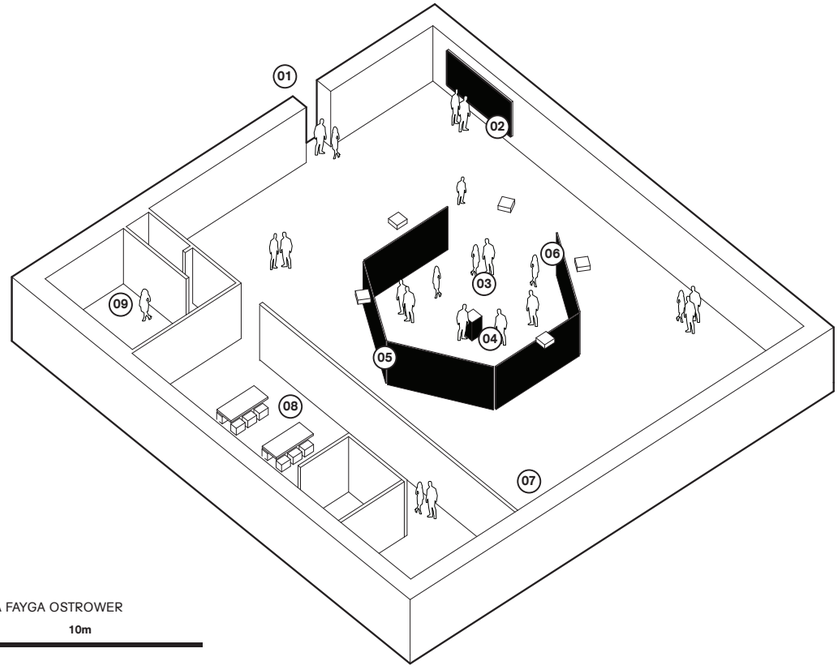
CIRCULADÔ

ANDRÉ PARENTE

CIRCULADÔ

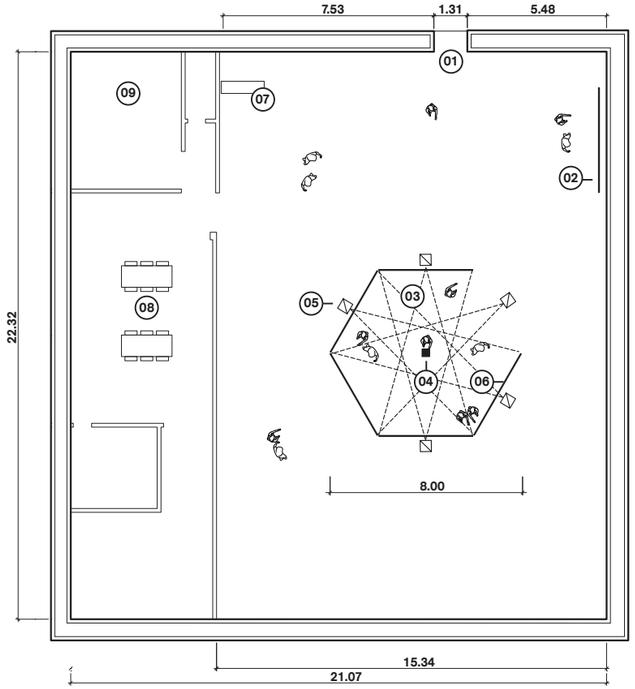
PLANO AXONOMÉTRICO
CIRCULADÔ – GALERIA FAYGA OSTROWER

01 entrada da galeria
02 texto expositivo
03 instalação circuladô
04 totem interativo
05 projetores
06 projeção
07 house mix – técnico
08 espaço educativo
09 sanitários



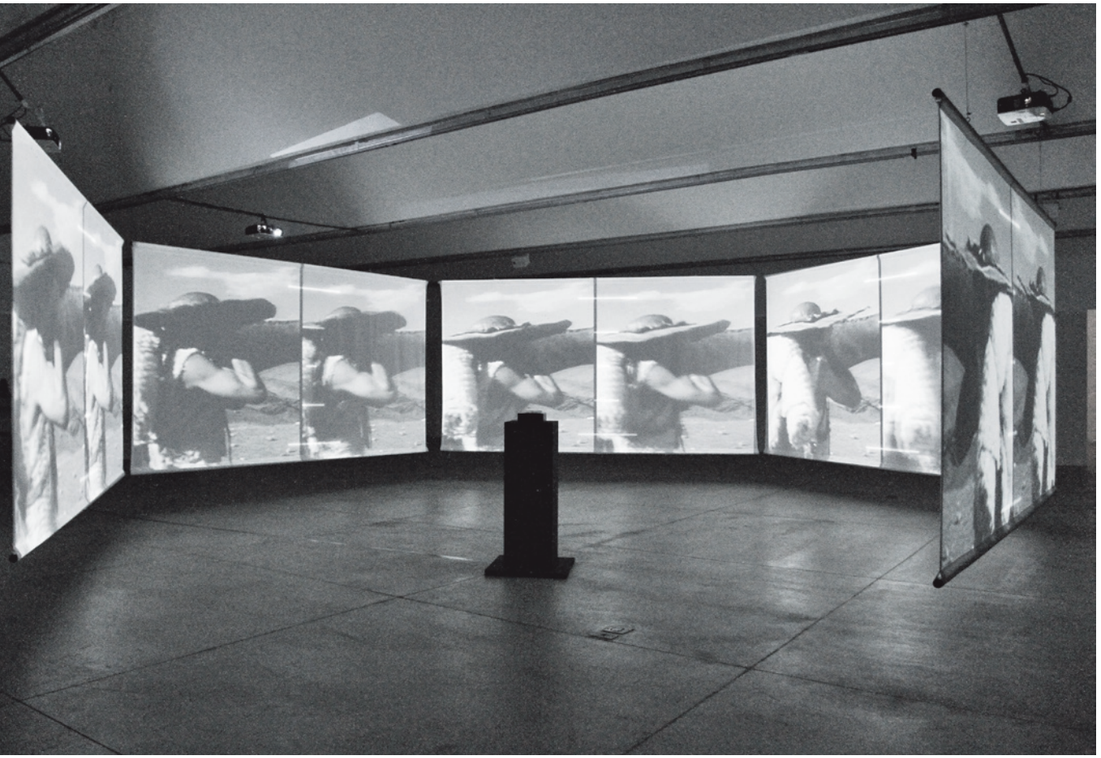
PLANTA BAIXA
CIRCULADÔ – GALERIA FAYGA OSTROWER

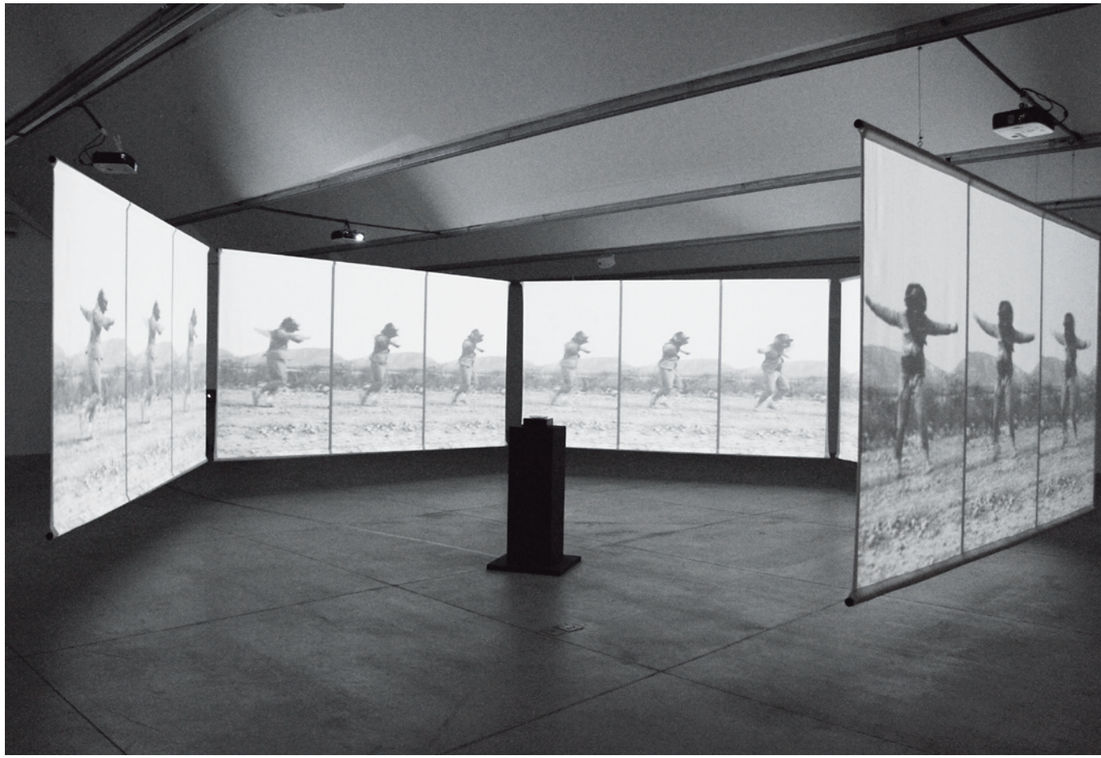
1m 5m 10m



EDIPO

EXPOSIÇÃO BRASÍLIA





The Atos Visuais programme at Funarte's exhibition spaces in Brasília reaches its most important achievement so far with the expansion of Galeria Fayga Ostrower, which will enable a more comprehensive dialogue with the marquee and the gardens. It is essential to resort to ever wider options to meet the diversity of languages of contemporary art, which today creates interfaces with other artistic fields in a really wide sense. Brasília divulges artistic productions from all regions of the country in order to fulfil its role as a federal capital, collecting and discussing ideas that are up-to-date with the moment of intense social and political change we are now experiencing in Brazil. The artists represented here are part of this change by exercising their own freedom of expression and creation, and by proposing new ways of seeing and interpreting reality, with a new way of looking at ourselves, human beings, and our capacity to renew and transform the world.

Gostchalk da Silva Fraga / Guti Fraga
Presidente da Funarte

O programa Atos Visuais nos espaços expositivos da representação da Funarte em Brasília alcança seu objetivo maior agora porque a Galeria Fayga Ostrower ampliada permitirá dialogar, de forma completa, com a Marquise e Jardins. É fundamental lançar mão de opções cada vez mais amplas para atender à diversidade de linguagens da arte contemporânea, que hoje realiza interfaces com outros campos das artes em toda sua extensão. Brasília divulga a produção artística de criadores de todo o país de forma a cumprir o seu destino como capital federal, reunindo e debatendo ideias atuais sobre este momento de grandes transformações na vida social e política do país. Os artistas que aqui estão representam parte dessas mudanças, ao exercer a liberdade de expressão e criação e propor novas formas de fazer, ver e interpretar nossa realidade, anunciando um novo olhar sobre o ser humano e sua capacidade de renovar e transformar o meio por onde circula e intervém.

