







# **LOOK AGAIN**

*Filipa César*

*Marine Hugonnier*

*Rosalind Nashashibi*

*Anri Sala*

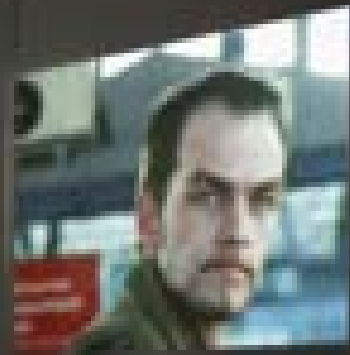
*Rui Toscano*



## **Aurkibidea / Índice / Index**

Look Again:	
Bideo garaikidearen bost ikuspegi .....	8
Cinco visiones en vídeo contemporáneo ...	16
Five Visions in Contemporary Video .....	24
Cinq visions en vidéo contemporaine .....	32
Look Again. Tabakalera .....	41
Filipa César .....	64
Marine Hugonnier .....	77
Rosalind Nashashibi .....	86
Anri Sala .....	98
Rui Toscano .....	104





## Look Again: Bideo garaikidearen bost ikuspegi'

Zure aurrean zabalik, zementuzko etxe-orratzek osaturiko oihan zabal bat ageri da, zeru gris baten kontra jarria; noranahi begiratu eta eraikin altuak daude, hodeiertza blokatzen duen lainoan desagertzen direnak. Hiri moderno baten, metropoli baten, ikuspegi liluragarria da. Munduko edozein leku izan zitekeen. Gure begirada irudi geldiaren gainetik eraman ahala, konturatzen gara automobil-ilara bat mugitzen dela eraikinen artean. Mugimendu txiki horrekin, konturatzen gara honako hau ez dela ez margolan bat, ez argazki bat: Rui Toscanoren *São Paulo 24 Set 01* (2001) da, munduko hiri handienetako baten bideo-finko bat.

'Look Again'(Begira ezazu berriz) hau, norberaren begirada berriz ere lehendik ikusitakora eramatea da, agian xehetasun txiki bati aurreneko aldiz erreparatzeko. Erakusketa hone-tako bost artistek, bakoitzak bere modura, gure munduari behatzeko konpromisoa dute. Inguruan dutenak inspiratzen dituelarik, gure eguneroko errutinei, espazio publiko nahiz pribatuei, hiriei, ikuspegi panoramikoei, paisaiei eta historiari begiratzen diete.

Bigarren lan batean, *Rio 9 Mai 01* (2002), Rio de Janeiroko ikuspegi ezagunetako bat erakusten digu Toscanok, hain zuzen ere argazkietan gehien ikusi denetako bat. Izan ere, Copacabana eta Ipanemaren ikuspegia, Azukrezko Ogitik aterea, ikonikoa da, eta berebat da edonork ezagutzen duen irudi bat. Toscanok 'paisaia-bideo' gisa definitu ditu bi lan hauek [oharra: "Miguel Wanschneider in conversation with Rui Toscano", Rui Toscano, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa, 2006, 108 or.], itxuraz kontraesanezkoa den termino bat erabiliz, bideoak mugimendua eta denbora hartzen baititu, baina hemen ez da ia ezer gertatzen; argia ez da aldatzen eta uli bat ere ez da ageri. Toscanok soinua ezabatu du eta loop etengabe bat egiten du harraldiekin, halako eran non ez baitago ez hasierarik ez amaierarik. Nahi duzun denbora guztia, asko edo gutxi, eskain diezaiokezu 'paisaia-bideo' hauek ikusteari, eta parean gera zintezke edo igaro, margolanak balira bezala. Hiri-ikuspegi famatuetan gertatzen den bezala —Jan Vermeerren "Delften ikuspegia" (1660 – 61) eta Canalettoen "Tamesis eta Londresko hiria Richmond House-tik ikusiak" (1747)



datozkigu gogora—, erakargarriak dira Toscanoren ‘paisaia-bideo’ hauek, baina, margolanek ez bezala, mugimendu errearen aukera eskaintzen dute; aldi berean, ordea, margolanek nahiz filmek lor dezaketen erresoluzioa nahiz handitasuna falta dute. Artistak hala esan du: “Erresoluzio falta hori esploratu dut loop huts bat osatzeko, irudiaren mugimenduaren eten hautemangarri oro saihestuz. Argazkiak ez bezala, argazkiak unea betikotzen baitu, loopak denboraren segmentu bat betikotzen du”. [Oharra: “Miguel Wanschneider in conversation with Rui Toscano”, Rui Toscano, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa, 2006, 108 or.]

Aurreneko irudia etxe baten kanpoaldearena da; etxe horren barruan emango ditugu hurrengo hogeit hamar minutuak, Hreash familiako hiru belaunaldirekin. *Hreash House* (2003), Rosalind Nashashibi-ren lana, Nazareten bizi den palestinar familia baten erretratu intimoa da. Ramadanaren garaian dago filma egina. Nashashibik etxean barna gidatzen gaitu, eta bertako eguneroko usadioak erakusten dizkigu, eguneroko erritualak eta Eid al-Fitr delakoaren prestakuntzazko une lasaiak [Oharra: Eid al-Fitr Ramadanaren amaieran egiten den jaialdia da. Hitzez hitz, “baraua apurtzen duen jaialdia” esan nahi du; Eid al-Fitr da, izan ere, islamaren ospakizun nagusietako bat]. Janaria prestatuko dugu, plastikozko eserlekuak garbituko ditugu, telebista ikusiko dugu eta berriketan arituko gara sukaldetan. Geletan barna mugituko gara, haurrak eskaileretan jostatzen diren bitartean. Nashashibik familiaren eta bere ahaideen bizitza intimoa erakusten digu, eta inork ez dio kasurik egingo ez kameraren ez artistaren presentziari, eta, hala, diren bezala ageri dira. Egileak subjektuen eta ikuslearen artean begirunezko distantzia bat ipintzea lortzen du, eta guri ez zaigu iruditzen baimenik gabe sartzen ari garenik familia honen bizitzan. Kamera xehetasun mundutarretan gelditzen da—maindire-multzo bat, eltzeak sutan borborka, pareta bateko adreiluak—, konposizioaren eta laukiratze formalaren zentzu egoki batekin. Filmaren erritmoak denbora nola igarotzen den erakusten du, eta soinu-banda filmean bertan dago grabatua: erlojuaren tik-taka, telebista, umeak jostatzen. Elkarrizketarik ez dago, eta gauza asko kanpoan uzten da edo esplikatuko gabe. Musika-lan batean bezala, isiluneek markatzen dute tempo.

Nashashibik besteren bizitzetan sarrarazten gaitu, egiazko egoerak baliatuz baina egiazko bizitza dokumentatu gabe [oharra: Francesco Manacorda, “The Camera as a Magic Tool: Interview with Rosalind Nashashibi”, *Metropolis M*, Utrecht, Herbehereak, 2006ko apirila-maiatza], filmaketa-lanarekin berarekin kontakizun bat garatuz —diseinu jakinen lehen planoak, gela barnean erakustaldiak, etxeko biztanleen arteko elkarreragina. Familia uzten dugunean filma bukatu egiten da, amaitzeko etxearen kanpoaldearen ikuspegi bat eskainiz osterera ere.

New Yorken egin zuen unibertsitate-egonaldi batean egin zuen Nashashibik *Eyeballing* filma (2005). Film honetan, hiriaren egitura bilatuz giza aurpegiaren irudikapenik abstraktuena egiten saiatu zen egilea: hiru arrasto, hau da, bi begiak eta ahoa. Tituluak deskribatzen duen bezala, artistak zehaztasun handiz aztertzen eta miatzen du bere ingurunea, xehetasunik txikieneraino, hiru arrastoren bila Manhattaneko objektuetan eta arkitekturan. Hortzetako eskuila baten atzealdean, erakusleiho batean salgai ageri diren perlazko belarritako eta lepoko batean, kaleko ur-hargailu baten gertuko ikuspegian aurkitzen ditu seinaleak; ‘aurpegi’ horietako batzuk xebreak dira, beste batzuek ikusi gabe begiratzen gaituzte, badira beldurgarriak direnak, baina denak dira artistaren begiak aurkituak —edo agerraraziak—, kameraren harraldi bakoitzean zehaztasun handiz laukiratzen baititu. Behin ikur horiei aurpegiak osatu nahian begiratzen hasi zarenean, ezin diozu bilatzeari utzi.

Nashashibik irudizko aurpegiaren lehen plano horiek New Yorkeko Polizia Sailaren polizia-etxe bateko kanpoko irudiekin konbinatzen ditu. Urrutitik filmatuta, polizia bertara sartzen eta bertatik ateratzen ikusten dugu, eta atea ere ikusten dugu; atea NYPD margotua du intsignia batean, eta intsigniak mozorro bat ematen du. Poliziek, beren uniforme urdin ilunarekin, beren gorputz gihar-landuekin eta beren segurtasun handiarekin, oso-osorik dira ‘New York’s Finest’, hau da, New Yorkeko hoberenak [oharra: ikus <http://www.nyc.gov/html/nypd/html/home/home.shtml>]. Poliziek elkarrekin hitz egiten dute, hurrengo eginkizunaren zain geratzen dira eta pasatzen den jendeari begiratzen diote. Nashashibik arduraz koreografiaturiko justaposizioek, hirian sakabanatutako ‘aurpegi’ horien irudi estatikoen eta poliziaren nori.

Antzeko gauza gertatzen da *Romance Re-edit* lanean (2003), zeinean Filipa César-ek jendea Berlingo tren-geltoki batean zain grabatu baitu. Hasteko, jendeak ez zekien inor grabatzen ari zenik, eta gogoan aske dabilen trantsiziozko egoera horretan zeuden denak. Jendetzaren artean bakarrik, informazio-oholei begira edota trena noiz helduko, etenda bezala daude. Erretratu sail bat osatuko balute bezala aurkezten ditu Césarrek; haien aurpegiak pantaila betetzen dute. Enkuadre zehatzak erabiltzen ditu, aurpegiaren eta espresioaren kontzentratuz, alde batera utzita geltokiko pertsonen lanbideak edo gizarte-klasea identifikatuko luketen xehetasun txiki guztiak. Césarrek ezkutatu gabe grabatzen zuen, eta bidaiari eta pertsona batzuk konturatu egin ziren behatzen zietela; eta halakoetan, harreman berezi bat sortu zen grabatzailearen eta grabatuen artean. Ondoren, edizio-gelan, egileak harremanak osatu zituen pertsona anonimo horien artean, elkarrizketak, amodio-istorioak eta erlazioak

zertuz, begiradak baliatuz, oreka delikatuan konbinatuz eta bateratuz. Hala dio João Fernandes-ek: “Jacques Tatiren filmetako estrategia bera da Césarrek erabiltzen duena: eguneroko bizitzaren behaketa zuzenak une askok eta askok duten aparteko nolakotasuna erakusten du, normalean blokatua dagoen edo ezin ikusizkoa izaten den hori. Era horretan, lehendik ezagutzen genituen irudiek etengabeko eta esperogabeko sorpresa-sentipen bat eragiten digute [oharra: João Fernandes, ‘Filipa César’s Video-situations: exception and rule’, Filipa César: Ringbahn, Museu Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal, 2005, 12 or.].

