exposição inaugural do museu.
- 1952** Desenvolve 29 gravuras em água-tinta para ilustração do livro *O rebelde*, de Inglês de Sousa. No mesmo ano, realiza exposição dessas gravuras, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- 1953** Funda o Curso de Gravura em Metal no Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro. 4º Salão do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Recebe medalha de prata na Seção de Gravura. II Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro.
- 1954** Organiza, juntamente com outros artistas, o Salão Preto e Branco, parte do III Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Salão Preto e Branco/ III Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Recebe medalha de prata em Pintura. “Pinturas e gravuras de Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro. Primeira mostra individual depois de viagem de estudos à Europa.
- 1955** Produz o texto “A gravura”, publicado em 1975. “Salão miniatura”, Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro. “Gravuras de Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Clube de Gravura, Porto Alegre. I Novo Salão Carioca, Rio de Janeiro. Bienal Hispano-Americana de Arte de Madrid, Palacio Municipal de Exposiciones, Madri.
- 1956** Recebe isenção de júri na seleção do V Salão Nacional de Arte Moderna. V Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. III Bienal Hispano-Americana, Barcelona.
- 1957** VI Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Recebe isenção de júri neste Salão. “Salão para todos de gravura e desenho”, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Levado posteriormente para a China. Participa como jurado e artista convidado.
- 1958** Integra o júri de seleção e premiação do VII Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Participa de diversas exposições coletivas neste ano, no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e Quito, no Equador. 1º Salão Pan-Americano do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Cidade do México. “Pinturas e gravuras 1955 a 1958”, GEA Galeria de Artes Plásticas, Rio de Janeiro.
- 1959** V Bienal Internacional de São Paulo, Museu de Arte Moderna, São Paulo. Iberê Camargo of Brazil, Pan-American Union, Washington.
- 1960** Segue para novo ateliê, na rua das Palmeiras, Botafogo, Rio de Janeiro. Ministra curso de pintura, na Galeria Municipal de Arte, em Porto Alegre. Esse curso dá origem ao Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, voltado para a formação de artistas. Ministra curso de gravura em metal, em Montevideu, tendo seu tratado de gravura divulgado em língua espanhola. “Iberê Camargo”, Centro de Artes y Letras, Montevideu. “Iberê Camargo: gravura – pintura”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. IX Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. 2nd International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, National Museum of Modern Art Yomiuri Shimbun, Tóquio. II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Cidade do México. Recebe o prêmio de Gravura.
- 1961** Recebe prêmio de Melhor Pintor Nacional na VI Bienal de São Paulo, com a série de pinturas *Fiada de carretéis*. X Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. A pintura *Estrutura* é adquirida pela Comissão Nacional de Belas-Artes. VI Tokyo Biennial, Tokyo Metropolitan Art Gallery, Tóquio.
- 1962** “Retrospectiva Iberê Camargo”, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Primeira mostra retrospectiva do artista.

- The 30th Exhibition of the Japan Print Association, Japan Print Association, Tóquio. Iberê foi o único artista brasileiro a integrar a mostra.
XXXI Bienal de Veneza.
- 1963 Recebe sala especial na VII Bienal Internacional de São Paulo.
“Iberê Camargo”, Petite Galerie, Rio de Janeiro.
- 1964 Publica o artigo “A gravura”, nos *Cadernos Brasileiros*, escrito originalmente em 1955.
“Iberê Camargo: pinturas”, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- 1965 Ministra curso de pintura em Porto Alegre a convite do governo do Estado, organizado pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.
Exposição individual, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
“Grabados contemporâneos de Brasil”, Cidade do México.
“The emergent decade. Latin American painters and paintings”, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.
- 1966 Executa um painel de 49 metros quadrados oferecido pelo Brasil à Organização Mundial de Saúde, em Genebra.
“Iberê Camargo: pinturas”, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
I Bienal Nacional de Artes Plásticas, Convento de Nossa Senhora do Monte Carmelo, Salvador.
- 1968 Integra o júri do Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Inicia a construção de seu ateliê em Porto Alegre, na rua Lopo Gonçalves.
6th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, Kokusai Bunka Shinkokai/The National Museum of Japan, Tóquio.
“Exposição de gravuras”, Galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Porto Alegre.
- 1969 Ministra curso de pintura para detentos, na Penitenciária de Porto Alegre, auxiliado pela artista Maria Tomaselli Cirne Lima. Colabora na exposição de pintura no saguão do Banco do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, reunindo trabalhos de cinco alunos do curso que ministrou na penitenciária.
“Gravuras e pinturas de Iberê Camargo”, Biblioteca Pública de Santa Maria (RS).
“Pinturas”, Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi, Porto Alegre.
- 1970 Recebe título de Cidadão de Porto Alegre, concedido pela Câmara Municipal de Porto Alegre.
“Iberê Camargo”, Galeria Barcinski, Rio de Janeiro.
“Iberê Camargo”, Galeria de Arte de Botafogo, Rio de Janeiro.
- 1971 Recebe novamente Sala Especial na XI Bienal Internacional de São Paulo.
- 1972 Re-inaugura o ateliê na rua das Palmeiras, no Rio de Janeiro, com uma exposição de pinturas e desenhos.
- 1973 Frequenta o ateliê Lacourière, dos irmãos Frélaud, em Paris, fundado em 1929, com o objetivo de aprimorar seus conhecimentos como impressor.
Integra a obra *Gravura*, de Márcia Pontes *et al.*, Rio de Janeiro. Nessa publicação há reproduções de gravuras de Darel Valença Lins, Eduardo Sued, Iberê Camargo e Octavio Araújo.
“Gravuras e pinturas”, Galerie de la Maison de France, Rio de Janeiro.
“Oils on canvas by the Brazilian painter Iberê Camargo”, O’Hanna Gallery, Londres.
“Iberê Camargo”, Galeria Inelli, Porto Alegre.
Biennale de Gravure Moderne, Galerija Ljubljana Yougoslavie, Liubliana, Iugoslávia (atual Eslovênia).
- 1974 É inaugurada a Galeria Iberê Camargo, uma homenagem ao artista, do Diretório Acadêmico da Universidade Federal de Santa Maria (RS).
“Guaches”, Galeria Aliança Francesa, Rio de Janeiro.
- 1975 Publica o texto *A gravura*, pela Topal (São Paulo), originalmente produzido em 1955.
Integra uma comissão para conscientizar as autoridades sobre a precariedade dos materiais de arte produzidos no Brasil e por melhores condições para sua importação.
Participa da XIII Bienal Internacional de São Paulo e de diversas exposições no exterior.
“Iberê Camargo”, Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro.
- 1976 Integra o júri do Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
“Iberê Camargo”, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- 1977 Integra o júri do I Salão da Ferrovia, Rio de Janeiro. Recebe homenagem nesse evento.
X Quadriennale Nazionale d’Arte di Roma. Palazzo delle Esposizioni, Roma.
“Abstração”, Galeria Oficina de Arte, Porto Alegre.
“Caderno de desenhos”, Galeria Iberê Camargo da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS).
- 1978 Participa do I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos do Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.
“Iberê Camargo: guaches”, Christina Faria de Paula Galeria de Arte, São Paulo.