Gostchalk da Silva Fraga / Guti Fraga
Presidente da Funarte

The Atos Visuais programme, created in 2004 to accompany the expansion of the visual arts, has included all possible languages that have emerged from modernity to the boldest of contemporary proposals. By integrating the marquee and the gardens to the pre-existing gallery, it included the city as a whole and opened up the a space to projects and ideals for urban and environmental interventions, corresponding with current proposals for the occupation of open and restricted areas, in conventional or experimental languages. It also brought to the federal capital the possibility to dialogue with the national artistic production, matching its own sedimented origin and history, which are, however, also in permanent transformation. Idealised in this way, Funarte's exhibition space in the federal capital proposes to discuss new artistic tendencies, their educational and transformative role in Brazilian and universal culture, in their complexity and diversity.
The projects presented here are fragments of the potential of contemporary art in Brazil today, which is at a par with international production, proactive and renewing, multiple and critical, free and in an irreversible process of development.

Francisco de Assis Chaves Bastos / Xico Chaves
Diretor do Centro de Artes Visuais / Funarte

O programa Atos Visuais, criado em 2004 para atender à expansão do campo das artes visuais, incorporou todas as possibilidades de linguagem que vieram surgindo desde a modernidade até as propostas contemporâneas mais arrojadas. Ao integrar a Marquise e os Jardins à galeria já existente, incluiu a cidade em toda sua extensão e deixou em aberto projetos e ideais de intervenções urbanas e no meio ambiente, correspondendo a proposições atuais de ocupação de espaços abertos e restritos, de linguagens convencionais e experimentais. Trouxe, ainda, para a capital federal a possibilidade de diálogo com a produção artística de todo o país, correspondendo à sua própria origem e história nela sedimentadas e também em permanente transformação. Criado com este perfil, o espaço expositivo da Funarte no Distrito Federal se propõe a debater as novas tendências das artes, seu papel educativo e de transformação da cultura brasileira e universal, em sua complexidade e diversidade.
Os projetos aqui apresentados são fragmentos de toda a potencialidade que a arte contemporânea produz hoje no Brasil, compatível com a produção internacional, propositiva e renovadora, múltipla e crítica, livre e em irreversível processo de desdobramento.

Francisco de Assis Chaves Bastos / Xico Chaves
Diretor do Centro de Artes Visuais / Funarte

SPINNING BODIES, THE LUDIC-POETIC SPIRIT, AND THEIR REVERBERATIONS

ISMAIL XAVIER

*André Parente's installation **Circuladô** belongs in the constellation of works which emphasises repetition and variation, a structural principle of his plethora of spinning bodies collected from films and brought together based on a standard and formal motion, a visual motif which configures experience as kind of "theme-and-variations" game. We can see this example of transcinema in two movements, one focusing on what the images reveal through what they have in common by the reiteration of an icono-choreographic motif; the other, through the recognition of a semantic field made possible by the particular content of each variation (scene included in the series). A third dimension of this experience comes from the interactive aspect of the device, the manual control of motion (speed, going backward and forward) of the images on display. A large semi-circular screen, 18 x 6 metres, was divided into multiple contiguous images that repeat in total synchronicity the same film scene going forward and backwards according to the spectator's wish.*

This mechanism evokes the zoetrope, a device invented in the 19th century to produce an illusion of moving images through the rotation of a cylinder in which body positions were drawn in order to display consecutive positions causing the illusion of motion, a simpler version of a mechanism which reached its greatest accuracy and efficiency with Edison's kinetoscope and the Lumière brothers's cinematograph. Manual control of motion in the installation accentuates the reference to the so called pre-cinema and brings to the debate a subject that was discussed only 19th-century scientific circles, that is, the analysis of the subjective conditions of the experience of moving images by an unstable body with inaccurate perception, but which develops through duration, not to be confused with the idea of

CORPOS EM ROTAÇÃO, O ESPÍRITO LÚDICO-POÉTICO E SUAS REVERBERAÇÕES

ISMAIL XAVIER

A instalação de André Parente, Circuladô, se insere na constelação de trabalhos que realça um processo de repetição e diferença, dado estrutural de sua pletora de corpos em rotação extraídos de sua memória de cineasta e reunidos a partir de um padrão formal de movimento, um motivo visual que configura a experiência como um jogo do tipo "tema e variações". Podemos observar este exemplo de transcinema em dois movimentos, um que se detém no que as imagens exibem por seu traço comum ao reiterar o motivo ícono-coreográfico; outro, pelo reconhecimento do campo semântico que o teor particular de cada variação (cena inserida na série) nos traz. Uma terceira dimensão desta experiência vem do aspecto interativo do dispositivo, do controle manual do movimento (velocidade, recuo, idas e vindas) das imagens exibidas. Temos uma grande tela formando um semi-círculo, tela de 18x6 metros, que é dividida em múltiplas imagens contíguas que repetem, em total sincronismo, o mesmo trecho de filme que avança ou recua conforme o controle do espectador.

Nesta arquitetura do dispositivo, há a evocação do zootrópio, um dos aparelhos inventados no século XIX para produzir a percepção de imagens em movimento a partir do giro de um tambor em que estavam desenhadas posições de um corpo, de modo a fazer suceder as posições consecutivas aptas a gerar a ilusão do movimento, versão mais simples de um esquema que chegou a seu ponto de maior precisão e ilusão no kinetoscópio de Edison e no cinematógrafo dos irmãos Lumière. O controle manual do movimento na instalação acentua a referência ao chamado pré-cinema e traz ao debate o que era uma questão para ciência do século XIX, ou seja, a análise das condições subjetivas da vivência da imagem em movimento por um corpo instável cuja percepção não é pontual, mas se desenvolve na duração,

a supposedly stable and sovereign eye in the centre of a geometric space. The understanding of visual perception as a transitory thing appeared more clearly in 19th -century empirical sciences, in correlation with the new standards for artistic creation which gained more decisive momentum later in that century.[1]

As noted by Luiz Cláudio da Costa in his text for the catalogue of the exhibition ***Infinito Paisaje*** *(Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2011), "Arqueologia da percepção: a subjetividade nas instalações cinematográficas de André Parente" ["Archaeology of Perception: subjectivity in the cinematographic installations of André Parente"], the reflexion about the old mechanical moving-image devices in installations of today provides a retrospective view of the archaeology of the visual experience linked with such devices, in order to establish a dialogue between the agency of 21st and 19th century images, marking an affinity (not an identity) enabled by the experience common to both, of rapid technological changes that redefined in the past and redefine today the connections between the body, the gaze, perception, and motion.*

Going forward, backwards, and pausing are commands that enable new analytical approaches to film fragments; the interactive spectator's gesture unfolds into several ways to create a meaning to this experience, the voyeur's experience (due to the profitability of the new immersion in something whose speed can be controlled by the spectators themselves) and the pensive spectator,[2] *engaged in a form of questioning articulated to their (epistemological) curiosity. The deconstruction*

[1] *See the two books by Janathan Crary:* ***Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century [Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*** *(Rio de Janeiro, Contraponto Editora, 2012)] and* ***Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*** *[****Suspensão da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*** *(São Paulo, Cosac Naify, 2013).]*

não se confundindo coma ideia de um olho supostamente estável e soberano no centro de um espaço geométrico. O entendimento da percepção visual como um ato temporalizado emergiu com clareza na ciência empírica do século XIX, em correlação com os novos parâmetros da criação em artes visuais que ganharam um impulso mais decisivo no final daquele século.[1]

Como observado por Luiz Cláudio da Costa no texto para o catálogo da exposição *Infinito Paisaje* (Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2011), "Arqueologia da percepção: a subjetividade nas instalações cinematográficas de André Parente", a reflexão sobre os antigos dispositivos mecânicos da imagem em movimento sugerido pelas instalações de hoje tem uma dimensão retrospectiva de arqueologia da experiência visual associada a tais dispositivos, de modo a fazer os processos de agenciamento de imagens do século XXI dialogar com os do século XIX, marcando uma afinidade (não uma identidade) propiciada por uma experiência, que lhes é comum, de aceleradas alterações tecnológicas que redefiniram ontem e redefinem hoje as relações entre corpo, olhar, percepção e movimento.

Acelerar, voltar, pausar, são comandos que tornam os fragmentos de filme passíveis de novas análises, e o gesto do espectador interativo se desdobra em variadas formas de significar tal experiência, a do *voyeur* (devido à rentabilidade da nova imersão em algo cuja velocidade é o próprio espectador que comanda) e a do *pensive spectator*[2], empenhado numa indagação articulada à sua curiosidade (epistemológica). A desconstrução do fluxo contínuo nos dispositivos próprios às instalações

[1] Ver os dois livros de Janathan Crary, Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX (Rio de Janeiro, Contraponto Editora, 2012) e Suspensão da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna (São Paulo, Cosac Naify, 2013).

of the continuous flow in the installation devices generates a form of reflection that revisits the issues from Modern Art and cinema before the continuity/ discontinuity-of-movement binomial.

In ***Circuladô****, the rotation motif unfolds, from an image projection of spinning bodies on screens, evoking the circular motion of looped images, typical of 19th century devices, a time when the spinning of gears marked the mechanical era of the Industrial Revolution which, in the sphere of public and domestic amusement, were symbolised by numerous devices based on mechanical joints, disk rotations, and windows for intermittent observation, like the zoetrope, the phenakistoscope, the praxinoscope, and other machines which, before the development of cinema, produced different forms of moving image illusion through manual operation. They were called Philosophical Toys,*[3] *for they created such illusion, but at the same time revealed the mechanism that produced it, generating great interest by this combination of entertainment and technological progress that gave rise to a peculiar charm which relied on the complicity with an immediate (and desired) idea of magic, and awareness (in brackets) of the technical-pragmatic mechanism generating the effect. In the 19th century, this connotation of charm and wonder could still benefit from a more incipient stage in the process of disenchantment of the world*

[2] *"Reflexive spectator" is a notion created by Laura Mulvey based on her contact with the works of Raymond Bellour, in the book* ***Death 24 x a Second: Stilness and Moving Image*** *(London, Reaktion Books, 2006), where she analyses in detail the new condition of spectators of DVD films who, by holding a remote control, are able to redefine their power to control the way they watch a film, seeing what in the past could not be as easily seen, closely watching a scene for fetishistic pleasure or analytical curiosity as a reflexive spectator.*

[3] *David Oubiña wrote an excellent book about the philosophical toys:* ***Una juguetería filosófica: cine, cronofotografia y arte digital*** *(Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2009).*

gera uma reflexão que repõe as questões da arte moderna e do cinema diante do binômio continuidade/ descontinuidade de movimento.