2006. urtean, Calouste Gulbenkian Fundazioak lan bat eskatu zion Césarri, fundazioari berari buruzkoa. Portugaldar fundazio honetan, bilduma iraunkorra duen museo bat, arte-zentro moderno bat, auditorio handi bat eta arte-liburutegi bat daude, eta denak daude Lisboako Gulbenkian Parkean kokatuak. Horren emaitza da *Piso Térreo* (2006), itxuraz fundazioko sotoetan barna egindako travelling moduko harraldi bat besterik ez dena. [Oharra: zinemako terminologian, *travelling* bat egiteak esan nahi du kamera gurpilen bitartez mugitzen dela aurreraka edo atzeraka filmatzen ari den bitartean]. Césarrek bisitariak galarazita izan ohi dituen eremuak filmatzea erabaki zuen: biltegiak, bulegoak, lantegiak eta mantenimendu-eremuak; fundazioaren muina, bertako ezin ikusizko egitura eta bihotza. Kamera sotoetan barna mugitzen da, metro bateko altueran, eta César abiada konstantea mantentzen saiatzen da, espazio diferentetean zehar mugitu ahala. Mugimendu jarraitu beti berean, *Piso Térreok* biltegietan barna eramaten gaitu, berogailuen eta haize egokituaren sistemetan barna, telefonistak baino haruntzago, errestiturazio-lantegietara, musika-gelara eta garbiketa-geletara. Pianoa afinatzen, makineriaren durundia, koruko abeslarien entsaioa eta biltegiatako isiltasuna aditzen ditugu. Etengabe mugitzen gara, 40 minutuz, sotoetan batera eta bestera, lehen planoen eta perspektiben mundu batean, ikuspegi partzialak ikusiz, espazioenak eta objektuenak, lantegienak eta neska ederren argazkienak, pertsonenak eta manikienak. Kamerak erakundearen, bertako langileen eta edukien zati bat hartzen du. Begirada berberarekin erreparatzen zaio guztiari eta dena bihurtzen da zati osatugabea.

*Arena* (2001), Anri Sala-rena, beste travelling mantso bat da, oraingo honetan Tiranako Zoologikoko animalien pabiloieko korridoretik egina. Alde batean kaiolak daude, bestean beirazko pareta bat, lorategi zaindu gabea ikusten uzten diguna. Hiria zabaldu egin da, eta animalia-kaiioletatik metro gutxi batzuetara dago orain. Landaren eta hirirenen arteko tarte baten ikuspegia da. Alde batean, etxebizitza eraikin bat, hutsa eta bukatu gabea, meta bat

eta noragabe dabilen zakur-talde bat ikusten ditugu; beste aldean, berriz, animaliak bizi diren egoera negargarria. Bi munduren artean gaude; batean “piztiak”, basa-animalkiak, urteetan egon dira kaiioletan sartuta, eta bestean, kanpoan, “etxeke” zakurrak basatiak bilakatu dira. Zein da arriskutsuagoa: barnekoa edo kanpokoak? Bideoa Albaniako gizartearen gaurko egoeraren metafora bat da, 1997ko masa-matxinadaren ondorengo gizartearena [oharra: [http://en.wikipedia.org/wiki/1997\\_rebellion\\_in\\_Albania](http://en.wikipedia.org/wiki/1997_rebellion_in_Albania)]. Zeinek izango ote du arrakasta: zoologikoak irudikatzen duen egitura komunista zaharrak edo etxebizitza-bloke bukatu gabeen kapitalismo berriak? Anri Salak dion bezala: “Kamerak gaurko larritasuna erakusten du” [oharra: ikus Anri Salaren testua, katalogo honetan argitaratua].

Gaua da. Zaldi baten silueta ikusten dugu, etxebizitza-bloke bukatu gabeetako eta atzealdean dagoen etxe bateko bonbillek justu-justu argitua. Halako batean auto bat igarotzen da, bere faroekin errepidearen kurban dagoen zaldi gosetu bat distiraraziz, Salaren *time after time* bideoan (2003). Zaldiaren gorputzak eta gelditasunak Théodore Géricaulten margolan bat gogorarazten dit, ‘Argiak ikaratutako zaldia’. Salak zaldia baino atzerago darama kameraren fokoa, atzealdeko argiak dilatatu eta hontz zuri baten begiak bihurtzen dira, irudi erabat abstraktua, ilunpetan zintzilik balego bezala. Beste auto bat datorrela aditzen dugu, eta kamerak, poliki-poliki, berriz dakar zaldia fokora, eta gu harekin. Autoaren soinua ozenagoa egin ahala, tentsioa areagotu egiten da. Bat-batean zaldia argitu da, eta autoak aurrera jarraitzen du. Gauaren soinua itzuli ahala, Salak berriz ere zalditik aldentzen du kamera.

Salak esan duen bezala, “Jendeak *time after time* lanean zaldiaren aurrean duen erantzunak ondo islatzen du nola ulertzen duen aurrean duen mundua, zenbat kontrolatzen duen eta zenbatek ihes egiten dion. Zerbait okertzen edo hondatzen baldin bada, jendea kezkatu egiten da. Zergatik dago zaldi bat errepide batean, eta zergatik ezin da mugitu? [oharra: Hans Ulrich Obrist, ‘The Fragility of the Real’, Anri Sala: *Entre chien et loup / When the Night Calls it a Day*, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris / ARC and Verlag der Buchhandlung Walther Koenig, Kolonia, 2004, 26 or.]. *Time after time* —behin eta berriz—, zaldiarekin batera errepidearen alboan harrapatua ikusten dugu geure burua, auto bat inguratzen ari denean. Zenbait pertsonari oso gogorra gertatzen zaie hau ikustea.

Hiru obrek osatzen dute Marine Hugonnierren trilogia: *Ariana* (2003), *The Last Tour* (2004) eta *Travelling Amazonia*-k (2006). Hiru film hauek zein bere lekuan eta kulturen daude kokatuak: Afganistan, Suitzako Alpeak eta Brasil. Hugonniek paisaiaren eta pai-

saiaren errepresentazioaren moduak aztertzen ditu trilogia honetan, eta auzitan jartzen ditu leku hauen eta leku hauei buruz ditugun aldez aurreko iritziak eta irudiak. Trilogia gure begiratzeko moduaren gaineko hausnarketa bat da, Hugonniek berak esan duen bezala: “*Ariana* begirada militarri buruzkoa da, *The Last Tour* begirada turistikoari buruzkoa, eta *Travelling Amazonia*, berriz, aurren-aurrenik begirada inspiratu zuenari buruzkoa. Bideo hauek begiratzeko prozesuaren gaineko galderak sorrarazten dituzte”. [oharra: Marine Hugonnier, *A Film Trilogy*, Revolver, Frankfurt, Alemania, 2007, 105 orr]. Estilo semi-dokumentalean daude hirurak filmatuak, super 16 mm-n, eta trilogiako lan bakoitza kontakizun bati lotzen zaio, Hugonniek berak idatzitako erdi fikziozko istorioak kontatuz.

Aurreneko filma, *Ariana*, filmazio-ekipo baten istorioa da, Afganistango iparraldeko Pandjshêr ibarreko puntu altu estrategiko batetik nola saiutzen den taldea ikuspegi panoramiko bat filmatzen kontatzen duena. Lur-jauzi bat dela-eta, ezin da ikuspegi filmatu, eta, era horretan, hausnarketa-prozesu bat hasten da, ikuspegi panoramiko hau nola erabiltzen den kontrol politiko eta militarreko aztertuz. Offeko ahots batek kontatzen du ezin iritsizko ‘panorama’ hau lortzeko eginahalen istorioa. Tarteka-tarteka pantaila beltza erabiliz, azpimarratu egiten da ikuspegi orokor bat eskuratzeko frustrazioa eta ezintasuna. Ekipoak lortzen du Kabulgo hiriko punturik goreneraino iristea, baina hara heltzen direnean irudiak duen botereaz konturatzen dira eta filmatzen ez jarraitzea erabakitzen dute.

Bigarren filma, *The Last Tour*, “zientzia fikziozko pieza, pieza liriko bat” da [oharra: “Interview Lynne Cooke”, Marine Hugonnier, *Film and Video Umbrella*, London and Dundee Contemporary Arts, Dundee, 2004, 75 orr.], eta Suitzako Alpeetako Matterhorn mendi famatuaren gainetik ‘azken’ globo-hegaldia egitera eramango gaitu, parke nazionala publikoarentzat betiko itxi baino lehen. Paisaia hori ikusten azkenak izango gara, parke nazionala mapako hurgune bat bihurtu aurretik. “Filmeko ekintza etorkizun hurbilean dago kokatua, turismogune hauek eremu erabat itxia bihurtzekotan direnean”, idatzi du Hugonniek pantailako istorioa kontatzen duten testuetako batean. Txorien kantuak, puzten ari diren globoaren soinuak eta mendietako isiltasunak eskaintzen dute soinu-banda.

Trilogiaren azkeneko parte, *Travelling Amazonia*, Transamazoniako errepedean filmatu zen. Errepide hori lerro zuzen bat da, Brasil osoa ekialdetik mendebalera gurutzatzen duena, eta 1970ko hamarraldian hasi zen egiten, diktaduraren garaian. Proiektu utopiko hau ez zen sekula osatu; bertako pertsona batek dioen bezala, “Mapan existitzen da, baina errealitatean ez”. [oharra: Marine Hugonnier, *A Film Trilogy*, Revolver, Frankfurt,

Alemania, 2007 83 orr.]. Ekipoa travelling bat prestatzen ari da Transamazoniako errepi-dearen erdian, eta eguna bukatzen ari da. Lortuko al dute eguna bukatu baino lehen filmatzea, edo filma ere osatu gabeko beste proiektu utopiko bat izango ote da? Portugaldar kontalari baten offeko ahotsa eta bertako hizketaldia konbinatuz, azkeneko film honek gehiago du dokumental baten itxura trilogiako aurreko lanek baino.

Erakusketa honetan, bost artistari beren bidaietan laguntzen diegu, eta bostek auzitan jarrazten digute zer ikusten dugun eta nola ikusten dugun. Lan hauetan jarrera bateraturik baldin badago, jarrera hori urruneko konpromiso baten antzeko zerbaitean datza, bere subjektuetatik begirunezko distantzia batera geratzen baita beti kamera. Hartzen gaituzte, eta munduari bestelako ikuspegietatik erreparatzera garamatzate. Egileak ikuspegi orokorrak aurkezten ahalegintzen dira eta xehetasunak fokoratzen dituzte. Irudi handiak eta gorabehera txikiak ematen dizkigute. Bost banakako ikuspegik munduari buruz dituzten inpresioak erakusten dizkigute.

Lan guztiek egiazko lekuak eta egiazko gertakariak grabatu dituzte. Marine Hugonniek 'Le Monde'n artikulua irakurri ondoren erabaki zuen Afganistanen filmatzea eta *Ariana* lanaren gidoa idaztea [oharra: podcast at <http://www.philamuseum.org/exhibitions/2007/276.html>]. Beste muturrean, Rosalind Nashashibik ez ditu bere filmak alde aurretik antolatzen. Topatzen dituen egoerak filmatzen ditu, nonahi aurkitzen dela. Lanak hemen poliki mugitzen dira, eta gu ere bai, Nashashibik oso modu neurtuan egiten baititu kamera-mugimenduak, eta arreta handiz behatzen dio munduari. Pentsatzeko aukera ematen digu, eta baita behatzeko aukera ere. Anri Sala biziki saiatzen da berarentzat zentzudunak diren gauzak guri ikusarazten, geure bizimodu lanpetuotan erreparatzen ez diegun horiek [oharra: Anri Sala, Video Art, Taschen, Kolonia, Alemania, 2006, 84 or.]. Rui Toscanok hegoaldeko hemisferioko ikuspegi turistikoetako bat ikusarazten digu berriz ere. Filipa Césarrek Gulbenkian Fundazioaren lurpeko mundua, haren egitura miatzen du, eta balio eta arreta bera ematen dio kamerak ikusten duen edozer gauzari.