- 1979 XV Bienal Internacional de São Paulo.
 “Caderno de desenho”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
 “Iberê Camargo”, Galerie Debret, Paris, França.
 “Iberê Camargo”, Galeria Ipanema, Rio de Janeiro.
- 1980 O artista retorna à figuração em suas obras.
 “Trabalhos de Iberê Camargo”, Museu Guido Viaro, Curitiba.
 “Iberê Camargo: pastéis”, Galeria de Arte do Centro Comercial/Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- 1981 Homenageado pela Casa do Poeta Rio-Grandense, como Sócio Honorário nº 10.
 “Exposição de pinturas e desenhos”, Galeria Acervo, Rio de Janeiro.
 “Iberê Camargo: óleos e desenhos”, Galeria de Arte do Centro Comercial/Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- 1982 Retorna a Porto Alegre, onde passa a residir com sua esposa. Mesmo estabelecido no ateliê da rua Lopo Gonçalves, mantém ateliê no Rio de Janeiro. Recebe Diploma de Mérito Cultural da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.
 “Iberê Camargo”, Max Stolz Galerie, Curitiba.
 “Retrospectiva em papel de Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
 “Homenagem a Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
 “Homenagem a Iberê Camargo”, Espaço Cultural Yázigí, Porto Alegre.
 “Iberê Camargo”, Studio de Arte Cláudio Gil, Rio de Janeiro.
- 1983 Faz *outdoor* para a Rede Brasil Sul, exposto nas ruas de Porto Alegre.
 “Iberê Camargo: pinturas, desenhos e tapeçarias das séries *Carretéis e Dados*”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre. Durante a mostra é apresentado o curta-metragem (16 mm) *Iberê Camargo: pintura-pintura*, de Mario Carneiro, com textos e locução de Ferreira Gullar.
 “Arte moderna no Salão Nacional” – 6º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- 1984 Executa dois painéis para a Funarte, Rio de Janeiro.
 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (artista convidado).
 “Iberê Camargo: 70 anos”, Museu de Arte Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Sala de Exposições Professor Hélio Homero Bernardi, Santa Maria (RS).
 “Iberê Camargo, aquele abraço!”, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
 “Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras”. Galeria Multiarte, Fortaleza.
 “Iberê Camargo: pinturas guaches e pastéis”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre; Studio de Arte Cláudio Gil e Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro; Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- 1985 Recebe o prêmio Golfinho de Ouro do Governo do Estado do Rio de Janeiro; reconhecimento por sua atuação como artista plástico no ano de 1984 e medalha de Mérito Cultural concedida pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre.
 XVIII Bienal Internacional de São Paulo – “Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades”, São Paulo.
 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
 “Iberê Camargo: desenhos e pinturas”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
 “Iberê Camargo: trajetórias e encontros”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Na ocasião, é lançado o primeiro livro sobre a vida e a obra do artista, *Iberê Camargo*, editado por MARCS e Funarte.
- 1986 Inicia a construção de seu ateliê, no bairro Nonoai, Porto Alegre. Recebe título de doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal de Santa Maria.
 “Iberê Camargo”. Óleos, desenhos e o lançamento da *Suíte de serigrafias (Manequins)*. Max Stolz Galerie, Curitiba.
 “Agrotóxicos”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
 “Iberê Camargo: desenhos da série *As criadas* de Jean Genet”, Galeria Usina, Vitória.
 “Iberê Camargo: trajetória e encontros”, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre; Galeria do Teatro Nacional de Brasília, Brasília.
- 1987 Produz um número significativo de litografias, nas quais retrata personagens do Parque da Redenção.
 “Iberê Camargo”, Galeria Espaço Capital Arte Contemporânea, Brasília.
 “Iberê Camargo – desenhos e litografias”, Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
 “Iberê Camargo”, Art-Com, Campo Grande (MS).