Em *Circuladô*, o motivo da rotação se desdobra, a partir do giro dos corpos projetados nas telas, numa evocação das formas de circulação das bandas de imagem em *loops* típicos aos aparelhos do século XIX , época em que o giro das engrenagens marcou a era mecânica da revolução industrial que, no plano da diversão pública e doméstica, teve seu emblema nesses variados aparelhos baseados nas articulações mecânicas, rotações de discos e janelas de observação intermitente, como o zootrópio, o phenakistoscópio, o praxinoscópio e outros dispositivos que, antes do cinema, produziram distintas formas de ilusão da imagem em movimento a partir de acionamento manual. Eram chamados de *philosophical toys*[3], pois, criavam tal efeito de ilusão, mas, revelavam ao espectador, no mesmo gesto, o mecanismo que o produzia, gerando enorme interesse por este acoplamento de entretenimento e avanço técnico que dava ensejo a um encanto peculiar apoiado na cumplicidade entre o senso imediato (e desejado) de um efeito mágico do aparato e o saber (posto entre parênteses) sobre a armação técnico-pragmática geradora do efeito. No século XIX, esta conotação de encanto e prodígio podia ainda se valer de um estágio mais incipiente do processo de desencantamento do

[2] "Espectador reflexivo", noção que, a partir de um diálogo com os trabalhos de Raymond Bellour, Laura Mulvey cunhou em inglês no seu livro *Death 24 x a Second: Stilness and Moving Image* (Lonfres, Reaktion Books, 2006), livro que analisa em detalhe a nova condição do espectador de DVDs que, com o controle remoto nas mãos, redefine o seu poder de controle na visão de um filme, passando a ver o que não se via, a se deter em um plano para o prazer fetichista ou para a curiosidade analítica como espectador reflexivo.

[3] Sobre os *philisophical toys* há o excelente livro de David Oubiña, *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografia y arte digital* (Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2009).

(Max Weber) associated with technological-scientific progress and its instrumental purpose. Today, given the new configuration of moving-image technologies, and considering the immense repertoire accumulated over more than a century of experiments with the projection of moving images, the forms of reception in the context of video art, and, more markedly, in art installations, are distinguished by a higher degree of epistemological curiosity, no without a fetishistic side, when compared to the experience provided by the philosophical toys.

At any rate, this charm – though an object of repression due to the more indifferent gaze of today – reveals its validity under a spirit of reflexion on the very nature of perception, foregrounding the technical-pragmatic (non-theoretical) knowledge regarding the invisible circuits controlling digital-image devices. This dimension of charm is favoured by the playful aspect of experience, with its implication in the realm of a sense of power, resulting from different forms of spectator mobility and their possibility to control the pace with which images are displayed.

Mobility of the gaze and manual control induced by transcinema are strong characteristics in the mechanism of this mirroring involving two contexts of rapid transformation in the universe of technology and perception. In this sense, to operate today a more complex version of the zoetrope (between stasis and motion) is to remain open to the direct connection between two periods of time, past and present, which does not presuppose a linear return to the past, but immediately constitutes a clash between two extremes. This confrontation denatures the current configuration of technology, and puts it in perspective, making us free to perceive the images in a richer and fresher way.

mundo (Max Weber) associado ao avanço técnico-científico e sua razão instrumental. Hoje, dada a nova configuração da tecnologia das imagens em movimento, e considerado o imenso repertório acumulado por mais de um século de experiências com a projeção da imagem em movimento, as formas de recepção presentes no contexto da vídeo-arte e, com maior ênfase, no das instalações estão marcadas por um maior coeficiente de curiosidade epistemológica, sem exclusão definitiva do lado fetichista, quando comparadas com a experiência dos philosophical toys.

De qualquer modo, o encanto, embora passível de recalque em função de um tom mais *blasé* presente hoje no olhar, mostra sua vigência por força de um espírito de reflexão sobre a natureza mesma da percepção, permanecendo em primeiro plano o saber tecno-pragmático (não teórico) referido aos circuitos invisíveis que acionam os dispositivos da imagem digital. E esta dimensão de encanto é favorecida pelo aspecto lúdico da experiência, com suas implicações no plano do senso de potência, advindo das formas de mobilidade do espectador e na sua oportunidade de comandar o ritmo de exposição das imagens.

Esta mobilidade do olhar e controle manual induzidos pelo transcinema são traços fortes na armação deste espelhamento que envolve os dois contextos de transformação acelerada do mundo tecno-sensível. Neste sentido, operar hoje um dispositivo que cita o zootrópio em uma versão mais complexa do seu jogo (entre stasis e movimento) é estar aberto para a conexão direta entre dois tempos, o passado e o presente, que não supõe o percurso linear de recuo no tempo, mas se constitui de imediato no choque entre os dois pólos.. Este cotejo desnaturaliza a configuração atual da técnica, a coloca em perspectiva e nos libera para uma nova e mais rica percepção das imagens.

Entre o passado evocado e o presente, está o século do cinema de onde a instalação de André retira as imagens

Between the evoked past and the present lies the century of cinema, from where André's installation draws the images projected on the screens, images that were selected because they affirm the spinning body motif repeated in ever different variations, each with a particular suggestion originated from the nature of the whirling body's experience, but all driven by a disposition which affirms the body's motion as insertion into a world of magic, not reduced to a principle of mechanical causality, nor to a psychomotor sense of gesture and action. This magic affects the way these two planes are articulated – and the visual motif that structures the play and provocations generated by the field of experience brought about by the images. The archival material offers us fragments that were mostly extracted from very well-known films, broadening the range of associations and meanings, for in this case it is about revisiting images of spinning bodies that do not completely lose the effect that our memory of those films has already impressed upon them.

***Circuladô** cites passages from films in which the characters are uniquely immersed in a rotation which introduces different forms of ritual that count as affirmation of the body and gesture in a symbolic sphere. The body rotates in the here and now, but its movement signals an ecstatic state of consciousness (the getting-out-of-oneself) which puts it in contact with another realm whose nature is defined by the specific content of the experience. This motion can be the rotation an Aedipus who searches for chance-fate signs regarding the path to follow in the crossroads he is at in a desert-maze, without knowing whether he is going to or from the fate predicted by the oracle (Pasolini's film). Or it could express a low-anxiety question of the monk-followers of Saint Francis, who spin in order to see*

projetadas nas telas, imagens escolhidas porque afirmam o motivo da rotação dos corpos que nelas se reitera em distintas versões, cada qual com uma sugestão particular vinda da natureza da experiência vivida pelo corpo em rotação, porém todas embaladas por uma disposição que afirma o movimento do corpo como inserção em um mundo encantado, não reduzido a um princípio de causalidade mecânica nem a um senso psicomotor do gesto e da ação. Tal encantamento incide sobre a forma como se articulam os dois planos – o do motivo visual que estrutura o jogo e o das provocações geradas pelo campo de experiência trazido pelas imagens. O material de arquivo escolhido nos traz fragmentos extraídos quase sempre de obras conhecidas, ampliando o leque de associações e re-significações, pois se trata, neste caso, de revisitar imagens de corpos em rotação que não perdem de todo o efeito que a nossa memória dos filmes já nelas imprimiu.

Circuladô cita passagens de filmes em que temos a imersão singular dos personagens em uma rotação que instaura distintas formas de ritual que valem como afirmação do corpo e do gesto num campo simbólico. O corpo gira, aqui-agora, mas seu movimento sinaliza um estado de consciência ou de êxtase (o sair de si) que o coloca em sintonia com outra esfera cuja natureza se define pelo teor específico da experiência. O giro pode ser de um Édipo que busca um sinal enviado pelo acaso-destino quanto ao caminho a seguir na encruzilhada com que se depara no deserto-labirinto que atravessa sem saber se na direção ou em fuga face ao destino enunciado no oráculo (filme de Pasolini). Ou pode exprimir uma interrogação em baixa ansiedade que marca os monges seguidores de São Francisco que se põem a girar para obter o sinal que define a direção a seguir na peregrinação para disseminar os

a sign indicating the direction they should go in their pilgrimage to spread the word of their master who, at the moment of departure, answered the question "where should we go?" by saying that they should perform a ritual of body spinning until they fell into a position that indicated a path (Rosselini's film). Corisco, in turn, spins in order to form, for the last time before dying, the acronym generator of the aura surrounding him as an eccentric legendary character, a social criminal who fulfils the fate of a righter-of-wrongs that this last ritual would come to confirm, to count as the prophetic testament of someone condemned who makes his last affirmative move (Glauber's film).

After all, the images extracted from these films are versions of a Baroque combination of dynamism and obsession, very typical of characters like Saint Francis of Assisi, Oedipus, and Corisco, who impressed us when they were revisited by modern filmmakers – Rossellini, Pasolini, and Glauber – whose creations revolved around the interface between the profane and the sacred, history and myth, commitment with the here and now, and search of transcendence.

Here lies an attraction to circular motion which gives rise to ceremonies, an impetus that reaches – in the case of another fragment, the spinning of the Sufi dervish – ***ad nauseam*** *repetition as a form of prayer leading to a limit experience of trance and unity with the cosmos through a choreography that combines repetition and a sense of elevation. It is somthing typical of the Sufi ritual – but not exclusive to it – to link the spinning of the human body with the movement of the heavenly bodies, one version among many of the metaphysical postulation of an essential connection between the human body's rotation, the rotations of the gravitational field, and the nature of the Cosmic Order*

ensinamentos de seu mestre que, no momento da despedida, responde à pergunta "para onde devemos ir?" pedindo que cumpram o ritual da rotação do corpo até caírem na posição que vai indicar o caminho de cada um (filme de Rossellini). Já Corisco, gira para compor, pela última vez e no limiar da morte, a sigla geradora da aura que o cerca como personagem lendário de maneiras excêntricas, bandido social que se vê cumprindo um destino de justiceiro que este último ritual viria confirmar, valer como um testamento profético de alguém que se sabe condenado e perfaz seu último lance afirmativo (filme de Glauber).

Enfim, as imagens extraídas dos filmes são versões de uma combinação barroca de dinamismo e ideia fixa muita própria a personagens – São Francisco de Assis, Édipo e Corisco – que nos impactaram ao serem revisitados por cineastas modernos – Rossellini, Pasolini, Glauber – cuja criação se movimentou na interface entre o profano e o sagrado, a história e o mito, o compromisso com o aqui-agora e a busca de transcendência.

Há aí uma atração pelo movimento em círculo criador de um cerimonial, impulso que atinge – no caso de outro fragmento, o da rotação do *dervish sufista* – seu ponto de repetição *ad nauseum* como forma de oração ou meditação que leva ao limite a experiência de transe e de união com o cosmos pela coreografia que concilia a repetição do mesmo e um senso de elevação. É próprio ao ritual sufista, mas não lhe é exclusivo, conectar a rotação do corpo humano com o movimento dos corpos celestes, uma versão entre outras dessa postulação metafísica de uma conexão essencial entre o giro do corpo humano, as rotações do campo gravitacional e a natureza da Ordem Cósmica que permanece um ur-código dos segredos da vida que requer uma intuição profunda.

which is still a Ur-code of life's secrets which requires profound intuition.