Artistekin elkarlanean jardunez, lan hauek Tabakalerako espazio berritugabe, gordin, zabaletan instalatuz, lanen aurkezpen fisikoa nahiz psikologikoa azpimarratzen da. Ez dugu "kutxa beltzeko" erakusketa bat egin nahi izan, ezta kubo zuriaren neutraltasun zuria saiatu nahi izan ere. Film- eta bideolanek espazioko baldintza jakinak eskatzen dituzte, ikustekoak bezainbeste. Anri Salaren *time after time* eta *Arena* pareta grisetan proiektatzen dira, espazio ilunduetan. *Arena* eguzkiaren argi betean grabatu zen, eta *time after time*, berriz, gauean. Salak bere instalazioen koreografia antolatzen duenean ondo daki bere

bideoak argiaren proiektzioak direla, baina baita iluntasunaren proiektzioak ere, eta ikusteko moduaren arabera dela, bideoen beren arabera adina, ikusleak bere lanen tonalitateraz eta giroaz izan dezakeen kontzientzia. Rui Toscanoren ‘paisaia-bideoak’ normalean pareta zurien kontra erakusten dira. Erakusketa honetan pantaila eskegiaren erakutsiko zirela erabaki genuen, batak bestearekin angelu zuzenak osatuz, eta era horretan ikuslea Rio eta São Pauloren artean kokatuz.

Rosalind Nashashibiren *Eyeballing* instalazioarekiko gure aurreneko topaketa ez da filma bera, proiektorea dagoen kutxa baizik, zeinak aldi berean eraikinaren hezetasunetik babesten baitu 16 mm-ko film delikatua. Filma bera pantaila eskegi batean erakusten da, gela bateko bazter batean. Garrantzitsua zen nola edo hala Nashashibiren filmetan dagoen intimitate hori ez galtzea. Nashashibiren bi instalazioetan ipini den alfonbra grisak lanen soinua leuntzen du eta film bakoitzari dagokion ‘ikusteko espazioak’ mugatzen ditu, Tabakalerako zementuzko patiorik handiengan.

Aurreneko aldiz, espazio berean erakusten dira Marine Hugonnierraren trilogiako hiru filmak, banakako pantailetan, Tabakalerako sala handienetako bateko ‘uharteetan’ ipinita. Uharte bakoitzak kolore bereziko alfonbra bat dauka lurrian, eta kolorea artistak berak aukeratua da. *Arianaren* alfonbra Afganistango aerolinea nazionalaren (Ariana) kolore bereizgarri berekoa da, urdina. *The Last Tour* lanari dagokiona zuria da, elurra bezala, eta *Travelling Amazoniarena*, azkenik, berdea, oihaneko berdea. Uharte bakoitzean banku zuri bat dago, entzungailuez hornitua. Kontalariaren offeko ahotsa zeure buruan dago, espazioan zabaldua baino areago, eta bere istorioetara eramaten zaitu. Filipa Césarren *Piso Téreo* paretaren behean proiektatzen da, eta irudiaren behealdea justu-justu geratzen da lurraren gainetik; irudiaren ezkerreko bazterra ere gelaren izkina batekin dago lerrotatua. Antolamendu hori bat dator kamera baxuarekin, eta suabe-suabe lerratzen den irudi hori egiazki ari dela espazioan bidaiatzen ematen du. *Romance Re-edit* lanaren proiektzioa, arkitektura-xehetasun nabarmenen artean egina, eta erakusketaren bukaera-bukaeran kokatua, zuzen-zuzena eta probokatzaila da. Pertsona arrotz ezezagun horiek begira geratzen zaizkigula ematen du erakusketatik alde egiten dugunean.

## Look Again: Cinco visiones en vídeo contemporáneo

Ante ti se extiende una vasta selva de rascacielos de cemento, silueteados en un cielo gris; mires donde mires hay edificios altos desapareciendo en la neblina que cubre el horizonte. Es una vista fascinante de una ciudad moderna, una metrópolis. Podría ser cualquier lugar del mundo. Y cuando nuestros ojos empiezan a viajar sobre la imagen fija nos damos cuenta de que una hilera de coches se mueve por entre los edificios. Ese minúsculo movimiento nos hace conscientes de que esto no es una pintura o una fotografía: *São Paulo 24 Set 01* (2001) de Rui Toscano es una toma fija de vídeo de una de las ciudades más grandes del mundo.

‘Volver a mirar’ es hacer que nuestra mirada se pose otra vez sobre lo que ya hemos visto, para darnos cuenta quizá de algún detalle nuevo. Es también observar lo que uno tiene enfrente con ojos diferentes o desde una nueva perspectiva. Los cinco artistas de esta exposición se dedican, de maneras muy diferentes, a observar nuestro mundo. Inspirados por lo que les rodea, estudian nuestras rutinas diarias, los espacios públicos y privados, las ciudades, las vistas panorámicas, los paisajes y la historia.

En un segundo trabajo, *Rio 9 Mai* (2002), Toscano nos muestra una de las vistas más prominentes y fotografiadas de Rio de Janeiro. La vista desde la montaña del Pan de Azúcar de Copacabana e Ipanema es icónica; es también una imagen que cualquiera puede reconocer. Toscano ha definido esos dos trabajos como “vídeo de paisaje” [nota: “Miguel Wanschneider in conversation with Rui Toscano”, Rui Toscano, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa, 2006, pág.108], un término aparentemente contradictorio, ya que el vídeo capta movimiento y tiempo, pero aquí no pasa casi nada; la luz no cambia y ni un solo pájaro pasa volando. Toscano ha omitido el sonido y hace un continuo loop de la toma, que ahora ya no tiene ni principio ni final. Puedes dedicarle tanto tiempo como quieras, mucho o poco, mirando esos “vídeos de paisaje”; y puedes pararte o no delante de ellos, como si se trataran de cuadros. Al igual que famosos cuadros de vistas de ciudades -



“Vista de Delft” (1660-61) de Jan Vermeer y “Londres: El Támesis y la ciudad de Londres desde Richmond House” (1747), de Canaletto nos vienen a la mente-, los “vídeos de paisaje” de Toscano son absorbentes, pero, a diferencia de aquéllos, también contienen en sí la posibilidad de movimiento real; por otra parte, están carentes de la resolución y la grandiosidad que tanto la pintura como el cine pueden conseguir. El artista ha dicho “exploro esa falta de resolución para construir un simple loop, evitando cualquier interrupción perceptible del movimiento dentro de la imagen. A diferencia de la fotografía, eso perpetúa un instante, el loop perpetúa un segmento de tiempo” [nota: “Miguel Wanschneider in conversation with Rui Toscano”, Rui Toscano, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa, 2006, pág.108].

La primera imagen es el exterior de una casa; nos pasaremos los veinte minutos siguientes dentro de ella, con tres generaciones de la familia Hreash. *Hreash House* (2003), de Rosalind Nashashibi, es un retrato íntimo de una familia palestina que vive en Nazaret. La película se filmó durante el Ramadán. Nashashibi nos lleva por toda la casa, mostrándonos a la familia en sus trabajos cotidianos, los rituales diarios y los momentos de calma en su preparación del Eid al-Fitr [nota: el festival que marca el final del Ramadán; literalmente el “Festival de Finalización del Ayuno”, Eid al-Fitr es una de las dos celebraciones islámicas más importantes]. Prepararemos la comida, limpiaremos las sillas de plástico, miraremos la televisión y cotillearemos en la cocina. Nos pasearemos por todas las habitaciones, mientras los niños juegan en las escaleras. Nashashibi nos muestra la intimidad de la familia y las relaciones entre sus miembros, sin que ninguno de ellos se haga eco de la presencia de la cámara o del artista, que los capta tal como son. Ella consigue mantener una distancia respetuosa entre los sujetos y el espectador y, por eso, no nos sentimos unos intrusos en sus vidas. Su cámara se entretiene en detalles mundanos –una pila de mantas, potes humeantes en la cocina, azulejos de la pared- con un sentido preciso de composición y plano formal. El ritmo de la película nos muestra el paso del tiempo, con la banda de sonido grabada in situ –el tic tac del reloj, la televisión, los niños jugando. No hay diálogo y hay muchas cosas que se omiten o se dejan sin explicar. Como en una composición musical, el tempo está marcado por los silencios.

Nashashibi nos adentra en las vidas de los otros, usando situaciones reales, pero no documentando la vida real [nota: Francesco Manacorda, “The Camera as a Magic Tool: Interview with Rosalind Nashashibi”, *Metropolis M*, Utrecht, Países Bajos, abril-mayo de 2006], desarrollando una narrativa con el mismo proceso fílmico – los primeros planos de

estampados, las vistas de interiores, la interacción de los ocupantes de la casa-. La película finaliza despidiéndonos de la familia, siendo la toma final otro plano exterior de la casa. Fue en el transcurso de una residencia en Nueva York cuando Nashashibi filmó *Eyeballing* (2005). En él, se dedicó a buscar por entre el entramado de la ciudad la representación más abstracta de la cara humana: tres puntos -dos ojos y una boca-. Como el propio título indica [nota: “**eyeballing**” significa, entre otros, “**examinar muy de cerca**”] el artista examina y escruta todo lo que le rodea hasta el último detalle, buscando esos tres puntos en los objetos y en la arquitectura de Manhattan. Encuentra esos signos en el reverso de un cepillo de dientes, en unos pendientes y collar de perlas a juego expuestos en una joyería, en un primer plano de una toma de agua de emergencia de la calle; algunas de estas “caras” son divertidas, otras nos devuelven la mirada sin expresión alguna, otras nos dan miedo, pero todas han sido encontradas –o reveladas- por el ojo del artista, que las enmarca de forma muy precisa en cada toma. Una vez que empezamos a buscar esos signos de la cara, uno no puede parar de encontrarlos.

Nashashibi combina esos primeros planos de caras imaginarias con imágenes tomadas fuera de una comisaría del Departamento de Policía de Nueva York. Filmados a una cierta distancia, vemos a los policías entrando y saliendo de la comisaría, que en la puerta tiene pintada la insignia del cuerpo, con las letras NYPD. La insignia parece una máscara. Los policías, con el uniforme azul marino, sus trabajadas musculaturas y exhumando seguridad en sí mismos son, de pies a cabeza, la personificación de la expresión “New York’s Finest” (lo insuperable de Nueva York), con la que se define a la fuerza pública de la ciudad [nota: ver <http://www.nyc.gov/html/nypd/html/home/home/shtml>]. Los policías charlan entre ellos, esperan la siguiente asignación y observan a la gente que pasa. La cuidadosa composición que hace Nashashibi ,yuxtaponiendo las imágenes estáticas de las “caras” esparcidas por la ciudad con el dinamismo de las idas y venidas de los policías, hace que el espectador acabe preguntándose quién mira a quién.