- “Exposição de pinturas, desenhos e gravuras de Iberê Camargo”, Galeria Soluzione, Caxias do Sul (RS).
- “Iberê Camargo”, Galeria Espaço de Arte, Florianópolis.
- “Iberê Camargo – pinturas”, Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- “Iberê Camargo: pinturas, desenhos e litos”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo – desenho, gravura, pintura” (Homenagem aos 60 anos de arte), Matiz, Santa Maria (RS).
- “Iberê Camargo”, MD Galeria de Arte, Uberaba (MG).
- “Iberê Camargo no CEDC”, Centro de Exposiciones, Palácio Municipal, Montevideu.
- “Iberê Camargo – obras recentes”, Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro.
- “Iberê Camargo – pinturas e desenhos”, Galeria Van Gogh, Pelotas (RS).
- 1988** Inaugura seu novo ateliê na rua Alcebíades Antônio dos Santos, bairro Nonoai, Porto Alegre.
- “No andar do tempo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre; Documenta Galeria de Arte, São Paulo; Galeria Montesanti, Rio de Janeiro; Galeria Van Gogh, Pelotas. Na mostra, é lançado livro de Iberê Camargo, *No andar do tempo – 9 contos e um esboço autobiográfico*.
- “Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras”, Galeria Multiarte, Fortaleza.
- “Gravuras”, Galeria de Arte Álvaro Santos, Aracaju.
- 1989** XX Bienal Internacional de São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Exposição de gravuras de Iberê Camargo”, Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Galeria Ponto D’Arte, Santana do Livramento (RS).
- “Iberê Camargo: pinturas, gravuras e desenhos”, Galeria Art-mão, Cachoeira do Sul (RS).
- 1990** Iberê Camargo volta à atividade de gravura e conta com o auxílio de Eduardo Haesbaert como impressor.
- 1º Salão Nacional de Arte Contemporânea, Museu Universitário, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (artista convidado).
- “Iberê Camargo: pinturas”, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre.
- “Ciclistas no Parque da Redenção”, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- “A gravura de Iberê Camargo: uma retrospectiva”, Espaço Cultural do Banco Francês e Brasileiro, Porto Alegre; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna, São Paulo (1990–1991).
- 1991** Recusa a participar da III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Equador, em protesto pela cobrança de impostos sobre a circulação de obras de arte.
- Ministra *workshop* sobre artes plásticas, no Centro Cultural São Paulo, São Paulo.
- Guaches, Instituto Goethe, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo – pinturas e guaches”, Escritório de Arte da Bahia, Salvador.
- “Iberê Camargo”, Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- “Iberê Camargo”, Espaço de Arte, Passo Fundo (RS).
- 1992** Iniciam-se as filmagens do curta-metragem *Presságio*, no ateliê de Iberê Camargo. Durante a produção do filme e suas variadas cenas, o artista produz diversos desenhos.
- O projeto Os Amigos da Gravura, dos Museus Castro Maya, é reeditado e Iberê Camargo dele participa com uma gravura inédita.
- Recebe o título de Filho Ilustre da Prefeitura Municipal de Restinga Seca (RS).
- Exposição por ocasião do lançamento do livro de Iberê, *Gravuras* (editora Sagra), Galeria Tina Zappoli, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: obra sobre papel”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: pinturas inéditas”, Galeria Multiarte, Fortaleza.
- 1993** Participa do 13º Salão de Arte de Ribeirão Preto – “Retrospectiva de gravuras de Iberê Camargo”, apresentação das séries: *Carretéis, Ciclistas, Manequins e As idiotas*, Museu de Arte de Ribeirão Preto.
- “Iberê Camargo”, Art’s Collectors Gallery, Nova York.
- “Guaches”, Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Mostra de inauguração da galeria que leva seu nome.
- “Guaches e óleos”, Escritório de Arte da Bahia, Salvador.

- “Retratos de amigos”, Center Park Hotel, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo; Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis. Última exposição individual do artista, em que apresenta a série *O homem da flor na boca*.
- 1994** Recebe diploma de personalidade Cultural Internacional, da União Brasileira de Escritores, na Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.
- Realiza seu último óleo, *Solidão*, tela de 2 x 4 m. É lançado o livro *Iberê Camargo*, de Ronaldo Brito.
- “Conversações com Iberê Camargo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre. Juntamente à mostra é lançado o livro *Conversações com Iberê Camargo*, de Lisette Lagnado.
- XXII Bienal Internacional de São Paulo. Núcleo Abstrações.
- “Iberê Camargo: desenhos e gravuras”, Espaço Cultural Fiat, São Paulo.
- “Desenhos e gravuras em metal”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo, mestre moderno”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Na ocasião é lançado o livro *Iberê Camargo, mestre moderno*, com textos de Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e Décio Freitas.
- “Iberê Camargo: produção recente”, Centro Cultural São Paulo.
- “Homenagem a Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- Mostra retrospectiva e mostra do trabalho atual, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo.
- Iberê Camargo falece em 9 de agosto.
- 1995** É criada a Fundação Iberê Camargo, com uma vocação formativa fundamental em assuntos de arte e de difusão da obra do artista e reativado o Ateliê de Gravura do artista.
- Lançado o filme *O pintor*, de Joel Pizzini, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- 1998** Mostra de lançamento do livro *Gaveta dos guardados*, organizado por Augusto Massi, na Galeria Cézar Prestes, Porto Alegre.
- 1999** Lançado o Programa Escola destinado à rede escolar privada e pública.
- É lançado o livro *Iberê Camargo/Mario Carneiro: correspondências*, na mostra “Obra gráfica de Iberê Camargo”, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- 2000** Tem início o projeto de catalogação da obra completa de Iberê Camargo.
- 2001** É lançado o livro *Iberê Camargo: desassossego do mundo*, de Paulo Venâncio, na exposição “Retrospectiva Iberê Camargo”, Bolsa de Arte de São Paulo e Galeria André Millan, São Paulo.
- 2002** O projeto da nova sede da Fundação Iberê Camargo, desenvolvido pelo arquiteto português Álvaro Siza Vieira, recebe o Prêmio Leão de Ouro de Melhor Projeto na Bienal de Veneza: mostra arquitetura.
- 2003** Começa a construção da nova sede da Fundação Iberê Camargo.
- 2005** Ocorre a exposição “Iberê Camargo: Ciclistas et autres variations”, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, França.
- 2006** Lançado o 1º volume do Catálogo *Raisonné*, referente às gravuras do artista, sob coordenação de Mônica Zielinsky.
- 2007** A Fundação Iberê Camargo segue realizando atividades destinadas à preservação e divulgação da obra de Iberê Camargo.
- 2008** Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre.