In this field of spinning bodies, I would like to emphasize a presence that is more general of a perception tuned to a Baroque sense of the world dynamics that assumes that the order of time is a choreography shaped by tense force fields. A relentless play of attraction and repulsion thematised in André Parente's installation, marking the articulation between the structure of the device, its visual motif, and the specific content of each scene brought to our attention. Such articulation is in itself ambiguous, given the confrontation between the enchantment of the world presented by the images and the discontinuous, analytical record, which frames them at the same time as they fit into the series that summons us to reflect upon repetition and difference, a form of thinking about time whose horizon is the development of moving-image devices, from the mechanical age to the electronic-digital age. This ambivalence unfolds when the rotations's dynamics is subjected to the modulation controlled by the interactive spectator who, thus, re-experiences the condition of a prestidigitator of the zoetrope or from juggler shows, experiences from the past and present that imply a certain enchantment with tricks of perception in view of this combination of epic progression and repetition, linearity and eternal return, present in our connection with images since the philosophical toys, in a secular and popular record of perception, without a sense of wonder in the pure and harsh sense of religion or modernity studies. ***Circuladô*** *and its semi-circular screen make us move in-between these two records, now more focused on electronic prestidigitation and our delight with the cinephiles's repertoire celebrated in it; but given the choice, it never tires to suggest how much the paradigm of rotation resembles other spheres.*

Neste campo de corpos em rotação, me interessa destacar essa presença mais geral de uma percepção afinada a um senso barroco da dinâmica do mundo que supõe a ordem do tempo como coreografia modulada por campos de força sempre em tensão. Um jogo incessante de atrações e repulsões tematizado pela instalação de André Parente, marcando a articulação entre a estrutura do dispositivo montado, seu motivo visual e o teor específico de cada cena trazida à percepção. Tal articulação é já em si marcada pela ambivalência, dado o confronto entre o encantamento do mundo presente nas imagens e o registro descontínuo, analítico, que as emoldura quando se encaixam na série que nos convoca a uma reflexão sobre repetição e diferença, uma forma de reflexão sobre o tempo cujo horizonte é o percurso dos dispositivos da imagem em movimento, da era mecânica à era eletrônico-digital. E esta ambivalência se desdobra quando a dinâmica das rotações se submete à modulação comandada pelo espectador interativo que, deste modo, revive a condição do prestidigitador do zootrópio e dos espetáculos de feira, experiências de ontem e de hoje onde está implicado certo encanto com as artimanhas da percepção diante deste misto de progressão épica e repetição, linearidade e eterno retorno, que se faz presente em nossa relação com as imagens desde os *philosophical toys*, num registro de sensibilidade laico e popular, sem aquela acepção de encantamento no sentido puro e duro dos estudos sobre religião e modernidade. *Circuladô* e sua tela semi-circular nos fazem transitar por estes dois registros, agora mais focados na prestidigitação eletrônica e em nosso encanto com o repertório de cinéfilos que aí se celebra; mas este, dada a escolha, não se cansa de sugerir o quanto o paradigma da rotação tem suas reverberações em outras esferas.

The installation's title brings a new dimension to what I called ambivalence in the connection between different cultural records, in this motion marked by playfulness and wonder. When I talk about epic progression suspended by repetition, I am referring to an approach that the title suggests to the dynamics that Haroldo de Campos introduced in a passage of his text ***Galáxias****, in one of his chants about the stages of geo-political-linguistic circumnavigation which propels his long poem. I am talking about a passage on the word-motif "circuladô," which alludes to a snapshot mosaic of popular sociability taking shape through erudite transfiguration and language re-invention captured in this scenario, the same that finds its musical translation in* ***Circuladô de Fulô*** *by Caetano Veloso, whose lyrics are formed by fragments from Haroldo de Campos's text.*

This approach does not involve a rigorous homology of procedures, between the visual structure of an installation and experiments with language typical of complex poetic textures and the structure of Haroldo de Campos's book, his reinvention of words, his syntax, his blurry epic gesture. However, there is a mosaic of motifs – galaxies, constellations, revolutions, migrations – suggesting this approach, which does not mean to assume a unity of meanings in the motion taking us from text to music and, from the second, to installation; as well as there is no identity of meanings in the path leading us from the pre-cinema of the philosophical toys to Cubist and Futurist Modern art experiments, and from those to the transcinema installations of today. Transcinema's identity is closer to the abandonment of two-dimensions in the visual arts and to a preference for the gesture, which – as an essential aspect of Hélio Oiticica's work – had its impetus translated, in the 1960s and 1970s, by a cinema of invention whose device

O título da instalação traz uma nova dimensão ao que chamei aqui de ambivalência nessa conexão entre registros de cultura distintos, feita nesse movimento marcado pelo lúdico e pelo encantamento. Quando me refiro à progressão épica posta em suspenso pela repetição, tenho presente uma aproximação que este título sugere com a dinâmica que Haroldo de Campos instaura numa passagem de seu texto *Galáxias*, quando compõe um dos seus cantos que dão conta das estações da circunavegação geo-poético-linguística que impulsiona o longo poema. Falo da passagem em torno do motivo-palavra "circuladô", que alude a um mosaico de flagrantes da sociabilidade popular que se desenha pela transfiguração erudita e pela re-invenção da linguagem capturada neste cenário, o mesmo que encontra sua tradução musical em *Circuladô de Fulô* de Caetano Veloso, cuja letra se fez de citações dessa passagem do texto de Haroldo de Campos.

Não está implicada nesta aproximação uma homologia rigorosa de procedimentos entre a estrutura visual de uma instalação e os experimentos de linguagem próprios à textura poética complexa e à estrutura do livro de Haroldo de Campos, sua reinvenção da palavra, sua sintaxe, seu movimento épico de contornos indefinidos. No entanto, há um mosaico de motivos – galáxias, constelações, rotações, migrações – a sugerir esta aproximação, o que não significa supor uma unidade de sentidos no movimento que nos leva do texto à música e, desta, à instalação, tal como não há identidade de sentidos no caminho que nos leva do pré-cinema dos *philosophical toys* aos experimentos da arte moderna desde cubismo e futurismo e, destes, às instalações do transcinema de hoje. Este tem sua identidade mais próxima com o movimento de abandono do plano nas artes visuais e da passagem ao gesto que, dimensão

– moving images projected on a screen – set the limits of its experimentalism only broken in the installations that inscribe body and gesture of the user-spectator within a dynamism of interaction with the images that, beyond what can be seen or heard, become effectively tactile, kinaesthetic, a field of absorption which is not like the one experienced by the figures we see spinning on the screen, but which is able to generate an immersion that reveals affinity with the evolutions of a ***Parangolé*** *or the space-time journeys of the* ***Cosmococas****.*

In this case, an elective affinity articulates the field of experience generated by the structure of the installation in the tridimensional space and the universe of experience I have just outlined, turning the attention to the device into a reflexion about the correspondence between an artistic work developed around a central motif which, in turn, reverberates in symbolic fields that can be freely interpreted.

fundamental do trabalho de Hélio Oiticica, teve seu impulso traduzido, nos anos 1960-70, por um cinema de invenção cujo dispositivo – imagem em movimento projetada na tela – estabelecia os limites de seu experimentalismo, limites só ultrapassados no espaço das instalações que inscrevem o corpo e o gesto do espectador-usuário num dinamismo que compõe uma interação com as imagens que, indo além do olhar e da escuta, se faz efetivamente táctil, cinestésico, campo de uma absorção que não é de mesmo tipo que a vivida pelas figuras que vemos a rodar na tela, mas pode gerar uma imersão que mostra a sua afinidade com as evoluções de um parangolé ou das viagens pelo espaço-tempo das *Cosmococas*.

Uma afinidade eletiva articula, neste caso, o campo de experiência gerado pela estrutura da instalação no espaço tridimensional da sala e o universo de experiências que acabo de citar, o que faz da atenção ao dispositivo montado uma reflexão sobre a correspondência das artes trabalhada em torno de um motivo central que, por sua vez, faz reverberar campos simbólicos de múltipla leitura.

BESIDE, BEYOND, INSIDE OUT, AND AROUND: MOVING IMAGES AS PREPOSITIONS

SIMONE OSTHOFF

"The curator should be like a dervish who circles around the artworks. There has to be complete certainty on the part of the dancer for it all to begin, but once the dance has started it has nothing to do with power or control. To a certain degree it is a question of learning to be vulnerable, of remaining open to the vision of the artist. I also like the idea of the curator or critic as a supplicant. It's about forgetting everything you think that you know, and even allowing yourself to get lost [...] a form of concentration that suddenly turns into its opposite."[1]

After more than three decades of renewing the moving image, against the grain of traditional cinema and common categories of the visual arts, André Parente increasingly shares with the viewer questions of the visible. Born in Fortaleza, the artist grew up in Rio de Janeiro where he lives and works. His familiarity with the moving image includes working as a young performer in the videos of Letícia Parente, his mother and a pioneer of electronic media in the context of visual arts in the 1970s. Towards the end of this decade, he began deconstructing cinematic conventions with his own original insights.
Parente's work is playful, direct, and apparently simple in its range of graphic devices and technologies of recording and projection. And yet, the work often places viewers at the abyss, or beside it, by engaging not so simple dimensions of the visible, such as those inherent to stereoscopy, parallax vision, anamorphosis, fractal geometry, and topology. According to the artist, "every photomechanical image, whether analogical or digital, raises the question of its relation to the referent." And

[1] *Suzanne Pagé quoted by Daniel Birnbaum "The Archeology of Things to Come," in Hans Ulrich Obrist A Brief History of Curating (Zurich: JRP/Ringier, 2011) 236.*

AO LADO DE, ALÉM DE, DO AVESSO, EM REDOR DE: IMAGENS EM MOVIMENTO COMO PREPOSIÇÕES

SIMONE OSTHOFF

"O curador deve ser como um dervixe que circula em torno das obras de arte. Tem de haver certeza completa por parte do dançarino para que tudo comece, mas depois que a dança começou, ela não tem nada a ver com poder nem controle. Até certo ponto, é uma questão de aprender a ser vulnerável, de permanecer aberto à visão do artista. Também gosto da ideia do curador ou crítico como um suplicante. Trata-se de esquecer tudo que você pensa que sabe, e até se permitir se perder [...] uma forma de concentração que subitamente se transforma em seu oposto."[1]

Depois de mais de três décadas de renovação da imagem em movimento, contra a correnteza do cinema tradicional e das categorias comuns das artes visuais, André Parente cada vez mais divide com o espectador as questões do visível. Nascido em Fortaleza, o artista cresceu no Rio de Janeiro, onde mora e trabalha. Sua familiaridade com a imagem em movimento inclui o trabalho como um jovem *performer* nos vídeos de Letícia Parente, sua mãe e uma pioneira da mídia eletrônica no contexto das artes visuais nos anos 1970. No final dessa década, ele começou a desconstruir as convenções cinemáticas com seus próprios insights originais.
O trabalho de Parente é divertido, direto e aparentemente simples em sua gama de dispositivos gráficos e tecnologias de gravação e projeção. Entretanto, o trabalho muitas vezes coloca os espectadores no abismo, ou ao lado dele, ao envolver dimensões não tão simples do visível, como as inerentes à estereoscopia, visão de paralaxe, anamorfose, geometria fractal e topologia. Segundo o artista, "cada imagem fotomecânica, quer analógica

[1] Suzanne Pagé citada por Daniel Birnbaum "The Archeology of Things to Come," em Hans Ulrich Obrist A Brief History of Curating (Zurique: JRP/Ringier, 2011) p. 236.