Algo similar sucede en *Romance Re-edit* (2003), en el que Filipa César filmó gente esperando en una estación de trenes de Berlín. Para empezar, ellos no son conscientes de que se les está observando y están en un cierto estado de transición, ensimismados. De pie y solos entre la multitud, mirando los paneles de información o esperando al tren, están como en un estado de suspensión. César nos los presenta como si retratara un conjunto de bustos, con las caras llenando la pantalla. El encuadre que ella hace de las figuras es muy ajustado y se concentra en las caras y sus expresiones, dejando de lado todos esos pequeños detalles

que podrían denotar o identificar las profesiones o la clase social de los sujetos. César estuvo grabando al descubierto y algunos de esos viajeros y trabajadores en su viaje de regreso a casa se dieron cuenta de que se les estaba observando, creándose con ello una relación entre ellos y ella. Después, en la sala de edición, ella creó vínculos entre esos personajes anónimos, construyendo conversaciones, *affaires* y relaciones más estrechas mediante las ojeadas y las miradas, que ella yuxtapone y recoge en un delicado equilibrio. Según Joço Fernandes, “César utiliza una estrategia que también es sello característico de las películas de Jacques Tati: la observación directa de la vida cotidiana revela el carácter excepcional, que normalmente nuestra mente ignora o hace imperceptible, de muchos de sus momentos. De esta manera, las imágenes que reconocemos provocan una sensación de continua e inesperada sorpresa [Nota: Joço Fernandes, “Filipa Cesar’s Video-situations: exception and rule”, *Filipa César: Ringbahn*, Museo Serralves, Museo de Arte Contemporáneo, Oporto, Portugal, 2005, pág.12].

En 2006, la Fundación Calouste Gulbenkian comisionó a César para hacer un trabajo que se centrara en esa institución portuguesa. Dicha institución cuenta con un museo con colección permanente, un centro de arte moderno, un amplio auditorio y una biblioteca de arte, situándose todo en el parque Gulbenkian de Lisboa. El resultado de esa comisión es *Piso Térreo* (2006), un vídeo que parece ser una toma única en travelling en el sótano de la fundación. César decide filmar las zonas cerradas al público: los almacenes, las oficinas, los talleres y las áreas de mantenimiento; en fin, los entresijos de la fundación, su estructura invisible y centro vital. La cámara se desliza por el sótano a un metro del suelo, mientras César intenta mantener una velocidad constante a medida que va pasando por todos los espacios. En un movimiento continuo de gran fluidez, *Piso Térreo* nos lleva por los almacenes para la colección de arte, los sistemas de calefacción y de aire acondicionado y, una vez pasadas las telefonistas, al taller de restauración, la sala de música y la lavandería. Oímos como alguien está afinando el piano, el zumbido que hacen las máquinas, el coro ensayando y el silencio de los almacenes. Durante cuarenta minutos estamos en continuo movimiento por el sótano; nos hallamos en un mundo de primeros planos y diferentes perspectivas, viendo vistas parciales de espacios y objetos, de obras de arte y de las chicas de portada, de gente y maniqués. Todo se ha tratado con la misma consideración y todo se convierte en un fragmento incompleto.

*Arena* (2001), de Anri Sala, es otro travelling lento, esta vez por el pasillo de un pabellón de animales del zoo de Tirana. En un lado se encuentran las jaulas, en el otro una pared de

vidrio que nos permite ver el jardín abandonado. La ciudad ha crecido y ahora llega a tan sólo unos metros de las jaulas de los animales. La vista es del extrarradio, entre el campo y la ciudad. En un lado vemos un bloque de pisos inacabado, un almiar y una manada de perros callejeros yendo de aquí para allá. En el otro, podemos ver las miserables condiciones en las que viven los animales enjaulados. Nos hallamos entre dos mundos: uno en el que animales “salvajes” han estado enjaulados durante años y el otro, en el que unos animales “domésticos”, los perros, se mueven afuera como los animales montaraces. ¿Qué es más peligroso, el interior o el exterior? El vídeo constituye una metáfora de la situación actual en Albania desde la gran revuelta de 1997 [nota: [http://en.wikipedia.org/wiki/1997\\_unrest\\_in\\_Albania](http://en.wikipedia.org/wiki/1997_unrest_in_Albania)]. ¿Qué triunfará, la antigua estructura comunista, representada por el zoo, o el nuevo capitalismo, con sus bloques de apartamentos inacabados? Como dice Anri Sala, “la cámara hace un bosquejo de la ansiedad del presente” [nota: ver texto de Anri Sala publicado en este catálogo].

Es de noche. Apenas podemos ver la silueta de un caballo, perfilada por las luces de un bloque inacabado de apartamentos y de una casa situados al fondo. De repente, pasa un coche iluminando con sus luces delanteras el caballo que, con aspecto muy escuálido, permanece en el arcén de la carretera en *time after time* (2003), de Sala. El encuadre y la quietud del caballo me recuerdan al cuadro de Théodore Géricault “Un caballo asustado por los relámpagos”. Sala cambia el enfoque de la cámara hacia el fondo del plano, más allá del caballo; las luces del fondo se dilatan, convirtiéndose en unos ojos de búho blanco, una imagen completamente abstracta colgada en la oscuridad. Oímos otro coche que se acerca y la cámara, lentamente y sostenidamente, nos devuelve a la imagen enfocada del caballo y a nosotros con él. A medida que el ruido del coche se acrecienta, aumenta la tensión. De pronto, el caballo es iluminado y el coche pasa de largo. Entonces, al paso que vuelven los sonidos de la noche, Sala va desenfocando otra vez la cámara.

Como dice Sala, “la reacción de la gente ante el caballo en *time after time* refleja la visión que tienen del mundo en el que viven, en qué medida creen que está bajo control y qué es lo que se les escapa. Si algo no funciona bien o algo se tuerce, eso preocupa a la gente. ¿Por qué hay un caballo en una carretera, y por qué es incapaz de moverse?” [nota: Hans Ulrich Obrist, “The Fragility of the Real”, *Anri Sala: Entre chien et loup/When the Night Calls it a Day*, Museo de Arte Moderno de la Villa de Paris/ARC y Verlag der Buchhandlung Walter Koning, Colonia, Alemania, 2004 pág.26]. Una y otra vez nos hallamos atrapados junto al caballo, a un lado de la carretera, mientras un coche se acerca. Algunos espectadores encuentran esta situación muy incómoda, difícil de encarar.

La trilogía de Marine Hugonnier se compone de *Ariana* (2003), *The Last Tour* (2004) y *Travelling Amazonia* (2006). Cada película está hecha en un lugar y cultura diferentes: Afganistán, los Alpes suizos y Brasil. Hugonnier investiga en esta trilogía la política del paisaje y su representación, cuestionando nuestras ideas preconcebidas y las conjeturas que podamos realizar sobre esos lugares y las imágenes que tenemos de ellos. La trilogía, según Hugonnier, es una reflexión sobre el acto de mirar de manera prolongada: “*Ariana* trata de cómo lo hacen los militares y *The Last Tour*, los turistas, mientras que *Travelling Amazonia* es sobre lo que en un principio inspiró esa mirada. Las tres películas plantean cuestiones sobre el proceso que se da en el acto de ver” [nota: Marine Hugonnier, *A Film Trilogy*, Revolver, Frankfurt, Alemania, 2007, pág.105]. Filmadas en súper 16 mm con un estilo medio documental, cada una de las obras de la trilogía sigue una narrativa específica, con historias medio ficticias, escrita por Hugonnier.

La primera película, *Ariana*, es la historia de un equipo de rodaje que intenta filmar una vista panorámica desde una elevada posición estratégica en el Valle de Pandjshêr, en el norte de Afganistán. Un desprendimiento de tierras hace imposible filmar una visión general, comenzando un proceso de reflexión sobre cómo la vista panorámica se usa como forma de control militar y político. Una voz en off nos cuenta la historia de los diversos intentos de conseguir este “panorama” inalcanzable. El uso de una pantalla negra intermitente enfatiza la frustración y la incapacidad de conseguir una perspectiva general. El equipo de rodaje consigue alcanzar el punto más elevado en la ciudad de Kabul, pero una vez allí se dan cuenta del poder de esa imagen y deciden no seguir filmando.

La segunda película, *The Last Tour*, Hugonnier la ha descrito como “un ensayo de ciencia ficción, una obra lírica” [nota: “Interview Lynne Cooke”, *Marine Hugonnier*, Film and Video Umbrella, Artes Contemporáneas de Londres y Dundee, 2004, pág.75] en la que vamos a subirnos a un globo para hacer su “último” vuelo sobre la famosa montaña de Matterhorn, en los Alpes suizos, antes de que los parques nacionales se cierren al público para siempre. Siendo los últimos en ver ese paisaje, antes de que los parques nacionales se conviertan en espacios en blanco en el mapa. “La acción de esta película se sitúa en un futuro próximo en el que esos lugares turísticos están a punto de cerrarse por completo”, escribe Hugonnier en uno de los textos sobre los que se basa la narración en la pantalla. El canto de los pájaros, el ruido que se produce al hincharse el globo con el aire, un coche en la carretera y el silencio de las montañas conforman la banda sonora.

La última parte de la trilogía, *Travelling Amazonia*, se filmó en la carretera transamazónica, una línea recta que cruza Brasil de este a oeste, iniciada en los años setenta bajo la dictadura. Este proyecto utópico nunca se llegó a completar; como dice uno de los habitantes locales “existe en el mapa, pero no en realidad” [nota: Marine Hugonnier, *A Film Trilogy*, Revolver, Frankfurt, Alemania, 2007, pág.83]. Se está muriendo el día y el equipo de rodaje está preparándose para filmar un travelling en el medio de la carretera transamazónica. ¿Podrán filmar antes de que caiga la noche o va a ser otro proyecto utópico que se quede sin realizar? Combinando la voz en off del narrador portugués con los comentarios de los habitantes locales, esta última película se asemeja más a un documental que las obras previas de la trilogía.

Nos unimos a los cinco artistas de esta exposición en su recorrido y ellos hacen que nos cuestionemos qué vemos y cómo lo vemos. Si hay una actitud en común que estos trabajos comparten podría definirse como la de un compromiso distanciado; la cámara se mantiene a una distancia respetuosa de sus sujetos. Los artistas nos llevan con ellos para observar el mundo desde ventajosos puntos de mira. Intentan mostrarnos perspectivas generales y se centran en detalles. Nos aportan grandes imágenes y nos brindan pequeños incidentes. Estas cinco visiones individuales nos muestran sus respectivas impresiones del mundo.

Todas las obras documentan acontecimientos y lugares reales. Marine Hugonnier se inspiró en un artículo que leyó en ‘Le Monde’ [nota: podcast en <http://www.philamuseum.org/exhibitions/2007/276.html> ] para ir a filmar a Afganistán y escribir el guión de *Ariana*. En cuanto a Rosalind Nashashibi, no hay premeditación y preparación en sus películas. Ella filma las situaciones tal como se las encuentra, dondequiera que se halle. Las obras que presentamos ralentizan el tiempo y, con ello, a nosotros, a través de un uso medido de los movimientos de la cámara y de las deliberadas observaciones del mundo que los artistas realizan. Nos proporcionan espacio para pensar, y también para observar. Anri Sala insiste en querer hacer visibles cosas que para él tienen sentido y que nosotros, con nuestras vidas tan ocupadas, no llegamos a apreciar [Nota: Anri Sala, *Vídeo Art*, Taschen, Colonia, Alemania, 2006, pág.84]. Rui Toscano hace que volvamos a mirar una de las vistas más turísticas del hemisferio sur. Filipa César escanea el mundo subterráneo de la Fundación Gulbenkian y su estructura, otorgando el mismo valor y la misma atención a todo lo que su cámara observa. Trabajando en estrecha colaboración con los artistas, la instalación de su trabajo, en el espacio inalterado, atmosférico y sin refinamientos de Tabakalera, da énfasis tanto a su presentación física como psicológica. Hemos querido evitar hacer una exposición de “caja negra” o intentar conseguir la falsa neutralidad del cubo blanco. El cine y el vídeo también

exigen determinados requisitos por lo que respecta al espacio, además de los concernientes a la visión de las imágenes. *Time after time* y *Arena*, de Anri Sala están proyectados en paredes grises en espacios oscurecidos. *Arena* se filmó a plena luz del sol, mientras que la historia de *time after time* transcurre de noche. Sala monta sus instalaciones siendo consciente de que sus vídeos son proyecciones tanto de oscuridad como de luz, y de que el reconocimiento por parte del espectador de la tonalidad y de la atmósfera de sus trabajos dependerá tanto de las condiciones en las que se vayan a ver como de los vídeos en sí. Los “vídeos de paisaje” de Rui Toscano se muestran habitualmente con un fondo de paredes blancas. Para esta exposición decidimos mostrarlos en pantallas colgantes colocadas la una con respecto a la otra en ángulo recto, situando así al espectador entre Rio y São Paulo.