IBERÊ CAMARGO – A CHRONOLOGY

- 1914** Born Iberê Bassani de Camargo, on 18 November, at Restinga Seca, in the Rio Grande do Sul countryside, the son of Adelino Alves de Camargo, railway agent, and Doralice Bassani de Camargo, telegraph operator.
- 1928** Starts studying painting at Santa Maria Railway Cooperative School of Arts and Crafts (RS), taught by Frederico Lobe and Salvador Parlagrecco.
- 1932** Takes up his first job as technical-office apprentice at the First Railway Battalion. Soon after, he is promoted to the post of technical draughtsman.
- 1939** Works in Porto Alegre, as technical draughtsman at the Rio Grande do Sul State Public Works Secretariat and attends the Technical Architectural Design Course at the Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. Marries Maria Coussirat, who studied painting at the same institution.
- 1942** Sells his first oil painting, *Paisagem*. Receives a grant from Rio Grande do Sul State to study in Rio de Janeiro, and moves there with his wife. Meets and makes friends with artists like Cândido Portinari, Frank Schaeffer and Hans Steiner. Enters the Escola de Belas Artes, but leaves after disagreeing with its academic teaching. Attends a free course taught by Alberto da Veiga Guignard. Joins the Grupo Guignard, taking part in a joint studio and group exhibitions. First solo exhibition in Porto Alegre.
- 1943** Founds the Grupo Guignard group studio under Alberto da Veiga Guignard, in Rio de Janeiro, supported by Géza Heller, Elisa Byington and Maria Campello
“Grupo Guignard”, Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Exhibition is transferred to the Associação Brasileira de Imprensa, after being forcibly removed by a group of students at the Escola Nacional de Belas-Artes.
48º Salão Nacional de Belas Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Honourable mention for Drawing.
- 1944** Grupo Guignard closes. Works in other studios. Takes part in several group exhibitions in Brazil and abroad.
Solo exhibition, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.
49º Salão Nacional de Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Bronze medal for Painting.
- 1945** Moves to studio in Rua Joaquim Silva, Lapa, where he remains until the mid-1960s.
50º Salão Nacional de Belas Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Silver medal for Painting.
20 artistas brasileiros, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Argentina; Comisión Municipal de Cultura, Montevideo, Uruguay; Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires, Argentina.
- 1946** “Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. First solo exhibition in Rio de Janeiro.
51º Salão Nacional de Belas Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- 1947** Solo exhibition, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.
52º Salão Nacional de Belas Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Receives Overseas Travel Award for Painting and Bronze medal for Drawing.
- 1948-50** Travels to Europe with his wife, Maria Coussirat Camargo. Studies printmaking with Carlo Alberto Petrucci, painting with De Chirico, materials with Leoni Augusto Rosa and fresco with Achille in Rome. Studies painting with André Lhote in Paris.
- 1950** Returns to Brazil and starts teaching drawing and painting in his studio the following year.
- 1951** Jury member for the 56º Salão Nacional de Belas Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
Devotes himself to teaching drawing and painting in his studio at Rua Joaquim Silva, Rio de Janeiro.