his images, frequently recorded in real time, slow down ideas where they tend to run fast, as he circles them around and around until they (and we) start to seem strange, foreign, paradoxical and perhaps nonsensical.
His examination of images includes performance, drawing, writing, photography, film, video, and interactive installations that connect analogical, electronic, and digital media. The artist frequently turns images inside out while using repetition, this old mnemonic poetic device, as did, for instance, Gertrud Stein. In one of her Lectures in America delivered in the mid 1930s, Stein pointed out: "Is there repetition or is there insistence. I am inclined to believe there is no such thing as repetition. And really how can there be."[2] Stein's emphasis on repetition-as-insistence was a way of being present in the moment, of feeling, thinking, writing, and speaking as a poetic incantation, similar to the performative writings of Clarice Lispector and Guimarães Rosa, two authors very dear to Parente. Repetition in his work often takes the form of topological connections between beginning and end, inside and outside, containment and release, sites and sights.
An example is ***Estereoscopia*** *[Stereoscopy], 2006, perhaps the work that best describes the collaboration with his partner and visual artist Katia Maciel, who shares his interest in the moving image as an expanded cinema, proto-cinema, quasi-cinema, or trans-cinema.* ***Estereoscopia*** *is an interactive composition at the abyss, archetypal of one image inside another, like the infinite reflections caught between two mirrors. The work is made with two photographs—one of each artist taken in medium shot in the beautiful Botanical Gardens of Rio de Janeiro, the neighborhood where they live — the*

[2] Gertrude Stein, "Portraits and Repetition", Lectures in America (Boston: Beacon Press, 1985) 166-169.

ou digital, levanta a questão de sua relação com o referente". E suas imagens, frequentemente gravadas em tempo real, desaceleram as ideias onde elas tendem a se acelerar, conforme ele as faz dar voltas e voltas até que elas (e nós) começam a parecer estranhas, estrangeiras, paradoxais e, talvez, sem sentido.
Seu exame de imagens inclui performance, desenho, escrita, fotografia, filme, vídeo e instalações interativas que conectam mídias analógicas, eletrônicas e digitais. O artista frequentemente vira as imagens do avesso, usando repetição, esse antigo recurso poético mnemônico, como fez, por exemplo, Gertrude Stein. Em uma de suas *Lectures in America* [Palestras na América], realizadas em meados da década de 1930, Stein apontou: "Existe repetição ou existe insistência? Estou inclinada a acreditar que não existe algo como repetição. E, realmente, como pode haver?"[2] A ênfase de Stein na repetição-como-insistência era um modo de estar presente no momento, de sentir, pensar, escrever e falar como um encantamento poético, similar aos escritos performáticos de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, dois autores muito apreciados por Parente. A repetição no trabalho dele muitas vezes assume a forma de conexões topológicas entre o início e o fim, interior e exterior, contenção e liberação, locais e visões.
Um exemplo é *Estereoscopia*, 2006, talvez o trabalho que melhor descreve a colaboração com sua companheira e artista visual Katia Maciel, que compartilha o interesse dele pela imagem em movimento como um cinema expandido, protocinema, quasicinema ou transcinema. *Estereoscopia* é uma composição interativa no abismo, arquétipo de uma imagem no interior de outra, como os reflexos infinitos que ocorrem entre dois espelhos.

[2] Gertrude Stein, "Portraits and Repetition", Lectures in America (Boston: Beacon Press, 1985) pps. 166-169.

pictures suggest that the artists are facing each other. This cinematic dialogue, however, does not cut between reverse angle shots as it is common in a dialogue scene. The artists instead, structured the work with fractal logic, in which each small part always contains the whole. Thus, the portrait of Maciel is made of multiple pictures of Parente, and vice-versa, with one's portrait inside the other's ***ad infinutum****. Viewers can zoom into these two pictures forever, while listening to their intercalated voices repeating the sentence "I want to see what you see of me inside of you." Their gazes, not only reciprocal and symmetrical, but hypnotically and continuously inside one another.*

FIGURES ON THE WALL AND THE FIGURE OF THE WALL

A number of Parentes' works emphasize the wall as the boundary between image and referent, including ***Na Parede*** *[On the Wall], 2007,* ***Contorno*** *[Contour], 2011,* ***Belvedere*** *[Gazebo], 2010 and* ***Caminho*** *[Trail], 2010. The first two also created in collaboration with Maciel.* ***Na Parede*** *is a short and playful video, in which the artist repeatedly strikes the same pose against the wall and right next to the carved outline of his running body on the Galeria Vermelho in São Paulo (the wall is carved as a low relief exposing the bricks). With fast movements he tries to position his body ahead of his profile on the wall, as if trying to out run his own shadow. In the background we hear Maciel's voice telling him to go on cue. We smile and perhaps think of profile figures on Greek vases and bowls, made cinematic in one's imagination by the suggestion of their circular forms.* ***Na Parede*** *has the freshness of early films a century ago when they included the magic tricks of George Méliès, for instance, who combined vaudeville theater with the new trick of stitching a number of sequential*

O trabalho é formado por duas fotografias — uma de cada artista, tirada em plano médio no belo Jardim Botânico do Rio de Janeiro, o bairro em que eles moram — as imagens sugerem que os artistas estejam frente a frente. Esse diálogo cinemático, porém, não é cortado entre ângulos reversos como é comum em uma cena de diálogo. Em vez disso, os artistas estruturaram o trabalho com lógica fractal, na qual cada pequena parte sempre contém o todo. Assim, o retrato de Katia Maciel é feito de múltiplas imagens de Parente, e vice-versa, com o retrato de um dentro do outro *ad infinitum*. Os espectadores podem esmiuçar essas duas imagens indefinidamente, enquanto ouvem as vozes dos artistas intercaladas, repetindo a frase: "Eu quero ver o que você vê de mim dentro de você". Seus olhares não são apenas recíprocos e simétricos, mas hipnótica e continuamente um dentro do outro.

FIGURAS NA PAREDE E A FIGURA DA PAREDE

Diversos trabalhos de Parente enfatizam a parede como a fronteira entre a imagem e o referente, inclusive *Na Parede*, 2007, *Contorno*, 2011, *Belvedere* 2010 e *Caminho*, 2010. Os dois primeiros também foram criados em colaboração com Katia Maciel. *Na Parede* é um vídeo curto e divertido, no qual o artista faz repetidamente a mesma pose contra a parede e bem ao lado da silhueta escavada de seu corpo correndo na Galeria Vermelho em São Paulo (a parede é escavada como um baixo-relevo expondo os tijolos). Com movimentos rápidos, ele tenta posicionar seu corpo à frente de seu perfil na parede, como se tentasse escapar de sua própria sombra. No fundo, ouvimos a voz de Katia Maciel dizendo-lhe para ir ao sinal. Sorrimos e, talvez, pensemos nas figuras em perfil nos vasos e tigelas gregos, tornadas cinemáticas na imaginação de

photographs together and projecting them in a steady flickering that created the illusion of movement.

A second video-performance with Maciel that centers on the wall is ***Contorno****. The work begins with the artists standing against a long white wall holding hands side-by-side. In turn, each traces the body of the other onto the wall. When the tracing is completed the person being traced moves on to the next space sideways, and the action is repeated, thus gradually creating the effect of a line of cut paper dolls of male and female figures, only that in* ***Contorno****, the two-dimensional trace of each body is filled with a projection of that body, a few seconds after he or she moves away from the wall. The tangible bodies, the contour drawings, and the multiple projections of their bodies are seamlessly connected through smooth transitions in a chain of repeated gestures and graphic devices that translate direct experience with different forms of systematized representation. Here gesture, contour drawing, photography and video once again suggest the origin of images created by the projection of light, from the shadow theaters to shadow profile drawings, to the* ***camera obscura****, photography, film, video, and digital media, all graphic forms and devices the artists explore the way a writer might explore the poetic potential of prepositions.*

A third work that foreground the wall is the site-specific installation ***Belvedere****, created at the Museu de Arte Contemporânea of Niterói. This Niemeyer circular building covered with a glass skin is iconic of Brazilian modernism, and furthermore is famous for its privileged location—elevated on a rock right at the edge of the water with great views of the magnificent surrounding landscape, including the entrance of the Guanabara Bay and the city of Rio de Janeiro on the other side. Like*

cada pessoa pela sugestão de suas formas circulares. *Na Parede* tem o frescor dos primeiros filmes realizados há um século e que incluíam os truques mágicos de George Méliès, por exemplo, que combinavam teatro *vaudeville* com o novo truque de encadear algumas fotos sequenciais e projetá-las em um bruxulear constante que criava a ilusão de movimento.

Uma segunda performance em vídeo com Katia Maciel e que se foca na parede é *Contorno*. O trabalho começa com os artistas em pé, lado a lado, de mãos dadas, contra uma longa parede branca. Um por vez, eles traçam o corpo do outro na parede. Quando o traçado está completo, a pessoa que está sendo desenhada se move para o próximo espaço vazio ao lado, e a ação é repetida, desse modo criando gradualmente o efeito de uma linha de bonecas de papel recortadas de figuras masculinas e femininas, mas em *Contorno*, o traço bidimensional de cada corpo é preenchido com uma projeção desse corpo, alguns segundos depois de ele ou ela se moverem da parede. Os corpos tangíveis, os desenhos de contorno e as projeções múltiplas de seu corpos são ligados ininterruptamente por meio de transições suaves em uma cadeia de gestos repetidos e dispositivos visuais que traduzem a experiência direta com diferentes formas de representação sistematizada. Aqui, gesto, desenho de contorno, fotografia e vídeo mais uma vez sugerem a origem das imagens criadas pela projeção da luz, dos teatros de sombras aos desenhos de perfil de sombras, à *camera obscura*, fotografia, filme, vídeo e mídia digital, todas as formas e dispositivos visuais que os artistas exploram do modo em que um escritor poderia explorar o potencial poético das preposições.