Lo primero que uno ve en la instalación de *Eyeballing*, de Rosalind Nashashibi, no es la película sino la caja que contiene el proyector, que además protege la delicada película de 16 mm. de la humedad del edificio. La película se proyecta en una pantalla colgante, situada en una esquina de la habitación. Era importante preservar, de alguna manera, la intimidad en las películas de Nashashibi, que se muestran en el patio de Tabakalera. Para ello, se colocó en sus dos instalaciones una moqueta gris sobre el suelo de cemento que, además de amortiguar el sonido, define los “espacios destinados para ver” cada una de las películas. Las tres películas que constituyen la trilogía de Marine Hugonnier se muestran, por primera vez, juntas en el mismo espacio. Se proyectan en diferentes pantallas, instaladas en “islas”, en una de las salas más grandes de Tabakalera. Cada una de las islas tiene moquetas de distintos colores, escogidos por Hugonnier: la moqueta de *Ariana* es del mismo azul que el distintivo de las líneas aéreas nacionales de Afganistán; la de *The Last Tour* es blanca, como la nieve, y la de *Travelling Amazonia*, de color verde selva. En cada isla también se ha colocado un banco blanco con auriculares incorporados. La voz en off del narrador, en vez de estar amplificada en todo el espacio, se dirige tan sólo a ti, atrayéndote hacia las historias que cuenta. *Piso Térreo*, de Filipa César, se proyecta en la parte baja de una de las paredes, ~~en~~ la parte inferior de la imagen flotando por encima del suelo y el margen izquierdo de la misma alineada con una de las esquinas de la habitación. Esta disposición se corresponde con la posición de la cámara y la noción de que esa imagen que se desliza suavemente está, en realidad, desplazándose en el espacio. La proyección de *Romance Re-edit*, ubicada entre destacados detalles arquitectónicos, y al final de todo de la exposición, es frontal y provocativa. Parece como si esos desconocidos, esos seres anónimos, nos miraran fijamente cuando salimos de la exposición.

## Look Again: Five Visions in Contemporary Video

Extending in front of you is a vast jungle of concrete skyscrapers set against a grey sky; everywhere you look there are tall buildings disappearing in the mist that blocks the horizon. It is a mesmerizing view of a modern city, a metropolis. It could be anywhere in the world. As our eyes travel over the still image we realise that a line of cars is moving between the buildings. This tiny movement makes us aware that this is not a painting or a photograph: *São Paulo 24 Set 01* (2001) by Rui Toscano is a fixed video shot of one of the largest cities in the world.

To 'look again' is to return one's gaze to what has already been seen, perhaps to notice some detail for the first time. It is also to observe what one has in front of oneself with different eyes or a new perspective. The five artists in this exhibition are engaged, in very different ways, in observing our world. Inspired by their surroundings, they look at our daily routines, private and public spaces, cities, panoramic views, landscapes and history.

In a second work, *Rio 9 Mai 01* (2002), Toscano shows us one of the most prominent and photographed views of Rio de Janeiro. The view of Copacabana and Ipanema seen from Sugarloaf Mountain is iconic; it is also an image that anyone can recognise. Toscano has defined these two works as 'landscape video' [note: "Miguel Wanschneider in conversation with Rui Toscano", *Rui Toscano*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon, 2006, p. 108] a seemingly contradictory term as video captures movement and time, but here almost nothing at all happens; the light doesn't change and not even a bird flies by. Toscano has omitted the sound and made continuous loops of the video footage, which now have no beginning nor end. You can devote as much or as little time looking at these 'landscape videos' as you like, and you stand before them or pass them by as though they were paintings. Like famous paintings of city views – Jan Vermeer's *View of Delft* (1660 – 61) and Canaletto's *London: Thames and the City of London from Richmond House* (1747) come to mind – Toscano's 'landscape videos' are compelling, and unlike paintings they have within them the



possibility of real movement; but they also lack the resolution and grandeur that both painting and film can achieve. The artist has said “I explored that lack of resolution to construct a simple loop, avoiding any perceptible interruption of the movement within the image. Unlike photography, that perpetuates an instant, the loop perpetuates a segment of time.” [note: “Miguel Wanschneider in conversation with Rui Toscano”, *Rui Toscano*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon, 2006, p. 108]

The first image is the exterior of a house; we will spend the next 20 minutes inside, with three generations of the Hreash family. *Hreash House* (2003), by Rosalind Nashashibi, is an intimate portrait of a Palestinian family living in Nazareth. The film is shot during Ramadan. Nashashibi takes us through the house, and its everyday routines, the daily rituals and the quiet moments during the preparation of Eid al-Fitr [Note: The festival that marks the end of Ramadan. Literally the “Festival of Breaking the Fast,” Eid al-Fitr is one of the two most important Islamic celebrations]. We will prepare the food, clean the plastic chairs, watch television and gossip in the kitchen. We will go through the different apartments while the kids play on the stairs. Nashashibi shows us the intimacy of the family and their relationships, without anyone acknowledging the presence of the camera or the artist, who captures them as they are. She manages to keep a respectful distance between the subjects and the viewer, and we don't feel we are being intrusive in their lives. Her camera lingers on mundane details - a pile of blankets, pots steaming on the stove, tiles on a wall - with a precise sense of composition and formal framing. The rhythm of the film shows us the passing of time, the soundtrack recorded in situ - the tick of the clock, the television, the children playing. There is no dialogue, and much is left out or unexplained. Like a musical composition, the tempo is marked by the silences.

Nashashibi takes us into the lives of others, using real situations but not documenting real life [note: Francesco Manacorda, ‘The Camera as a Magic Tool: Interview with Rosalind Nashashibi’, *Metropolis M*, Utrecht, The Netherlands, April – May 2006], unfolding a narrative with the filming itself – the close-ups of patterns, the interior views, the interaction of the house's occupants. As we leave the family the film ends, with another exterior shot of the house.

During a residency in New York Nashashibi filmed *Eyeballing* (2005), searching the fabric of the city for the most abstract representation of the human face: three dots - two eyes and a mouth. As the title describes, the artist examines and scrutinizes her surroundings in the

smallest detail, looking for the three dots in the objects and the architecture of Manhattan. She finds signs in the back of a toothbrush, a set of pearl ear-rings and necklace displayed in a jewellery shop, a close-up of a standpipe; some of these ‘faces’ are funny, others look back at us blankly, others are scary, but all have been found – or revealed - by the eye of the artist, who frames them precisely within each shot. Once you have started to look at these signs for the face you cannot stop finding them.

Nashashibi combines these close-ups of imaginary faces with footage taken outside a New York Police Department precinct house. Filmed from a distance we see the police passing in and out of the station, whose door is emblazoned with a painted NYPD shield. The shield looks like a mask. The police, with their navy uniforms, their pumped-up bodies and their self-assurance are every inch ‘New York’s Finest’ [note: see <http://www.nyc.gov/html/nypd/html/home/home.shtml>]. The police talk to each other, wait for the next job and observe the people passing. Nashashibi’s carefully choreographed juxtaposition of the static images of the ‘faces’ spread around the city with the dynamic comings and goings of the police leaves the viewer wondering who is watching who.

Something similar happens in *Romance Re-edit* (2003), in which Filipa César filmed people waiting in a train station in Berlin. To begin with they are unaware of being observed, and in that transitional state in which the mind is adrift. Standing alone in the crowd, looking at the information board or waiting for the train, they are in suspension. César presents them as a number of head-and-shoulders portraits; their faces fill the screen. She frames the figures tightly, concentrating on faces and expressions, leaving out all those small details that could label or identify the professions or social class of her subjects. César filmed openly, and some of these travellers and commuters became aware they were being observed, creating a relationship between herself and them. Later, in the editing room, she orchestrated relationships between these anonymous characters, constructing conversations, affairs and rapports with glances and gazes, which she juxtaposes and brings together in a delicate balance. According to João Fernandes: “César uses a strategy that is also a hallmark of Jacques Tati’s films: direct observation of day-to-day life demonstrates the exceptional nature of many of its moments, which is normally blocked out or rendered invisible. In this manner, the images we recognise provoke a sensation of permanent and unexpected surprise” [Note: João Fernandes, ‘Filipa César’s Video-situations: exception and rule’, *Filipa César: Ringbahn*, Museu Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal, 2005, p. 12]

In 2006 The Calouste Gulbenkian Foundation commissioned César to make a work focusing on itself. The Portuguese foundation includes a museum, with a collection, a modern art centre, a large auditorium and an art library, all located in the Gulbenkian Park in Lisbon. The result is *Piso Térreo* (2006), a video that appears to be a single travelling shot inside the basement of the foundation. [Note: In cinema terminology travelling or tracking shot is when the camera is being moved by means of wheels while is filming forward or backwards.] César decided to film the areas closed to the public: the storerooms, offices, workshops and maintenance areas; the bowels of the foundation, the invisible structure and heart of it. The camera rolls through the basement at one metre height, César trying to keep a constant velocity as she went through the different spaces. In a continuous fluid movement *Piso Térreo* takes us through the collection storerooms, the heating and air condition system, past the telephonists, around the restoration workshop, the music room and the laundry rooms. We hear the piano being tuned, the machinery humming, the choir rehearsing and the silences of the storerooms. We are in continuous movement through the basement for 40 minutes; in a world of close-ups and perspectives, seeing partial views of spaces and objects, artworks and pin-ups, people and mannequins. The camera takes a slice through the institution, its inhabitants and contents. Everything is treated with an equal regard and everything becomes an incomplete fragment.

*Arena* (2001) by Anri Sala, is another slow travelling shot, this time along the corridor of the animal pavilion in the Tirana Zoo. On one side are the cages, on the other a glass wall that allows us to see the untended garden. The city has spread, and is now only metres away from the animal cages. The view is of a hinterland between the country and the city. On one side we see an unfinished, empty block of flats, a haystack and a pack of dogs running around. On the other side we can see the miserable conditions the caged animals live in. We are between two worlds; one in which 'wild' animals have been caged for years, and the other where 'domestic' dogs run wild outside. Which is more dangerous - the inside or the outside? The video becomes a metaphor of the present situation of Albanian society, following the massive revolt in 1997 [note: [http://en.wikipedia.org/wiki/1997\\_rebellion\\_in\\_Albania](http://en.wikipedia.org/wiki/1997_rebellion_in_Albania)]. Which is going to succeed - the old communist structure represented by the zoo or the new capitalism with its unfinished apartment blocks? As Anri Sala says "The camera maps the anxiety of the present." [note: see text by Anri Sala published in this catalogue]

It is night. We can just see the silhouette of a horse, backlit by the lights of an unfinished apartment block and a house in the background. Suddenly a car passes by, shining its headlights on the famished horse, which stands on the hard shoulder of the road in Sala's *time after time* (2003). The framing and stillness of the horse reminds me of Théodore Géricault's painting 'A Horse frightened by Lightning'. Sala shifts the focus of the camera beyond the horse, the lights in the background dilate, becoming white owl eyes, a completely abstract image hanging in the darkness. We hear the next car approaching, and the camera slowly and steadily brings the horse back into focus, and us with it. As the noise of the car becomes louder, the tension builds. All at once the horse is illuminated, and the car drives by. As the sounds of the night return, Sala pulls the camera out of focus again.