- I Bienal Internacional de São Paulo, Pavilhão do Trianon, São Paulo.
- 56º Salão Nacional de Belas Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- Bienal de Arte Hispano-Americana, Madrid.
- “Iberê Camargo”, Museu de Arte Moderna de Resende (RJ). Museum inaugural exhibition.
- 1952** Produces 29 aquatint prints to illustrate *O rebelde*, by Inglês de Sousa. Exhibits the prints the same year at the Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- 1953** Founds the Intaglio Print Course at Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro.
- 4º Salão do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Silver Medal in Print Section.
- II Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro.
- 1954** Organises the Salão Preto e Branco with other artists as part of the III Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- Salão Preto e Branco/ III Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Silver medal for Painting.
- “Pinturas e gravuras de Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro. First solo exhibition after study tour in Europe.
- 1955** Writes “A gravura”, published in 1975.
- “Salão miniatura”, Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro.
- “Gravuras de Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Clube de Gravura, Porto Alegre.
- I Novo Salão Carioca, Rio de Janeiro.
- Bienal Hispano-Americana de Arte de Madrid, Palacio Municipal de Exposiciones, Madrid.
- 1956** Invited artist at V Salão Nacional de Arte Moderna.
- V Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.
- III Bienal Hispano-Americana, Barcelona.
- 1957** VI Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Invited artist.
- “Salão para todos de gravura e desenho”, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Later taken to China. Jury member and invited artist.
- 1958** Selection and award panel member for VII Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- Takes part in several group exhibitions this year in Rio de Janeiro, Belo Horizonte and Quito, Ecuador.
- 1º Salão Pan-Americano do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Mexico City.
- “Pinturas e gravuras 1955 a 1958”, GEA Galeria de Artes Plásticas, Rio de Janeiro.
- 1959** V Bienal Internacional de São Paulo, Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- Iberê Camargo of Brazil, Pan-American Union, Washington.
- 1960** Moves to new studio at Rua das Palmeiras, Botafogo, Rio de Janeiro. Teaches painting at the Galeria Municipal de Arte, in Porto Alegre. This course is the origin of the Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, focused on art education.
- Teaches Intaglio print course in Montevideo, with his treatise on printmaking published in Spanish.
- “Iberê Camargo”, Centro de Artes y Letras, Montevideo.
- “Iberê Camargo: gravura – pintura”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- IX Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.
- 2nd International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, National Museum of Modern Art Yomiuri Shimbun, Tokyo.
- II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Mexico City. Wins Print prize.
- 1961** Receives the Best National Painter Award at VI Bienal de São Paulo, with the *Fiada de carretéis* series of paintings.
- X Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. The *Estrutura* painting is purchased by the Comissão Nacional de Belas-Artes.
- VI Tokyo Biennial, Tokyo Metropolitan Art Gallery, Tokyo.
- 1962** “Retrospectiva Iberê Camargo”, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. First retrospective exhibition.
- The 30th Exhibition of the Japan Print Association, Japan Print Association, Tokyo. Iberê is the only Brazilian artist in the exhibition
- XXXI Venice Biennale.

- 1963 Special room at VII Bienal Internacional de São Paulo.
“Iberê Camargo”, Petite Galerie, Rio de Janeiro.
- 1964 Publishes article entitled “A gravura”, in *Cadernos Brasileiros*, originally written in 1955.
“Iberê Camargo: pinturas”, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- 1965 Teaches painting course in Porto Alegre on the invitation of the State government, organised by the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.
Solo exhibition, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
“Grabados contemporâneos de Brasil”, Mexico City.
“The emergent decade. Latin American painters and paintings”, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.
- 1966 Produces a 49-m² panel donated by Brazil to the World Health Organisation in Geneva.
“Iberê Camargo: pinturas”, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
I Bienal Nacional de Artes Plásticas, Convento de Nossa Senhora do Monte Carmelo, Salvador.
- 1968 Jury member, Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
Starts building studio in Rua Lopo Gonçalves, Porto Alegre
6th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, Kokusai Bunka Shinkokai/The National Museum of Japan, Tokyo.
“Exposição de gravuras”, Galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Porto Alegre.
- 1969 Teaches painting to inmates at Porto Alegre Penitentiary, with the artist Maria Tomaselli Cirne Lima. Takes part in exhibition of paintings in the lobby of the Banco do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, with works from five students from the Penitentiary course.
“Gravuras e pinturas de Iberê Camargo”, Biblioteca Pública de Santa Maria (RS).
“Pinturas”, Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi, Porto Alegre.
- 1970 Awarded title of Citizen of Porto Alegre by the Câmara Municipal de Porto Alegre.
“Iberê Camargo”, Galeria Barcinski, Rio de Janeiro.
“Iberê Camargo”, Galeria de Arte de Botafogo, Rio de Janeiro.
- 1971 Special Room at the XI Bienal Internacional de São Paulo.
- 1972 Reopens studio in Rua das Palmeiras, Rio de Janeiro, with an exhibition of paintings and drawings.
- 1973 Attends the Atelier Lacourière Frélaud, in Paris, founded in 1929, to improve his knowledge as a printer.
Included in the book entitled *Gravura*, by Márcia Pontes *et al.*, Rio de Janeiro. The publication contains reproductions of prints by Darel Valença Lins, Eduardo Sued, Iberê Camargo and Octavio Araújo.
“Gravuras e pinturas”, Galerie de la Maison de France, Rio de Janeiro.
“Oils on canvas by the Brazilian painter Iberê Camargo”, O’Hanna Gallery, London.
“Iberê Camargo”, Galeria Inelli, Porto Alegre.
Biennale de Gravure Moderne, Galerija Ljubljana Yougoslavie, Ljubljana, Yugoslavia (now Slovenia).
- 1974 The Galeria Iberê Camargo opens as homage to the artist at Diretório Acadêmico da Universidade Federal de Santa Maria (RS).
“Guaches”, Galeria Aliança Francesa, Rio de Janeiro.
- 1975 Publishes *A gravura*, with Topal (São Paulo), originally produced in 1955.
Member of committee for advising authorities on the fragility of art materials produced in Brazil and on better conditions for imports.
Shows in the XIII Bienal Internacional de São Paulo and several overseas exhibitions.
“Iberê Camargo”, Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro.
- 1976 Jury member for the Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
“Iberê Camargo”, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- 1977 Jury member for I Salão da Ferrovia, Rio de Janeiro. Receives tribute at this event.
X Quadriennale Nazionale d’Arte di Roma. Palazzo delle Esposizioni, Rome.
“Abstração”, Galeria Oficina de Arte, Porto Alegre.
“Caderno de desenhos”, Galeria Iberê Camargo da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS).
- 1978 Joins 1st Ibero-American Encounter of Art Critics and Artists Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.
“Iberê Camargo: guaches”, Christina Faria de Paula Galeria de Arte, São Paulo.
- 1979 XV Bienal Internacional de São Paulo.
“Caderno de desenho”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
“Iberê Camargo”, Galerie Debret, Paris, France.
“Iberê Camargo”, Galeria Ipanema, Rio de Janeiro.