Um terceiro trabalho que coloca a parede em primeiro plano é a instalação específica a um lugar, *Belvedere*, criada no Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

the Guggenheim Museum in New York, the architecture of the MAC-Niterói continuously challenges artists exhibiting there. On occasion, artists succeed in transforming the challenge into opportunity, as did Parente with ***Belvedere****. His installation included a series of photographs of a similar modern round building from the 1960s, a glass-covered gazebo built on the mountain road between Rio and the city of Petrópolis. It is now in a state of abandonment, a concrete skeleton in ruins. The image of the old Belvedere inside the new one, a building inside a building, echo between them half a century of history that includes utopian projections, political failures and human loses since Brazil attempted the modernist leap of "fifty years in five." The second part of the installation, rather than a reflection on time focuses on representations of space. Inside the museum wall, the artist projected a video of the exact landscape scene right behind that wall. In real time, tides and lights change according to the time of the day. Only the wall separates image inside from the landscape outside functioning at the same time as a physical barrier and an age-old material support for art and architecture, and thus for the virtual worlds we project on them.* ***Belvedere*** *thus engages space and time in actual and virtual dimensions while highlighting the wall, both as a memory device and conceptual plane.*

For a visual artist, the distinction between interior and exterior is usually dependent upon the notion of surface, which ensures the perception of planes and ultimately of depth. Artists probing topological space and time relations, tend to connect inside and outside, interior and exterior, thus questioning usual modes of perception largely responsible for what is visible, audible, thinkable, and sayable, and thus ultimately,

Esse edifício circular de Niemeyer, coberto com um revestimento de vidro é icônico do modernismo brasileiro e, além disso, é famoso por sua localização privilegiada — no alto de um rochedo na beira da água, com uma linda vista da magnífica paisagem circundante, que inclui a entrada da Baía da Guanabara e a cidade do Rio de Janeiro do outro lado. Como o Museu Guggenheim, em Nova York, a arquitetura do MAC-Niterói continuamente desafia os artistas que expõem lá. Às vezes, os artistas conseguem transformar o desafio em oportunidade, como fez Parente com *Belvedere*. Essa instalação inclui uma série de fotografias de um edifício redondo moderno similar dos anos 1960, um gazebo coberto de vidro, construído na estrada de montanha entre o Rio e a cidade de Petrópolis. Ele está agora abandonado, um esqueleto de concreto em ruínas. A imagem do antigo Belvedere dentro do novo, um edifício dentro de outro, ecoando entre eles meio século da história que inclui projeções utópicas, fracassos políticos e perdas humanas desde que o Brasil tentou o salto modernista de "50 anos em 5". A segunda parte da instalação, em vez de um reflexo do tempo concentra-se nas representações do espaço. Na parede no interior do museu, o artista projetou um vídeo da cena exata da paisagem atrás dessa parede. Em tempo real, marés e luzes mudam de acordo com a hora do dia. Apenas uma parede separa a imagem interior da paisagem exterior, funcionando ao mesmo tempo como uma barreira física e um antigo suporte material para arte e arquitetura e, portanto, para os mundos virtuais que projetamos sobre eles. *Belvedere* assim, engaja espaço e tempo em dimensões real e virtual enquanto destaca a parede, tanto como um recurso de memória como um plano conceitual.

Para um artista visual, a distinção entre interior e exterior geralmente é dependente da noção de

for inclusion and exclusion.[3] Lygia Clark, for instance, pointed out that surface, rather than superficial, is where all interest resides.

***Caminho**, a fourth work that explores the wall as boundary between art and life, like **Belvedere**, is also site-specific. The work is a four-channel video projection on four screens side by side. On each one the artist follows a different path from the street into the exhibition space where the videos of these walks will later be projected. He is followed in real time by the camera, as a private eye, that goes behind him across the garden and into the building, and continuing as he climbs stairs and walks through a number of spaces stopping only when he reaches the far wall of the last room, a physical boundary to the body and to the actual performance, as well as the support for the video documentary being projected on that same wall.*

BEYOND THE FOURTH WALL: PARSING THE VISIBLE WITH WORDS AND VOICE

*Parente's work often dialogues with that of writers. Among those that foreground voice and narration are his early film **Os Sonacirema** [americanos backwards, americans], 1978, and the more recent **Entre Margins** [Between Margins], 2004. Beginning with the title, **Os Sonacirema** explores inversions, further achieved by a voice-over that gradually positions the audience at the center of the narrative. This pseudo-documentary narrated by a male voice practically does away with images altogether, except for the projection of abstract transitions in fade-in and fade-out. The audience listens*

[3] *Jacques Rancière emphasized the political dimensions of aesthetic regimes by terming different modes of perception the "distribution of the sensible" (also translated as the "partition of the sensible"). Jacques Rancière, The Politics of Aesthetics (New York: Continuum, 2004) 12.*

superfície, que garante a percepção de planos e, em última instância, de profundidade. Os artistas que exploram as relações do espaço topológico e de tempo tendem a conectar dentro e fora, interior e exterior, questionando assim os modos usuais de percepção responsáveis em grande medida pelo que é visível, audível, possível de ser pensado e dito e, assim, em última instância, pela inclusão e exclusão[3]. Lygia Clark, por exemplo, indicou que a superfície, em vez de ser superficial, é onde todo o interesse se encontra.

Caminho, um quarto trabalho que explora a parede como um limite entre a arte e a vida, como *Belvedere*, também é específico ao local. O trabalho é uma projeção de vídeo em quatro canais sobre quatro telas, dispostas lado a lado. Em cada uma, o artista segue um caminho diferente da rua até o espaço de exposição em que os vídeos desses caminhos serão projetados depois. Ele é seguido em tempo real pela câmera, como um olhar privado, que vai atrás dele pelo jardim e entra no prédio, e que continua conforme ele sobe as escadas e percorre diversos espaços, só parando quando chega à parede do fundo da última sala, um limite físico para o corpo e para a performance real, que é também o suporte para o videodocumentário projetado nessa mesma parede.

ALÉM DA QUARTA PAREDE: ANALISANDO O VISÍVEL COM PALAVRAS E VOZ

O trabalho de Parente muitas vezes dialoga com o de escritores. Entre aqueles que colocam em primeiro plano voz e narração estão seu primeiro filme *Os Sonacirema* [americanos escrito de trás para frente], 1978, e o

[3] Jacques Rancière enfatizou as dimensões políticas dos regimes estéticos ao nomear os diferentes modos de percepção como a "distribuição do sensível" (também chamado de "partição do sensível"). Jacques Rancière, The Politics of Aesthetics (Nova York: Continuum, 2004) p.12.

to ethnographic observations about a people living in a territory that extends from the Oiapoque river to the Chuí river (geographical limits of Brazil to the North and to the South). As the description of their lives and habits unfold, increasingly viewers recognize themselves as the object of the study. Audiences laugh while feeling a certain discomfort and frustration—no longer voyeurs being entertained for a couple of hours, but rather, objectified "natives" being scrutinized by the film.

*This reversal of the gaze performed by **Os Sonacirema** is also produced in the circularity of **Entre Margins**. Both works position the spectator in impossible spaces simultaneously inside and outside cinema's invisible fourth wall. Usually occupied by the crew and production equipment, the fourth wall stands-in for the audience's psyche and imagination. Even when the camera is inserted into the midst of the set, the fourth wall is still present in the form of the audience's psyche, which is also a kind of center. **Entre Margens** subverts this center. It positions viewers between two screens with images of reverse shots. On one screen we watch the river flowing with light and tides coming and going in accelerated motion. On the other screen, we watch land with clouds fast moving across the sky and wind blowing over the grass. Between the image of the river, seen from the land, and the image of the land, seen from the river, one listens to a narrator reading Guimarães Rosa's short story **A Terceira Margem do Rio** [The river's third bank]—a story about a father-son relationship. The story ends with a long panoramic shot following the horizon until the shot is reversed and river and land change positions on both screens. While the narrator tell us a story within a story, the images of land and water turn inside out like a Mobius band. The circular figure the camera performs, however, ultimately rotating the videos from one screen to another, positions viewers in*

mais recente *Entre Margens*, 2004. Começando pelo título, *Os Sonacirema* explora inversões, realizadas ainda mais por uma narração que, gradativamente, posiciona o público no centro da narrativa. Este pseudo-documentário, narrado por voz masculina, praticamente suprime as imagens, exceto na projeção de transições abstratas que surgem e desaparecem aos poucos. O público ouve as observações etnográficas sobre um povo que habita um território que se estende do rio Oiapoque ao rio Chuí (limites geográficos do Brasil ao norte e ao sul). Conforme a descrição de suas vidas e hábitos se desenrola, os espectadores cada vez mais se reconhecem como o objeto do estudo. Os espectadores riem, enquanto sentem um certo desconforto e frustração — não mais voyeurs que são entretidos por algumas horas, mas sim "nativos" coisificados que são examinados pelo filme.

Essa inversão do olhar realizada por *Os Sonacirema* também ocorre na circularidade de *Entre Margens*. Os dois trabalhos posicionam o espectador em espaços impossíveis, simultaneamente dentro e fora da quarta parede invisível do cinema. Em geral ocupada pela equipe e pelo equipamento de produção, a quarta parede assume a posição da psique e da imaginação do público. Mesmo quando a câmera é colocada no meio do set, a quarta parede ainda está presente sob a forma da psique do público, que é também um tipo de centro. *Entre Margens* subverte esse centro. Ele posiciona os espectadores entre duas telas com imagens de tomadas invertidas. Em uma tela assistimos ao rio fluindo com luz e marés indo e vindo em movimento acelerado. Na outra tela, observamos a terra, com nuvens que se movem rápidas pelo céu, e o vento que sopra sobre a grama. Entre a imagem do rio, visto da terra, e a imagem da terra, vista do rio, ouve-se um narrador lendo o conto de Guimarães Rosa *A Terceira Margem do Rio* — uma história sobre

an impossible space, not only inside cinema's invisible fourth wall, but inside a fourth wall in topological flux. A center further de-centered and located besides, rather than between margins. This imaginary place, which Rosa creates with words and Parente with images, is ultimately the boundary between the living and the dead often where images dwell.

RUNNING AND SPINNING: TOPOLOGIES OF IMAGES, HISTORIES, AND ARCHIVES

The topological inversions that characterize Parente's work from the beginning of his career can further be noticed if we compare another pair of early and recent works: the beautiful black and white film ***Curto Circuito*** *[Short Circuit], 1979, and the recent participatory installation made with archival footage* ***Circuladô****, [Spinner], 2011. In* ***Curto Circuito*** *a young man runs through the streets of Rio de Janeiro, first on foot and then by car. He runs and runs until he enters a parked car and drives the car through different neighborhoods of Rio. He then parks the car and begins to run on foot again in a continuous loop. In 2007, Parente created a different version of* ***Curto Circuito*** *at the Museu de Arte Moderna of Rio de Janeiro by projecting the two sequences side by side—of the man running on foot and by car—and reversing them on the screens simultaneously.*
Michel Serres, the provocative French thinker and philosopher of science explained how topology works in contrast with a geometry based on the flat plane:

> *If you take a handkerchief and spread it out in order to iron it, you can see in it certain fixed distances and proximities. If you sketch a circle in one area, you can mark out nearby points and measure far-off distances. Then take the same handkerchief and crumple it, by putting it in your pocket. Two distant points suddenly are close, even superimposed. If, further, you tear it in certain places, two points that were close can become very distant. This science of nearness and rifts is called topology, while the science of stable and well-defined distances is called metrical geometry.*[4]

um relacionamento pai-filho. A história termina com uma longa tomada panorâmica seguindo o horizonte até que a tomada é revertida e rio e terra mudam de posição nas duas telas. Enquanto o narrador conta uma história dentro de uma história, as imagens de terra e água viram-se do avesso como uma faixa de Mobius. A figura circular que a câmera realiza, porém, de fato rodando os vídeos de uma tela para a outra, posiciona os espectadores em um espaço impossível, não só dentro da quarta parede invisível do cinema, mas dentro de uma quarta parede no fluxo topológico. Um centro ainda mais descentralizado e localizado nas laterais, mais do que entre as margens. Esse local imaginário, que Guimarães Rosa cria com palavras e Parente com imagens, é em última instância o limite entre os vivos e os mortos onde, muitas vezes, as imagens se situam.