As Sala has said, "People's response to the horse in *time after time* reflects the comprehension that they have of the world they live in, how much of it is controlled and how much of it escapes them. If something malfunctions or goes awry, it worries people. Why is a horse on a highway, and why is it unable to move?" [note: Hans Ulrich Obrist, 'The Fragility of the Real', *Anri Sala: Entre chien et loup / When the Night Calls it a Day*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / ARC and Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Cologne, 2004 p. 26]. Time after time we find ourselves trapped with the horse in the side of the road, with a car approaching. Some spectators find this hard to deal with.

Marine Hugonnier's trilogy is formed by *Ariana* (2003), *The Last Tour* (2004) and *Travelling Amazonia* (2006). Each film is made in a different location and culture: Afghanistan, the Swiss Alps and Brazil. Hugonnier researches the politics of landscape and its representation in this trilogy, questioning our preconceptions and assumptions of these places and the images we have of them. The trilogy is a reflection on how we gaze, as Hugonnier has said, "*Ariana* is about the military gaze, *The Last Tour* the tourist gaze, while *Travelling Amazonia* is about what had inspired the gaze in the first instance. They raise questions about the process of viewing." [note: Marine Hugonnier, *A Film Trilogy*, Revolver, Frankfurt, Germany, 2007 p. 105]. Filmed in a semi-documentary style in super 16 mm, each of the works in the trilogy follow a narrative, telling semi-fictional stories, written by Hugonnier.

The first film, *Ariana*, is the story of a film crew's attempts to film a panoramic view from a high vantage point in the Pandjshêr Valley in the north of Afghanistan. A landslide makes it impossible to film the overview, beginning a process of reflection about how the panoram-

ic view is used as a form of military and political control. A voice-over tells the story of the attempts to reach this unattainable ‘panorama’. The use of an intermittent black screen emphasises the frustration and the inability to achieve an overview. The crew does manage to get to the most elevated point in the city of Kabul, but once they are there they realised the power of the image, and decide not to continue filming.

The second film, *The Last Tour*, Hugonnier has described as a “science fiction essay, a lyrical piece” [note: “Interview Lynne Cooke”, *Marine Hugonnier*, Film and Video Umbrella, London and Dundee Contemporary Arts, Dundee, 2004, p. 75] in which we are going to take the ‘last’ hot-air balloon flight over the famous Matterhorn mountain in the Swiss Alps, before the national parks close down for ever. Being the last one to see it before the national parks become a blank point in the map. “The action of this film is set in the near future where these tourist sites are about to come to a complete closure”, Hugonnier writes in one of the texts that narrate the story on the screen. Birdsong, the noise of the balloon being inflated, a car on the road and the silence of the mountains provide the soundtrack.

The final part of the trilogy, *Travelling Amazonia*, was filmed on the Transamazonian highway, a straight line crossing Brazil from east to west, initiated under the dictatorship during the 1970s. This utopian project has never been completed; as one of the locals says: “It exists on the map but not in reality” [note: Marine Hugonnier, *A Film Trilogy*, Revolver, Frankfurt, Germany, 2007 p. 83]. The crew is setting up a ‘travelling shot’ in the middle of the Transamazonian road as the day comes to an end. Are they going to be able to film before the night falls or is it going to be another utopian project not realised? Combining a voice over by the Portuguese narrator with the comments from the locals, this last film has a more documentary feel than the earlier works in the trilogy.

We join the five artists in this exhibition on their journeys, and they make us question what we see and how we see it. If there is a shared attitude in these works, it is of a kind of distanced engagement; the camera keeps a respectful distance from its subjects. They take us with them to observe the world from different vantage points. They try to present overviews and they focus on details. They give us big pictures and small incidents. The five individual visions show us their impressions of the world.

All the works record real places and events. Marine Hugonnier was inspired to film in Afghanistan and write the script for *Ariana* after reading an article in ‘Le Monde’ [note:

podcast at <http://www.philamuseum.org/exhibitions/2007/276.html>], on the other hand Rosalind Nashashibi doesn't premeditate or stage her films. She films the situations she encounters, wherever she finds herself. The works here slow time and us with it, through their measured use of camera movements, and their deliberated observations of the world. They give us room to think, and also to observe. Anri Sala insists on making visible things that he finds meaningful and in our busy lives fail to appreciate [Note: Anri Sala, *Video Art*, Taschen, Cologne, Germany, 2006, p. 84]. Rui Toscano makes us look again at one of the most touristic views of the southern hemisphere. Filipa César scans the subterranean world of the Gulbenkian Foundation and its structure, giving equal value and attention to everything that her camera observes.

Working in collaboration with the artists, the installation of their works in the unrefurbished, raw and atmospheric spaces of Tabakalera emphasises both their physical and psychological stagings. We have avoided making a 'black-box' exhibition or attempting the false neutrality of the white cube. Film and video makes demands on space as well as vision. Anri Sala's *time after time* and *Arena* are projected onto grey walls in semi-darkened spaces. *Arena* was shot in full sunlight, while *time after time* takes place at night. Sala choreographs his installations aware that his videos are projections of darkness as well as light, and that the spectator's consciousness of the tonality and atmosphere in his works depend as much on the conditions in which they are viewed as on the videos themselves. Rui Toscano's 'landscape videos' are normally shown against white walls. For this exhibition we decided to show them on hanging screens set at right angles to one another, placing the viewer between Rio and São Paulo.

One's first encounter in Rosalind Nashashibi's installation for *Eyeballing* is not the film but the box housing the projector, which also protects the delicate 16 mm film from the humidity of the building. The film itself is projected on a hanging screen in a corner of the room. It was important to somehow retain the intimacy of Nashishibi's films. The grey carpeting laid in both of Nashashibi's installations softens the sound of her works and delineates the 'viewing spaces' for each of these films in the largest concrete-floored patio of Tabakalera.

For the first time the three films in Marine Hugonnier's trilogy are shown in the same space, with individual screens set up on 'islands' in one of the largest rooms at Tabakalera. Each island is carpeted in a different colour, chosen by the artist. The carpet for *Ariana* is the same blue as the livery of Ariana, the Afghan national airline. The carpet for *The Last Tour*

is white, like snow, and that for *Travelling Amazonia* is a jungle green. Each island is furnished with a white bench, and provided with headphones. The narrator's voice-over is in your head, rather than amplified in the space itself, drawing you into her stories. Filipa César's *Piso Térreo* is projected low on the wall, the bottom of the image floating just above the floor; the left edge of the image is also aligned with the corner of the room. This arrangement corresponds to the low camera, and the sense that the scrolling image is actually travelling through space. The projection of *Romance Re-edit*, between architectonic features, and at the very end of the exhibition, is frontal and confrontational. These anonymous strangers appear to stare back at us as we leave the exhibition.

© Copyright, Carolina Grau 2009

## Look Again: Cinq visions en vidéo contemporaine

Devant vous s'étend une vaste jungle de gratte-ciels en ciment, sur fond de ciel gris, en contrepoint ; où que vous regardiez, il y a des édifices élevés qui disparaissent dans la brume enveloppant l'horizon. C'est une vue fascinante d'une ville moderne, une métropole. Cela pourrait être n'importe où dans le monde. Et quand nos yeux commencent à voyager sur l'image fixe, nous nous rendons compte qu'une file de voitures se déplace entre les édifices. Ce mouvement minuscule nous fait prendre conscience du fait qu'il ne s'agit ni d'une peinture, ni d'une photographie : *Sao Paulo 24 Set 01* (2001) de Rui Toscano est un plan fixe en vidéo d'une des plus grandes villes du monde.

'Volver a mirar' (Regarder à nouveau), c'est faire en sorte que notre regard se pose à nouveau sur ce que nous avons déjà vu, pour découvrir peut-être un nouveau détail. C'est aussi observer ce que l'on a devant soi avec un regard différent ou une nouvelle perspective. Les cinq artistes de cette exposition se consacrent, de manières très différentes, à l'observation de notre monde. Inspirés par ce qui les entoure, ils étudient nos routines quotidiennes, les espaces publics et privés, les villes, les vues panoramiques, les paysages et l'histoire.

Dans un second travail, *Rio 9 Mai* (2002), Toscano nous montre l'une des vues les plus célèbres et photographiées de Rio de Janeiro. La vue, à partir de la montagne du Pain de Sucre, de Copacabana et d'Ipanema, est mythique ; c'est aussi une image que chacun peut reconnaître. Toscano a défini ces deux travaux comme étant des "vidéos de paysage" [note : "Miguel Wanschneider in conversation with Rui Toscano", Rui Toscano, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbonne, 2006, p. 108], un terme apparemment contradictoire, car la vidéo capte le mouvement et le temps, mais ici, il ne se passe pratiquement rien ; la lumière ne change pas et il n'y a pas le moindre vol d'oiseau. Toscano a supprimé le son et fait un "loop" continu du plan, qui maintenant n'a plus ni début ni fin. Vous pouvez passer tout le temps que vous voudrez à regarder ces "vidéos de paysage" ; et vous pourrez vous arrêter ou pas devant elles, comme s'il s'agissait de tableaux. À l'instar de certains tableaux célè-



bres représentant des villes - “Vue de Delft” (1660-61) de Jan Vermeer et “Londres: la Tamise et la ville de Londres depuis Richmond House” (1747), de Canaletto nous viennent à l’esprit -, les “vidéos de paysage” de Toscano vous absorbent, mais à la différence des autres, elles portent en elles la possibilité du mouvement réel ; d’autre part, elles n’ont pas la résolution et la grandeur que peuvent atteindre la peinture et le cinéma. L’artiste a dit “j’explore cette absence de résolution pour construire un simple loop, en évitant toute interruption perceptible du mouvement à l’intérieur de l’image. À la différence de la photographie, cela perpétue un instant, le loop perpétue un segment de temps” [note : “Miguel Wanschneider in conversation with Rui Toscano”, Rui Toscano, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbonne, 2006, p.108].

La première image est l’extérieur d’une maison ; les vingt minutes suivantes, nous les passons à l’intérieur, avec trois générations de la famille Hreash. *Hreash House* (2003), de Rosalind Nashashibi, est un portrait intime d’une famille palestinienne qui vit à Nazareth. Le film a été tourné pendant le Ramadan. Nashashibi nous emmène dans toute la maison, nous montrant la famille dans ses travaux quotidiens, les rituels et les moments de calme dans leur préparation du Eid al-Fitr [note : la fête qui marque la fin du Ramadan ; littéralement la “Fête de la Fin du Jeûne”, Eid al-Fitr est une des célébrations islamiques les plus importantes]. Avec eux, nous préparerons les repas, nous nettoierons les chaises en plastique, nous regarderons la télévision et nous papoterons dans la cuisine. Nous nous promènerons dans toutes les pièces, pendant que les enfants jouent dans les escaliers. Nashashibi nous montre l’intimité de la famille et les relations entre ses membres, sans qu’aucun d’entre eux ne se fasse l’écho de la présence de la caméra ou de l’artiste, qui les saisit tels qu’ils sont. Elle parvient à maintenir une distance respectueuse entre les sujets et le spectateur, c’est pourquoi nous n’avons pas le sentiment d’être des intrus dans leurs vies. Sa caméra s’attarde sur des détails – une pile de couvertures, des récipients fumants dans la cuisine, les “azulejos” sur le mur – avec un sens précis de la composition et un certain formalisme. Le rythme du film nous montre le temps qui passe, avec une bande son enregistrée in situ – le tic tac de la pendule, la télévision, les enfants qui jouent... -. Il n’y a pas de dialogue et beaucoup de choses sont omises ou sont laissées sans explication. Comme dans une composition musicale, le tempo est marqué par les silences.