- 1980** Returns to figuration
 “Trabalhos de Iberê Camargo”, Museu Guido Viaro, Curitiba.
 “Iberê Camargo: pastéis”, Galeria de Arte do Centro Comercial/Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- 1981** Homage from the Casa do Poeta Rio-Grandense, as Honorary Member nº 10.
 “Exposição de pinturas e desenhos”, Galeria Acervo, Rio de Janeiro.
 “Iberê Camargo: óleos e desenhos”, Galeria de Arte do Centro Comercial/Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- 1982** Returns with his wife, to live in Porto Alegre. Despite setting up studio at Rua Lopo Gonçalves, maintains studio in Rio de Janeiro. Awarded Diploma of Cultural Merit from Porto Alegre City Council.
 “Iberê Camargo”, Max Stolz Galerie, Curitiba.
 “Retrospectiva em papel de Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
 “Homenagem a Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
 “Homenagem a Iberê Camargo”, Espaço Cultural Yázigi, Porto Alegre.
 “Iberê Camargo”, Studio de Arte Cláudio Gil, Rio de Janeiro.
- 1983** Makes billboard for Rede Brasil Sul, shown in the streets of Porto Alegre.
 “Iberê Camargo: pinturas, desenhos e tapeçarias das séries *Carretéis e Dados*”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre. Short film (16 mm) entitled *Iberê Camargo: pintura-pintura*, by Mario Carneiro, written and narrated by Ferreira Gullar is shown during the exhibition.
 “Arte moderna no Salão Nacional” – 6º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- 1984** Produces two panels for Funarte, Rio de Janeiro.
 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (invited artist).
 “Iberê Camargo: 70 anos”, Museu de Arte Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
 “Iberê Camargo”, Sala de Exposições Professor Hélio Homero Bernardi, Santa Maria (RS).
 “Iberê Camargo, aquele abraço!”, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
 “Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras”. Galeria Multiarte, Fortaleza.
- “Iberê Camargo: pinturas guaches e pastéis”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre; Studio de Arte Cláudio Gil e Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro; Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- 1985** Receives Golfinho de Ouro award from Rio de Janeiro State government in recognition for his work as an artist in 1984, and Cultural Merit medal from Porto Alegre City Council.
 XVIII Bienal Internacional de São Paulo – “Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades”, São Paulo.
 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
 “Iberê Camargo: desenhos e pinturas”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
 “Iberê Camargo: trajetórias e encontros”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Launch of first book about the artist, *Iberê Camargo*, published by MARCS and Funarte.
- 1986** Starts building his studio in the Nonoai district of Porto Alegre. Awarded doctorate *Honoris Causa* from Universidade Federal de Santa Maria.
 “Iberê Camargo”. Oil paintings, drawings and lithographs and launch of *Suíte de serigrafias (Manequins)*. Max Stolz Galerie, Curitiba.
 “Agrotóxicos”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
 “Iberê Camargo: desenhos da série *As criadas* de Jean Genet”, Galeria Usina, Vitória.
 “Iberê Camargo: trajetória e encontros”, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre; Galeria do Teatro Nacional de Brasília, Brasília.
- 1987** Produces a large number of lithographs depicting characters from the Parque da Redenção.
 “Iberê Camargo”, Galeria Espaço CapitalArte Contemporânea, Brasília.
 “Iberê Camargo – desenhos e litografias”, Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
 “Iberê Camargo”, Art-Com, Campo Grande (MS).
 “Exposição de pinturas, desenhos e gravuras de Iberê Camargo”, Galeria Soluzione, Caxias do Sul (RS).
 “Iberê Camargo”, Galeria Espaço de Arte, Florianópolis.
 “Iberê Camargo – pinturas”, Galeria Luisa Strina, São Paulo.
 “Iberê Camargo: pinturas, desenhos e litos”, Galeria Tina