CORRENDO E GIRANDO: TOPOLOGIAS DE IMAGENS, HISTÓRIAS E ARQUIVOS

As inversões topológicas que caracterizam o trabalho de Parente desde o início de sua carreira podem ser mais destacadas se compararmos outro par de trabalhos inicial e recente: o belo filme em preto e branco *Curto Circuito*, 1979, e a recente instalação participativa *Circuladô*, 2011, feita com imagens de arquivo. Em *Curto Circuito*, um jovem corre pelas ruas do Rio de Janeiro, primeiro a pé e, depois, de carro. Ele corre sem parar até que entra em um carro estacionado e dirige o carro por diferentes bairros do Rio. Então, ele estaciona o carro e começa a correr a pé novamente em um loop contínuo. Em 2007, Parente criou uma versão diferente de *Curto Circuito* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ao projetar as duas sequências lado a lado — do homem correndo a pé e de carro — e revertendo-as nas telas simultaneamente.
Michel Serres, o provocativo pensador e filósofo de ciência francês, explicou como a topologia funciona em contraste com a geometria baseada em um plano nivelado:

> Se você pegar um lenço e o estender para passá-lo a ferro, poderá ver nele determinadas distâncias e proximidades fixas. Se você traçar um círculo em uma área, poderá marcar os pontos próximos e medir a distância que separa os pontos distantes. Então, pegue o lenço e o amasse, colocando-o no bolso. Dois pontos distantes subitamente estão próximos ou até superpostos. Se, além disso, você o rasgar em determinados lugares, dois pontos que estavam próximos podem ficar muito distantes. Essa ciência da proximidade e abertura é chamada topologia, enquanto a ciência das distâncias estáveis e bem-definidas é chamada geometria métrica.[4]

Serres stated that, whether the chain of events is understood as cumulative, continuous, or unfolding through revolutions and changing paradigms, it remains linear. And he emphasized that the restrictive part of this linear history understood as a chain of events is the notion of progress, especially of scientific progress, which assumes that the thinkers who stay behind are clearly obsolete. He is a strong critic of the classical notion of time because for him, contemporary thinking should be capable of multi-temporal relations, at the same time archaic, modern and futurist. And he pointed out that there are plenty of relevant ideas by thinkers of the past—paths not taken and unexplored possibilities—which can be as insightful and relevant as some contemporary concepts. Thus topology also suggests different histories.
Parente seems to have always known that the uncanny and the poetic are part of the familiar and the domestic, and he approaches cinema history and archives with the same intuition. For instance, his interactive installation ***Circuladô*** *[Spiner] (2011) is a giant zoetrope operated by viewers who inside it can regulate the speed of images projected simultaneously on three screens. On each a man spins—Corisco in the final scenes of Glauber Rocha's* ***Black God, White Devil****, 1964, Oedipus at the cross roads in Pier Paolo Pasolini's* ***Oedipus Rex****, 1967, and a*

Serres afirmou que, quer a cadeia de eventos seja entendida como cumulativa e contínua ou se desenrole por meio de revoluções e mudanças de paradigmas, ela permanece linear. E ele enfatizou que a parte restritiva dessa história linear compreendida como uma cadeia de eventos é a ideia de progresso, especialmente de progresso científico, que supõe que os pensadores que permanecem para trás são claramente obsoletos. Ele é um forte crítico da ideia clássica de tempo porque, para ele, o pensamento contemporâneo deveria ser capaz de relações multitemporais, ao mesmo tempo arcaicas, modernas e futuristas. E ele indicou que existem muitas ideias relevantes dos pensadores do passado — caminhos não percorridos e possibilidades inexploradas — que podem ser tão reveladores e relevantes quanto alguns conceitos contemporâneos. Assim, a topologia também sugere histórias diferentes.

[4] *Michel Serres and Bruno Latour, Conversations on Science, Culture, and Time, Trans. Roxanne Lapidus (Ann Harbor: University of Michigan Press, 1995) 60.*

[4] Michel Serres e Bruno Latour, Conversations on Science, Culture, and Time, Trad. Roxanne Lapidus (Ann Harbor: University of Michigan Press, 1995) p. 60.

Sufi dervish at the beginning and end of Bill Morrison's Decasia, 2002—each spinning in a liminal encounter with destiny, madness, death, and ecstasy. ***Circuladô*** *further combines new and old media, while suggesting that viewers can harness the powers of incarnation and incantation that speak to the recesses of our psyche. There is a quality of timelessness in these images, of older rites, and oral traditions. These ecstatic experiences are a homage not only to the history of cinema, but also to the body-centered experiences of cannibalism, carnival, and hunger which have been central to the Brazilian Anthropophagic, Neoconcrete, and Cinema Novo movements. In* ***Circuladô****, manifestations of the primal, the transitory, and the ephemeral are connected through viewer participation, for instance, to Ferreira Gullar's "Theory of the não-objeto" [Theory of the non-object], 1959, which was later radicalized by Lygia Clark and Hélio Oititica in the 1960s. Oiticica once embraced the ecstasy of samba dance as a way of turning information into knowledge. Such are some of the circular experiences suggested by* ***Circuladô****, a title that further references oral culture by way of Caetano Veloso's music and poetry, an oeuvre in itself a kind of cinematic spin, as the composer often creates moving images with words, melody and rhythm.*

TRACKING PARALLAX MOVEMENT WITH DISTORTED IMAGES OF PARALLEL TRACKS

Parentes' work continues to combine rigorous formal, experiential, and conceptual perspectives. In his recent interactive installation ***Trilhos Urbanos*** *[Urban Railways], 2011—a collaboration with his brother Pedro Parente—the artist engages parallel tracks as image and formal structure, thus relating the point of view of the camera to the movement of the viewer's body in the gallery space. The notion of parallax refers to the apparent displacement of an object caused by the actual movement of its observer. It can further be understood in the way we frame the past, always from the perspective of the present.* ***Trilhos Urbanos*** *consists of a large static image from the suburban outskirts of Rio de Janeiro (the working class suburbs away from Rio's famous touristy sites) onto which a number of windows with moving images are projected. The actual movement of the viewer triggers the anamorphic windows that follow the dislocation of bodies in space. The work articulates actual movement and cinematic movement, juxtaposing perspectives in a continued investigation of the ways we engage moving images.*

Parente's work is a generator of the effects he simultaneously places under scrutiny. From deconstructing the surface-depth binary to de-centering cinema's fourth wall, from running on foot as well as on suburban train and film tracks, he creates images ***mise-en-abyme*** *and paradoxes of space and time that reflect upon the function of the artifact in the structure of representation—around, inside out, beyond, and besides the margins of cinema.*

Parente parece ter sempre sabido que o fantástico e o poético são parte do familiar e do doméstico e se aproxima da história do cinema e dos arquivos com a mesma intuição. Por exemplo, sua instalação interativa *Circuladô* (2011) é um zootrópio gigante operado pelos espectadores que, a partir do interior dele, podem regular a velocidade das imagens projetadas simultaneamente em três telas. Em cada uma, um homem gira — Corisco nas cenas finais de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, 1964, Édipo na encruzilhada em *Édipo Rei* de Pier Paolo Pasolini, 1967, e um dervixe sufi no início e no final de *Decasia* de Bill Morrison, 2002 — cada um girando em um encontro liminar com o destino, loucura, morte e êxtase. Além disso, *Circuladô* combina mídias nova e antiga, enquanto sugere que os espectadores podem dominar os poderes de encarnação e encantamento que falam aos recessos de nossa psique. Existe uma qualidade de atemporalidade nessas imagens, de antigos ritos e tradições orais. Essas experiências extáticas são uma homenagem não só à história do cinema, mas também às experiências, centradas no corpo, do canibalismo, carnaval e fome que foram centrais aos movimentos brasileiros da antropofagia, neoconcretismo e cinema novo. Em *Circuladô*, as manifestações do primal, do transitório e do efêmero estão conectadas por meio da participação do espectador, por exemplo à "Teoria do não-objeto" de Ferreira Gullar, 1959, que mais tarde foi radicalizada por Lygia Clark e Hélio Oititica na década de 1960. Oiticica certa vez adotou o êxtase do samba como um modo de transformar a informação em conhecimento. Essas são algumas das experiências circulares sugeridas por *Circuladô*, um título que adicionalmente faz referência à cultura oral por meio da música e da poesia de Caetano Veloso, uma obra que é, em si mesma, um tipo de giro cinemático, pois o compositor muitas vezes cria imagens em movimento com palavras, melodia e ritmo.

RASTREANDO O MOVIMENTO DE PARALAXE COM IMAGENS DISTORCIDAS DE TRILHOS PARALELOS

O trabalho de Parente continua a combinar perspectivas rigorosas de formas, experiências e conceitos. Em sua recente instalação interativa *Trilhos Urbanos*, 2011 — uma colaboração com seu irmão Pedro Parente — o artista utiliza trilhos paralelos como imagem e estrutura formal, relacionando assim o ponto de vista da câmera ao movimento do corpo do espectador no espaço da galeria. A ideia de paralaxe se refere ao deslocamento aparente de um objeto provocado pelo movimento real de seu observador. Ele pode ser também entendido como o modo em que recortamos o passado, sempre a partir da perspectiva do presente. *Trilhos Urbanos* consiste em uma grande imagem estática da periferia dos subúrbios do Rio de Janeiro (os subúrbios da classe trabalhadora distantes dos famosos locais turísticos do Rio) sobre a qual diversas janelas com imagens em movimento são projetadas. O movimento real do espectador desencadeia as janelas anamórficas que seguem o deslocamento dos corpos no espaço. O trabalho articula movimento real e movimento cinemático, justapondo perspectivas em uma investigação continuada dos modos em que nos engajamos com as imagens em movimento.

O trabalho de Parente é um gerador dos efeitos que ele coloca simultaneamente sob observação. Desde a desconstrução da profundidade binária da superfície ao descentramento da quarta parede do cinema; da corrida a pé e também no trem suburbano e em trilhos de filmagem, o artista cria imagens *mise-en-abyme* e paradoxos de espaço e tempo que se refletem sobre a função do artefato na estrutura da representação — ao redor, do avesso, além e ao lado das margens do cinema.