Nashashibi nous introduit dans la vie des autres, en se servant de situations réelles, mais sans donner d’informations sur la vie [note: Francesco Manacorda, “The Camera as a Magic Tool: Interview with Rosalind Nashashibi”, *Metropolis M*, Utrecht, Pays-Bas, avril-mai 2006], en développant une narration avec le même procédé filmique – les premiers

plans à la conception spécifique, les vues de l'intérieur, l'interaction entre les occupants de la maison-. Le film se termine sur la séparation d'avec la famille, la prise finale étant un autre plan extérieur de la maison.

C'est au cours d'une "residency" (contrat de travail avec une Université ou autre institution spécifique afin que l'artiste se consacre à produire et présenter son travail tout en donnant des cours) à New York que Nashashibi tourna *Eyeballing* (2005). Dans ce travail, elle s'est efforcée de chercher dans le contexte de la ville, la représentation la plus abstraite du visage humain : trois points – deux yeux et une bouche-. Comme le titre l'indique ("eyeballing" signifie, entre autres, "examiner de très près"), l'artiste examine et scrute tout ce qui l'entoure jusqu'au dernier détail, en recherchant ces trois points sur les objets et dans l'architecture de Manhattan. Elle trouve ces signes au revers d'une brosse à dents, sur des boucles d'oreilles et un collier de perles assortis exposés dans une bijouterie, sur un premier plan de bouche d'incendie dans la rue ; certains de ces "visages" sont amusants, d'autres sont sans expression, d'autres nous effraient, mais tous ont été trouvés – ou révélés – par l'oeil de l'artiste, qui les encadre d'une façon très précise dans chaque plan. Une fois que nous commençons à chercher ces signes du visage, nous les voyons partout.

Nashashibi combine ces premiers plans de visages imaginaires avec des images prises à l'extérieur du siège du Département de Police de New York. Filmés à une certaine distance, nous voyons les policiers entrer et sortir du commissariat, dont la porte est ornée de l'insigne du corps, avec les lettres NYPD. L'insigne ressemble à un masque. Avec leur uniforme bleu marine et leurs musculatures travaillées, les policiers, qui sont l'expression même de la sécurité, sont, des pieds à la tête, la personnification de l'expression "New York's Finest" (l'excellence de New York), qui définit la force publique de la ville [note : voir <http://www.nyc.gov/html/nypd/html/home/home/shtml>]. Les policiers discutent entre eux, attendent la prochaine mission et observent les gens qui passent. La composition soignée que réalise Nashashibi en juxtaposant les images statiques des "visages" éparpillés à travers la ville avec le dynamisme des allées et venues des policiers, fait que le spectateur finit par se demander qui regarde qui.

Dans *Romance Re-edit* (2003), Filipa César a filmé des gens qui attendent dans une gare de Berlin. Au départ, ils ne sont pas conscients du fait qu'ils sont observés et ils se trouvent dans un certain état de transition, plutôt tournés vers eux-mêmes. Debout et seuls dans la foule, ils regardent les panneaux d'information ou attendent le train, ils sont comme en sus-

pension. César nous les présente comme s'il faisait le portrait d'un ensemble de bustes, avec des visages qui remplissent l'écran. Le cadrage des personnages est très ajusté et concentré sur les visages et les expressions, laissant de côté tous ces petits détails qui pourraient dénoter ou identifier les professions ou la classe sociale des sujets. César a filmé à découvert et certains de ces voyageurs et travailleurs rentrant chez eux se sont rendu compte qu'ils étaient observés, ce qui a créé une relation entre elle et eux. Par la suite, dans la salle de montage, elle a créé des liens entre ces personnages anonymes, en construisant des conversations, des affaires et des relations plus étroites par le biais de coups d'oeil et de regards fixes soutenus, qu'elle juxtapose et réunit dans un équilibre délicat. Selon Joao Fernandes, "César utilise une stratégie qui est aussi la marque caractéristique des films de Jacques Tati : l'observation de la vie quotidienne révèle le caractère exceptionnel, que notre esprit, en temps normal, ignore ou rend imperceptible, de bon nombre de ces moments. Ainsi, les images que nous reconnaissons provoquent une sensation de surprise permanente et inattendue [Note : Joao Fernandes, "Filipa Cesar's Video-situations: exception and rule", *Filipa César: Ringbahn*, Musée Serralves, Musée d' Art Contemporain, Oporto, Portugal, 2005, p.12].

En 2006, la Fondation Calouste Gulbenkian a passé commande à César d'un travail centré sur cette institution portugaise. Cette institution possède un musée avec une collection permanente, un centre d'art moderne, un grand auditorium et une bibliothèque d'art, le tout situé dans le parc Gulbenkian de Lisbonne. Le résultat de cette commande est *Piso Térreo* (2006), une vidéo qui semble être un plan unique en travelling dans le sous-sol de la fondation [Note : Au cinéma, le terme "travelling" est utilisé quand la caméra se déplace vers l'avant ou vers l'arrière, par le biais de roues, tout en filmant]. César décide de filmer les espaces fermés au public : les pièces où sont conservées les oeuvres d'art, les bureaux, les ateliers et les espaces d'entretien ; enfin, les coulisses de la fondation, sa structure invisible et son centre vital. La caméra glisse dans le sous-sol à un mètre du sol, tandis que César essaie de maintenir une vitesse constante à mesure qu'elle passe par tous les espaces. Dans un mouvement continu d'une grande fluidité, *Piso Térreo* nous conduit à travers les entrepôts pour la collection d'art, les systèmes de chauffage et d'air conditionné, et après avoir vu les standardistes, elle nous fait découvrir l'atelier de restauration, la salle de musique et la blanchisserie. Nous entendons quelqu'un qui semble accorder le piano, le ronflement que font les machines, la chorale en train de répéter et le silence des entrepôts. Pendant quarante minutes, nous sommes dans un mouvement continu à travers le sous-sol ; nous nous trouvons dans un monde de premiers plans et de différentes perspectives, avec des vues partielles d'espaces et d'objets, d'oeuvres d'art et de photos de jeunes filles sexys accrochées au mur, de gens et de mannequins. Tout a été abordé avec la même considération et tout se transforme en un fragment incomplet.

*Arena* (2001), de Anri Sala, est un lent travelling à travers le couloir d'un pavillon d'animaux du zoo de Tirana. D'un côté se trouvent les cages, de l'autre un mur de verre qui nous permet de voir le jardin, abandonné. La ville s'est étendue et à présent elle arrive à seulement quelques mètres des cages des animaux. La vue est celle de la périphérie, entre la campagne et la ville. D'un côté, nous voyons un bloc d'appartements inachevé, une meule de foin et une bande de chiens errant ici et là. De l'autre, nous pouvons voir les conditions misérables dans lesquelles vivent les animaux emprisonnés. Nous nous trouvons entre deux mondes : l'un dans lequel des animaux "sauvages" ont été emprisonnés durant des années et l'autre, dans lequel des animaux "domestiques", les chiens, vivent dehors comme des animaux sauvages. Qu'est-ce qui est le plus dangereux, l'intérieur ou l'extérieur ? La vidéo constitue une métaphore de la situation actuelle en Albanie depuis la grande révolte de 1997 [note : [http://en.wikipedia.org/wiki/1997\\_rébellion en Albanie](http://en.wikipedia.org/wiki/1997_r%C3%A9bellion_en_Albanie)]. Qui triomphera, l'ancienne structure communiste, représentée par le zoo, ou le nouveau capitalisme, avec ses blocs d'appartements inachevés ? Comme le dit Anri Sala, "la caméra dresse une esquisse de l'anxiété du présent" [note : voir texte de Anri Sala publié dans ce catalogue].

C'est la nuit. Nous pouvons tout juste apercevoir la silhouette d'un cheval, qui se découpe grâce aux lumières d'un bloc inachevé d'appartements et d'une maison situés derrière, en fond. Soudain, une voiture passe, dont les feux avant se dirigent vers le cheval, à l'allure vraiment décharnée, qui demeure sur le bas-côté de la route dans *Time after time* (2003), de Sala. Le cadrage et la tranquillité du cheval me rappellent le tableau de Théodore Géricault "Un cheval effrayé par la foudre". Sala modifie la mise au point de la caméra vers le fond, vers ce qui se trouve derrière le cheval ; les lumières du fond se dilatent, devenant des yeux de hibou blanc, une image complètement abstraite suspendue dans l'obscurité. Nous entendons une autre voiture qui s'approche et la caméra, lentement et avec un solide doigté, nous renvoie l'image du cheval, et nous nous retrouvons avec lui. À mesure que le bruit de la voiture s'accroît, la tension augmente. Soudain, le cheval est éclairé et la voiture passe au large. Alors, à mesure que reviennent les bruits de la nuit, Sala éloigne à nouveau la caméra.

Comme le dit Sala, "la réaction des gens face au cheval dans *Time after time* reflète la vision qu'ils ont du monde dans lequel ils vivent, montre dans quelle mesure ils croient qu'il est sous contrôle et ce qui leur échappe. Si quelque chose ne fonctionne pas bien ou sort des sentiers battus, cela préoccupe les gens. Pourquoi y a-t-il un cheval sur une route, et pourquoi est-il incapable de se déplacer ?" [note : Hans Ulrich Obrist, "The Fragility of the

Real”, *Anri Sala: Entre chien et loup/When the Night Calls it a Day*), Musée d’ Art Moderne de la Ville de Paris/ARC et Verlag der Buchhandlung Walter Koenig, Cologne, Allemagne, 2004 p.26]. À plusieurs reprises, nous nous trouvons coincés aux côtés du cheval, sur un côté de la route, tandis qu’une voiture s’approche. Certains spectateurs trouvent cette situation très inconfortable, difficile à affronter.

La trilogie de Marine Hugonnier se compose de *Ariana* (2003), *The Last Tour* (2004) et *Travelling Amazonia* (2006). Chaque film est tourné dans un lieu et une culture différents : l’Afghanistan, les Alpes suisses et le Brésil. Hugonnier étudie dans cette trilogie la politique du paysage et sa représentation, en questionnant nos préjugés que nous entretenons sur ces lieux et les images que nous en avons. La trilogie, selon Hugonnier, est une réflexion sur l’acte de regarder fixement de manière prolongée : “*Ariana* montre comment procèdent les militaires et *The Last Tour*, les touristes, tandis que *Travelling Amazonia* s’attache à trouver ce qui, au départ, a incité l’être humain à développer ce regard fixe soutenu. Les trois films abordent des questions sur le processus qui est en jeu dans l’acte de voir” [note : Marine Hugonnier, *A Film Trilogy*, Revolver, Francfort, Allemagne, 2007, p.105]. Tournées en super 16 mm dans un style semi-documentaire, chacune des oeuvres de la trilogie suit une narration spécifique écrite par Hugonnier, avec des histoires semi-fictives.