- Presser, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo – desenho, gravura, pintura” (Homage to 60 years of art), Matiz, Santa Maria (RS).
- “Iberê Camargo”, MD Galeria de Arte, Uberaba (MG).
- “Iberê Camargo no CEDC”, Centro de Exposiciones, Palácio Municipal, Montevideo.
- “Iberê Camargo – obras recentes”, Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro.
- “Iberê Camargo – pinturas e desenhos”, Galeria Van Gogh, Pelotas (RS).
- 1988** Opens new studio in Rua Alcebiades Antônio dos Santos, Nonoai district of Porto Alegre.
- “No andar do tempo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre; Documenta Galeria de Arte, São Paulo; Galeria Montesanti, Rio de Janeiro; Galeria Van Gogh, Pelotas. Iberê Camargo’s book, *No andar do tempo – 9 contos e um esboço autobiográfico* is launched at the exhibition.
- “Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras”, Galeria Multiarte, Fortaleza.
- “Gravuras”, Galeria de Arte Álvaro Santos, Aracaju.
- 1989** XX Bienal Internacional de São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Exposição de gravuras de Iberê Camargo”, Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Galeria Ponto D’Arte, Santana do Livramento (RS).
- “Iberê Camargo: pinturas, gravuras e desenhos”, Galeria Artmão, Cachoeira do Sul (RS).
- 1990** Iberê Camargo returns to printmaking, assisted by Eduardo Haesbaert as printer.
- 1º Salão Nacional de Arte Contemporânea, Museu Universitário, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (invited artist).
- “Iberê Camargo: pinturas”, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre.
- “Ciclistas no Parque da Redenção”, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- “A gravura de Iberê Camargo: uma retrospectiva”, Espaço Cultural do Banco Francês e Brasileiro, Porto Alegre; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna, São Paulo (1990-1991).
- 1991** Refuses to take part in the III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador, in protest against taxes on circulation of artworks.
- Runs workshop in fine art at Centro Cultural São Paulo, São Paulo.
- Guaches, Instituto Goethe, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo – pinturas e guaches”, Escritório de Arte da Bahia, Salvador.
- “Iberê Camargo”, Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- “Iberê Camargo”, Espaço de Arte, Passo Fundo (RS).
- 1992** Filming begins on the short film *Presságio*, in Iberê Camargo’s studio. The artist produces several drawings during the scenes of the film.
- The Os Amigos da Gravura project, at the Museu Castro Maya, is reedited. Iberê Camargo takes part with a new print. Awarded title of Illustrious Son from Restinga Seca Municipal Council (RS).
- Exhibition on the occasion of the publication of Iberê’s book, *Gravuras* (Sagra publishers), Galeria Tina Zappoli, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: obra sobre papel”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: pinturas inéditas”, Galeria Multiarte, Fortaleza.
- 1993** Takes part in the 18º Salão de Arte de Ribeirão Preto – “Retrospectiva de gravuras de Iberê Camargo”, presentation of the: *Carretéis*, *Ciclistas*, *Manequins* and *As idiotas* series, Museu de Arte de Ribeirão Preto.
- “Iberê Camargo”, Art’s Collectors Gallery, New York.
- “Guaches”, Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Inaugural exhibition in Gallery named after him.
- “Guaches e óleos”, Escritório de Arte da Bahia, Salvador.
- “Retratos de amigos”, Center Park Hotel, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo; Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis. The artist’s final solo exhibition, in which he shows the *O homem da flor na boca* series.

- 1994** Awarded International Cultural personality diploma from the União Brasileira de Escritores, at the Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.
 Produces his final oil painting, *Solidão*, a canvas of 2 x 4 m.
 Launch of the book, *Iberê Camargo*, by Ronaldo Brito.
 “Conversações com Iberê Camargo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre. Launch of book entitled *Conversações com Iberê Camargo*, by Lisette Lagnado at the exhibition.
 XXII Bienal Internacional de São Paulo. Abstractions.
 “Iberê Camargo: desenhos e gravuras”, Espaço Cultural Fiat, São Paulo.
 “Desenhos e gravuras em metal”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
 “Iberê Camargo, mestre moderno”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Book launch of *Iberê Camargo, mestre moderno* during the exhibition, with texts by Ronaldo Brito, Rodrigo Naves and Décio Freitas.
 “Iberê Camargo: produção recente”, Centro Cultural São Paulo.
 “Homenagem a Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
 Retrospective exhibition and current works at Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
 Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo.
 Iberê Camargo dies on August 9.
- 1995** The Iberê Camargo Foundation is created, with an underlying focus on issues of art, diffusion of the artist’s work and reactivation of the artist’s Printmaking Studio.
 The film *O pintor*, by Joel Pizzini, is launched at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- 1998** Book launch exhibition, *Gaveta dos guardados*, organised by Augusto Massi, at Galeria César Prestes, Porto Alegre.
- 1999** Launch of Schools Programme focused on the state – and private-school network.
 Book launch of *Iberê Camargo/Mario Carneiro: correspondências*, at the “Obra gráfica de Iberê Camargo” exhibition, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- 2000** Commencement of project of cataloguing the complete works of Iberê Camargo.
- 2001** Book launch of *Iberê Camargo: desassossego do mundo*, by Paulo Venâncio, at the “Retrospectiva Iberê Camargo” exhibition, Bolsa de Arte de São Paulo and Galeria André Millan, São Paulo.
- 2002** Design for the new Iberê Camargo Foundation headquarters, by the Portuguese architect Álvaro Siza Vieira, wins the Golden Lion for Best Architectural Design at the Venice Architecture Biennale.
- 2003** Construction of the new Iberê Camargo Foundation begins.
- 2006** 1st volume of the Catalogue Raisonné, of the artist’s prints is launched, coordinated by Mônica Zielinsky.
- 2007** The Iberê Camargo Foundation continues its activities for preserving and publicising the work of Iberê Camargo.
- 2008** Inauguration of the new headquarters of the Iberê Camargo Foundation, in Porto Alegre.