ANDRÉ PARENTE

André Parente is an artist and researcher of cinema and new medias. In 1987 he obtained his PhD from the University Paris 8 under the guidance of Gilles Deleuze. In 1991 he founded, along with Rogério Luz, the Nucleus of Image Technology (N-Imagem) at the Federal University of Rio de Janeiro. Between 1977 and 2007 he produces several videos, films and installations in which pre- dominate a conceptual and experimental approach. His works have been ex- hibited in Brazil and abroad (Germany, Franc, Spain, Sweden, Mexico, Canada, Argentina, Colombia, among others). He is the author of the books: ***Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual*** *(1993),* ***Sobre o cinema do simulacro*** *(1998),* ***O virtual e o hipertextual*** *(1999),* ***Narrativa e modernidade*** *(2000),* ***Tramas da rede*** *(2004),* ***Cinema et narrativité*** *(L'Harmattan, 2005),* ***Preparações e tarefas*** *(2007),* ***Cinema em trânsito*** *(2012),* ***Cinema/ Deleuze*** *(2013),* ***Cinemáticos*** *(2013) among others. In the recent years he was the recipient of the following prizes: Prêmio Transmídia do Itaú Cultural, Prêmio Petrobrás de Novas Mídias, Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia, Prêmio Petrobrás de Memória das artes, Prêmio Oi Cultural, Prêmio da Caixa Cultural Brasília, Prêmio Funarte de Artes Visuais 2012.*

André Parente é artista e teórico do cinema e das novas mídias. Em 1987 obtém o doutorado na Universidade de Paris 8 sob a orientação de Gilles Deleuze. Em 1991 funda, juntamente com Rogério Luz, o Núcleo de Tecnologia da Imagem (N-Imagem) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre 1977 e 2007, realiza inúmeros vídeos, filmes e instalações nos quais predominam a dimensão experimental e a conceitual. Seus trabalhos foram apresentados no Brasil e no exterior (Alemanha, França, Espanha, Suécia, México, Canadá, Argentina, Colômbia, China, entre outros). É autor de vários livros: *Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual* (1993), *Sobre o cinema do simulacro* (1998), *O virtual e o hipertextual* (1999), *Narrativa e modernidade* (2000), *Tramas da rede* (2004), *Cinéma et narrativité* (L'Harmattan, 2005), *Preparações e tarefas* (2007), *Letícia Parente: arqueologia do cotidiano* (2011), *Cinema em trânsito* (2012), *Cinema/ Deleuze* (2013), *Cinemáticos* (2013), entre outros. Nos últimos anos obteve vários prêmios: Prêmio Transmídia do Itaú Cultural (2002), Prêmio Petrobrás de Novas Mídias (2004), Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia (2005), Prêmio Petrobrás de Memória das artes (2007), Prêmio Oi Cultural (2010), Prêmio da Caixa Cultural Brasília (2011), Prêmio Estímulo de Produção Artística da Funarte (2012), Prêmio Funarte de Arte Contemporânea (2013).

SOLO EXHIBITIONS / EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

Dois. André Parente e Katia Maciel. Curadoria de Paula Alzugaray, Caixa Cultural, Brasília, 2012.

+Dois, André Parente e Katia Maciel, Banco do Nordeste, Cariri, 2011.

O Real no Virtual. André Parente e Pedro Parente. Museu de Arte Comtemporânea do Dragão do Mar, Fortaleza, 2011

Infinito Paisaje, Curadoria de Daniela Bousso, Espacio Fundación Telefônica, 2011

Entre-Margens. Curadoria de Alexandre Veras, Alpendre, Fortaleza, 2008.

Situacão Cinema. Curadoria de Fernando Cocchiarale e Franz Manatta, MAM, Rio de Janeiro, 2007.

Figuras na Paisagem, Curadoria de Alberto Saraiva, Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2010

Multimídia. Exposição de Fotos, Filmes (Super 8) e Arte Ambiental na Galeria de Arte Crédimus, Fortaleza, 1978.

GROUP EXHIBITIONS / EXPOSIÇÕES COLETIVAS

Videoarte 2013. Curadoria de Alberto Saraiva. Fundação Portuguesa das Comunicações, Lisboa, 2013, e Oi futuro, BH, 2013.

Territórios e fugas. Curadoria de Gustavo Torrezan. Galeria de Arte do Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2013.

Reinventando o Mundo. Curadoria de Jorge Espinho e Franklin Pedroso. Museu da Vale, Vila Velha, 2013.

Place od residence. With artists from China and Brasil. Curadoria de Alfons Hug, ShanghART Gallery, Shanghai, 2012.

High e Low Tech. Curadoria Alfons Hug, Oi Futuro, 2012

Instantes. SESC, Santo André 2012.

Perceptum Mutantis. Curadoria de Daniela Bousso, MIS, São Paulo, 2011.

Eu me Desdobro em Muitos, Curadoria de Milton Guran e Joana Mazza, CCBB, Rio de Janeiro, 2011.

III multitão: experimentações, limites, disjunções, artes e ciências. Curadoria Susana Dias, Campinas, 2011.

Impressionnisme et Art vidéo: la lumière en écho, Rouen, França 2010.

Art.Mov. Curadoria Lucas Bambozzi e Marcus Bastos, Gasômetro, Porto Alegre, 2010

Livro de Sombras. Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2010.

Tempo/Matéria, Curadoria de Claudio da Costa, MAC, Niterói, 2010.

Seleção: Vídeo. Curadoria de Alex Topini, Centro HO, Rio de Janeiro, 2010.

Conexões estéticas. Alpendre, Fortaleza, 2010.

Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome. Curadoria Bernardo Mosqueira, Rio de Janeiro, 2010.

Oproc. Curadoria Marcos Bonisson, Ateliê da Imagem, Rio de Janeiro, 2009

8o Vagalume, Instituto de artes da UFRGS, 2009.

O Novo Rosto, Wagner Barja, Casa da Cultura da America Latina, Brasília, 2009.

Nano. Curadoria Grupo DOC, Studio 44, Stockholm, 2009.

Espectador em Trânsito. Curadoria de Martin Grossman SESC, Rio de Janeiro, 2008.

Suporte. Grupo DOC, Galeria Tempo, Rio de Janeiro, 2008

Verdadeira Grandeza. Ateliê da Imagem, Curadoria Coletivo Buraco, 2008.

Curta Cinema. Rio de Janeiro, 2008.

Tecknô n. 5. Curadoria de Alberto Saraiva, Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2007

Paisagens – Vídeos Brasileiros. Curadoria de Daniela Bousso, Reina Sofia, 2007.

Filmes de Artistas. Curadoria de Fernando Cocchiarale, Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2007

Por um fio. Curadoria de Daniela Bousso, Paço das Artes (São Paulo) e CPFL (Campinas), 2007

Interconnect: between attention and immersion. Curadoria de Daniela Bousso ZKM, Alemanha, 2006.

Fake, Curadoria do Grupo DOC, Galeria 90, Rio de Janeiro, 2006.

5o Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia. Curadoria Daniela Bousso, Paço das Artes, São Paulo, 2006.

Brasil Digital – @rt Outsider. Curadoria de Jean-Luc Soret, Maison Europeenne de la Photographie, 2005.

Mostra Petrobrás. Cinema Odeon, Rio de Janeiro, 2005;

Em Tempo Sem Tempo. Curadoria de Daniela Bousso, Paço das Artes, São Paulo, 2005.

Hyper, relações eletro-digitais. Curadoria de Daniela Bousso, Santander Cultural, Porto Alegre, 2004.

Paisagem Carioca. Curadoria de Carlos Martins, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2000.

Mostra F de Fraude no Cineclube Estação Botafogo, Rio de Janeiro, 1989.

CURATORIAL WORKS / CURADORIAS

Vídeos de Letícia Parente. Paço das Artes (São Paulo), março à maio de 2007.

Preparações e Tarefas. (em parceria com Alexandre Veras) IN: Bienal de Dança de Fortaleza, Caixa Cultural, Outubro de 2008.

Rio Criativo, Museu Nacional de Belas Artes, curadoria das áreas de fotografia, cinema e video, 2008.

Terceira Margem. (em parceria com Alexandre Veras) IN: Dança em Foco, Oi Futuro, 2009.

O Livro de Sombra. (em parceria com Luciano Figueiredo, Katia Maciel e Antônio Cícero). Oi Futuro, 2010.

Letícia Parente. Oi Futuro (Rio de Janeiro), MAM (Salvador), MAC (Fortaleza) (em parceria com Katia Maciel), 2011.

BOOKS / LIVROS

Yasujiro Ozu. O extraordinário cineasta do cotidiano. Editora Marco Zero. 1990.

Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual (Ed. 34, 1993)

Sobre o cinema do simulacro. Cinema estrutural, cinema existencial, cinema brasileiro contemporâneo. (Rio de Janeiro, Pazulin, 1998)

O virtual e o hipertextual (Rio de Janeiro, Pazulin, 1999)

Narrativa e modernidade. Os cinemas não narrativos do pós-guerra. (Campinas, Papirus, 2000)

Redes sensoriais. Arte, ciência e tecnologia. (Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003)

Tramas da Rede. Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. (Porto Alegre: Sulinas, 2004)

Cinema et Narrativité (Paris, L'Harmattan, 2005)

Preparações e Tarefas (São Paulo, Paço das Artes, 2008)

Livro de Sombra (Rio de Janeiro: +2, 2010, Coleção Arte e Tecnologia – Oi Futuro)

Infinito Paisaje (Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2011)

Letícia Parente. Uma arqueologia do cotidiano. (Rio de Janeiro: +2, 2011, Coleção Arte e Tecnonologia – Oi Futuro)

Cinema em Trânsito. Cinema, arte contemporânea e novas mídias. (Rio de Janeiro, Azouge Editorial, 2012)

Cinema/Deleuze. (Campinas: Papirus, 2013)

Cinemáticos. Tendências do cinema de artista. Rio de Janeiro: + 2 Producões

FORMAÇÃO / EDUCATION

Pós-doutorado – *As virtualidades da imagem panoramica* – na Universidade de Paris III (Nouvelle-Sorbonne) sob a direção de Philippe Dubois, 2001.

Doutorado em Cinema e filosofia no *Departement d'Etudes Cinématographiques et Audio-Visuelles da Université de Paris VIII* sob a direção do Professor Gilles Deleuze: 1984-87. Obtenção do Título de Doutor em Cinema após a apresentação da tese *Narrativité et Non-Narrativité Filmiques.*

Mestrado em Cinema no *Departement d'Etudes Cinématographiques et Audio-Visuelles da Université de Paris VIII: 1982-84.* Obtenção do *Diplome d'Etudes Approfondies* (DEA) após apresentação da dissertação *Narrativité et Non-Narrativité Filmiques* dirigida pelo Professor Gilles Deleuze.

Curso de Psicologia no Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ): 1977-80. Obtenção do Diploma de Bacharel em Psicologia. 1980-81. Obtenção do Diploma de Psicólogo após apresentação da monografia *O Mito da Sensação e da Percepção na Teoria do Conhecimento.*

EQUIPE TÉCNICA

Direção e Produção Geral
André Parente

Assistente de Direção
Luisa Fosco

Diretor Técnico e Produção
Júlio Parente

Arquiteto
Pedro Varela

Produção Local
Laila Melchior

Textos
Ismail Xavier e Simone Osthoff

Revisão
Victor Heringer

Tradução
Renato Rezende

Projeto Gráfico
Estúdio Marcia Cabral / Eva Simas

Fotos Museu da Imagem e do Som (São Paulo)
Everton Ballardin

Fotos Galeria Fayga Ostrower (Brasília)
Laila Melchior

Montagem e Manutenção
Fernando Henrique Derzié, José Carlos Martins, Manuel Oliveira

Plotter e Banner
WL Serviços

Assessor de Imprensa
Anna Bernardes

Tipografia Plotter Display
Pedro Moraes

Presidenta da República
Dilma Rousseff

Ministra de Estado da Cultura
Marta Suplicy

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES

Presidente
Guti Fraga

Diretora Executiva
Myriam Lewin

Diretor do Centro de Artes Visuais
Francisco de Assis Chaves Bastos (Xico Chaves)

Coordenadora do Centro de Artes Visuais
Andréa Luiza Paes

Coordenador do Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2013
Atos Visuais Funarte Brasília – Galeria e Marquise
Álvaro Maciel

Coordenadora de Comunicação
Camilla Pereira

Coordenadora de Difusão Cultural da Funarte em Brasília
Débora Aquino

Técnica em Artes Visuais
Iara Martorelli