Fundação Iberê Camargo | Iberê Camargo Foundation

Conselho de Curadores | Advisors to the Curators

Bolivar Charneski
Carlos Augusto da Silva Zilio
Carlos Cesar Pilla
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Domingos Matias Lopes
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
José Paulo Soares Martins
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Luiz Fernando Cirne Lima
Maria Coussirat Camargo
Renato Malcon
Sergio Silveira Saraiva
William Ling

Presidente de Honra | Honorary President
Maria Coussirat Camargo

Presidente | President
Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidente | Vice-President
Justo Werlang

Diretores | Management
Carlos Cesar Pilla
Domingos Matias Lopes
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
José Paulo Soares Martins
Rodrigo Vontobel

Conselho Curatorial | Curatorial Board

Fábio Coutinho
Justo Werlang
Gabriel Pérez-Barreiro
Maria Helena Bernardes
Moacir dos Anjos

Conselho Fiscal (titulares) | Financial Board (members)
Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal (suplentes) | Financial Board (substitutes)
Cristiano Jacó Renner
Gilberto Bagaiolo Contador

Superintendente Cultural | Cultural Superintendent
Fábio Coutinho

Equipe Cultural | Culture Team
Adriana Boff (Coord.)
Caio Yurgel
Carina Dias de Borba

Equipe Acervo e Ateliê de Gravura | Collection and Print Studio Team
Eduardo Haesbaert (Coord.)
Elisa Malcon
Lisiane Antunes Cardoso
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa | Educational Team
Luis Camnitzer (Curador | Curator)
Luciano Laner (Coord.)

Mediadores | Museum Mediator

Bárbara Nicolaievsky
Carolina Mendoza
Diana Kolker
Iliriana Rodrigues
Juliana Pepl
Néfer Kroll
Rafael Silveira
Swami Silva
Valéria Payeras
Vivian Andretta

Equipe de Catalogação e Pesquisa | Cataloguing and Research Team
Mônica Zielinsky (Coord.)

Superintendente Administrativo/Financeiro | Superintendent for Administration and Finance
Rudi Araujo Kother

Equipe Administrativo-Financeira | Team Administration and Finance

José Luis Lima (Coord.)
Ana Paula do Amaral
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
Marcello Rubim
Maria Lunardi
Silvia Engelmann de Souza
Stella Bruna F. Gutierrez

Equipe de Comunicação | Communication Team

Elvira T. Fortuna (Coord.)
Patrícia Matzenauer

Website

Camila Gonzatto
Luisa Fedrizzi

Assessoria de Imprensa | Press Office
Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Consultoria Jurídica | Legal Advisor
Ruy Rech

Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
Agendamento: [55 51] 3247-8013
educativo@iberecamargo.org.br
www.iberecamargo.org.br

Saiba como patrocinar a Fundação Iberê Camargo, entre em contato: pelo fone (51) 3247.8000 ou pelo e-mail institucional@iberecamargo.org.br

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

Curadoria do Projeto | Curatorial Project by
Gaudêncio Fidelis

Artista | Artist
Pierre Coulibeuf

Assistente de Pesquisa | Research Assistant
Gustavo Possamai

Museografia | Exhibition Designer
Ceres Storchi
Roberta Guerra

Desenho de Móveis | Furniture Design
Ceres Storchi

Identidade Visual | Visual Identity
Marília Ryff-Moreira Vianna

CATÁLOGO | CATALOGUE

Organização | Editor
Gaudêncio Fidelis

Concepção do Catálogo | Catalogue Concept
Gaudêncio Fidelis

Textos | Texts
Andrew V. Uroskie
David Rompf
Gaudêncio Fidelis
Pierre Coulibeuf

Cronologia | Chronology Iberê Camargo
Lisiane Antunes Cardoso

Tradução | Translation
(Inglês / Português) (English / Portuguese)
Jorge Ritter: Andrew V. Uroskie
Caroline Chang: David Rompf
Gaudêncio Fidelis: Agradecimentos Curatoriais /
Curatorial Acknowledgements

(Português / Inglês) (Portuguese / English)
Claudia Dornelles
Gaudêncio Fidelis: *O Duplo* / *The Double* | de / by Iberê Camargo

(Francês / Português) (French / Portuguese)
Hedy Hofmann

Revisão | Proofreading
(Português / Portuguese)
Elisangela Rosa dos Santos
(Inglês / English)
Carla Baricz: Gaudêncio Fidelis

Tratamento de Imagem | Image Processing
Pré-impressão | Pre-press
Click-Pró

Impressão | Printing
Gráfica Trindade

- Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa | *This edition follows the new Orthographic Agreement of Portuguese language.*
- Textos originalmente escritos em francês foram traduzidos para o português e inglês, e publicados juntamente com o original em francês | *Texts originally written in French were translated to Portuguese and English and published along with the French original.*
- Fotografias das paredes da Fundação que ilustram a contracapa e páginas internas foram realizadas por Fábio Del Re | *Photographs of the walls of the Foundation that illustrate the back cover and internal pages of the catalogue, by Fábio Del Re.*
- Imagens da Fundação Iberê Camargo, projeto de Álvaro Siza, foram utilizadas com permissão. Todos os direitos reservados | *The Iberê Camargo Foundation designed by Álvaro Siza and its images are used with permission. All rights reserved.*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Pública do Estado do RS, Brasil)

F451d Fidelis, Gaudêncio
Dédale/Gaudêncio Fidelis; textos de Andrew Uroskie, David Rompf e Pierre Coulibeuf; – Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.
348 p.; il.

Catálogo em edição trilingue: português, inglês e francês.

ISBN 978-85-89680-12-7

1.Arte. 2. Artes visuais. 3. Filme. I. Coulibeuf, Pierre. II. Uroskie, Andrew. III. Rompf, David. IV. Ritter, Jorge. V. Chang, Caroline. VI. Dornelles, Claudia. VI. Hofmann, Hedy. VII. Título.

CDU: 75 (058)

© Fundação Iberê Camargo, 2009
© Andrew V. Uroskie
© David Rompf
© Gaudêncio Fidelis
© Pierre Coulibeuf

Todos os direitos reservados | All rights reserved