Le premier film, *Ariana*, est l’histoire d’une équipe de tournage qui essaie de filmer une vue panoramique à partir d’une position stratégique élevée dans la Vallée du Panshir, au nord de l’Afghanistan. Un éboulement de terrain empêche l’équipe de filmer la perspective générale et donne lieu à un processus de réflexion sur la manière d’utiliser la vue panoramique comme une forme de contrôle militaire et politique. Une voix off nous raconte l’histoire des différentes tentatives pour obtenir ce “panorama” inaccessible. L’utilisation d’un écran noir intermittent donne encore plus d’emphase à la frustration et l’incapacité d’obtenir une perspective générale. L’équipe de tournage parvient au point le plus élevé de la ville de Kaboul, mais une fois sur place, il se rendent compte du pouvoir de cette image et décident de ne pas continuer à filmer.

Le second film, *The Last Tour*, Hugonnier l’a décrit comme “un essai de science fiction, une oeuvre lyrique” [note : “Interview Lynne Cooke”, *Marine Hugonnier*, Film and Video Umbrella, Arts Contemporains de Londres et Dundee, 2004, p.75] dans laquelle nous allons monter dans un ballon aérostatique pour réaliser son “ultime” vol au-dessus de la fameuse sierra de Matterhorn, dans les Alpes suisses, avant que les parcs nationaux soient définiti-

vement fermés au public. Nous sommes les derniers à voir ce paysage, avant que les parcs nationaux deviennent des espaces “en blanc” sur la carte. “L’action de ce film se situe dans un avenir proche, à un moment où ces endroits touristiques sont sur le point de fermer définitivement”, écrit Hugonnier dans l’un des textes sur lesquels est basée la narration à l’écran. Le chant des oiseaux, le bruit du gonflement du ballon, une voiture sur la route et le silence des montagnes constituent la bande son du film.

La dernière partie de la trilogie, *Travelling Amazonia*, a été tournée sur la route transamazonienne, une ligne droite qui traverse le Brésil d’est en ouest, et dont les travaux démarrèrent dans les années soixante-dix, sous la dictature. Ce projet utopique ne fut jamais achevé ; comme le dit l’un des autochtones, “il existe sur la carte, mais pas dans la réalité” [note : Marine Hugonnier, *A Film Trilogy*, Revolver, Francfort, Allemagne, 2007, p. 83]. Le jour s’achève et l’équipe de tournage se prépare à tourner un travelling au milieu de la route transamazonienne. Pourront-ils filmer avant la tombée de la nuit ou s’agira-t-il là encore d’un projet utopique sans lendemain ? Mêlant la voix off du narrateur portugais et les commentaires des autochtones, ce dernier film s’apparente davantage à un documentaire que les oeuvres précédentes de la trilogie.

Nous suivons les cinq artistes de cette exposition dans leur parcours et ils font en sorte que nous nous interroguions sur ce que nous voyons et comment nous le voyons. Si l’on peut trouver une attitude commune à ces travaux, cela pourrait être un engagement distancié ; la caméra demeure à une distance respectueuse de ses sujets. Les artistes nous emmènent avec eux pour observer le monde à partir de points de vue privilégiés. Ils tentent de nous montrer des perspectives générales et se concentrent sur des détails. Ils nous offrent de grands films à partir d’incidents minimes. Ces cinq visions particulières nous montrent leurs impressions respectives du monde.

Toutes les oeuvres s’appuient sur des événements et des lieux réels. Marine Hugonnier s’est inspirée d’un article lu dans ‘Le Monde’ [note : podcast sur <http://www.philamuseum.org/exhibitions/2007/276.html>] pour aller tourner en Afghanistan et écrire le scénario de *Ariana*. Quant à Rosalind Nashashibi, il n’y a pas de préméditation ni de préparation dans ses films. Elle filme les situations telles qu’elle les trouve, où qu’elles se déroulent. Les oeuvres que nous présentons ralentissent le temps et, par là-même, nous ralentissent aussi, à travers un usage mesuré des mouvements de la caméra et des observations délibérées du monde que les artistes réalisent. Elles nous offrent de l’espace pour penser, et aussi pour observer.

Anri Sala insiste sur le fait de vouloir rendre visibles des choses qui, à ses yeux, ont un sens et que nous ne parvenons pas à apprécier, du fait de nos vies si occupées [Note : Anri Sala, *Vídeo Art*, Taschen, Cologne, Allemagne, 2006, p. 84]. Rui Toscano fait en sorte que nous regardions à nouveau l'une des vues les plus touristiques de l'hémisphère sud. Filipa César explore le monde souterrain de la Fondation Gulbenkian et sa structure, accordant la même valeur et le même soin à tout ce que sa caméra observe.

En étroite collaboration avec les artistes, l'installation de leur travail, dans l'atmosphère parfaite de l'espace intact et brut de Tabakalera, donne de l'emphase tant à leur présentation physique que psychologique. Nous avons voulu éviter de faire une exposition de "boîte noire" ou d'essayer d'obtenir la fausse neutralité du cube blanc. Le cinéma et la vidéo aussi exigent des critères déterminés pour ce qui concerne l'espace, en plus de ceux qui ont trait à la vision des images. *Time after time* et *Arena*, de Anri Sala sont projetés sur des murs gris dans des espaces obscurcis. *Arena* a été tourné en pleine lumière du soleil, tandis que l'histoire de *Time after time* se déroule de nuit. Sala monte ses installations en étant conscient que ses vidéos sont des projections d'obscurité autant que de lumière, et que la reconnaissance de la part du spectateur de la tonalité et de l'atmosphère de ses travaux dépendra autant des conditions dans lesquelles elles seront vues que des vidéos elles-mêmes. Les "vidéos de paysage" de Rui Toscano sont habituellement projetées sur un fond de murs blancs. Pour cette exposition nous avons décidé de les montrer sur des écrans suspendus placés en angle droit les uns par rapport aux autres, de manière à situer le spectateur entre Rio et Sao Paulo.

La première chose que l'on voit dans l'installation de *Eyeballing*, de Rosalind Nashashibi, n'est pas le film, mais la boîte qui contient le projecteur et qui, en outre, protège la délicate pellicule 16 mm de l'humidité du bâtiment. Le film est projeté sur un écran suspendu, situé dans un coin de la pièce. Il était important de préserver, d'une certaine manière, l'intimité des films de Nashashibi, qui sont projetés dans la cour de Tabakalera. Pour cela, on a placé dans ses deux installations une moquette grise sur le sol en ciment qui, en plus d'amortir le son, définit les "espaces destinés à voir" chacun des films.

Les trois films qui constituent la trilogie de Marine Hugonnier sont montrés, pour la première fois, ensemble dans le même espace. Ils sont projetés sur différents écrans, installés en "îles", dans l'une des plus grandes salles de Tabakalera. Chacune des îles a une moquette de couleur différente, choisie par Hugonnier: la moquette de *Ariana* est du même bleu que

l'emblème des lignes aériennes nationales d'Afghanistan ; celle de *The Last Tour* est blanche, comme la neige, et celle de *Travelling Amazonia*, de couleur vert forêt. Dans chaque île on a également installé un banc blanc avec des casques intégrés. La voix off du narrateur, au lieu d'être diffusée dans tout l'espace, ne s'adresse qu'à vous, vous invitant ainsi à vous immerger dans les histoires qu'elle raconte. *Piso Téreo*, de Filipa César, est projeté dans la partie basse de l'un des murs, avec la partie inférieure de l'image à peine au-dessus du sol et la marge gauche alignée sur l'un des angles de la pièce. Cette disposition correspond à la position de la caméra et au fait que cette image, qui se déroule doucement se déplace, en réalité, dans l'espace. La projection de *Romance Re-edit*, située parmi des détails architecturaux remarquables, et en fin d'exposition, est frontale et provocante. C'est comme si ces inconnus, ces êtres anonymes, nous regardaient fixement lorsque nous sortons de l'exposition.

© Copyright, Carolina Grau 2009



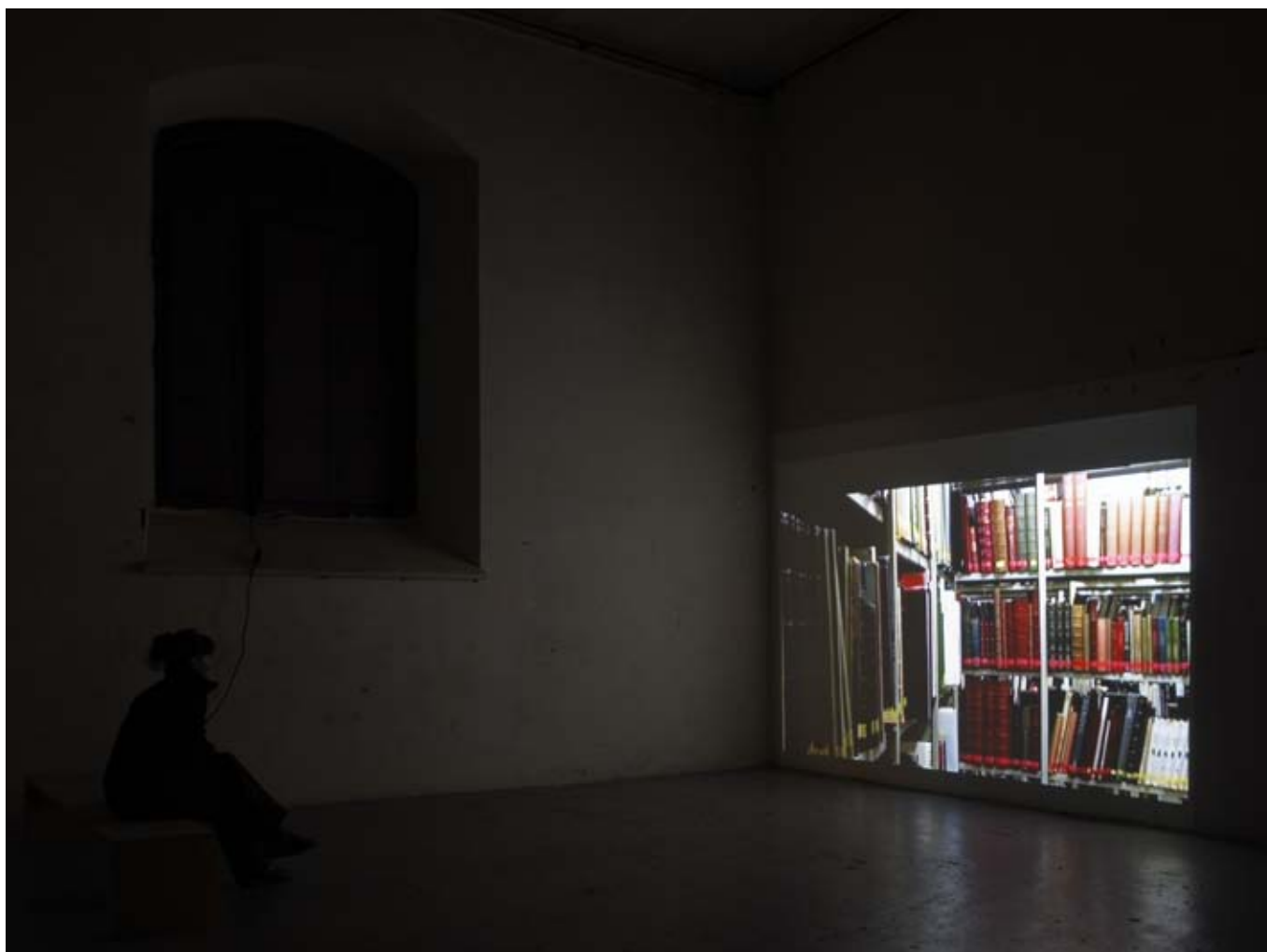
Look Again.  
Tabakalera

















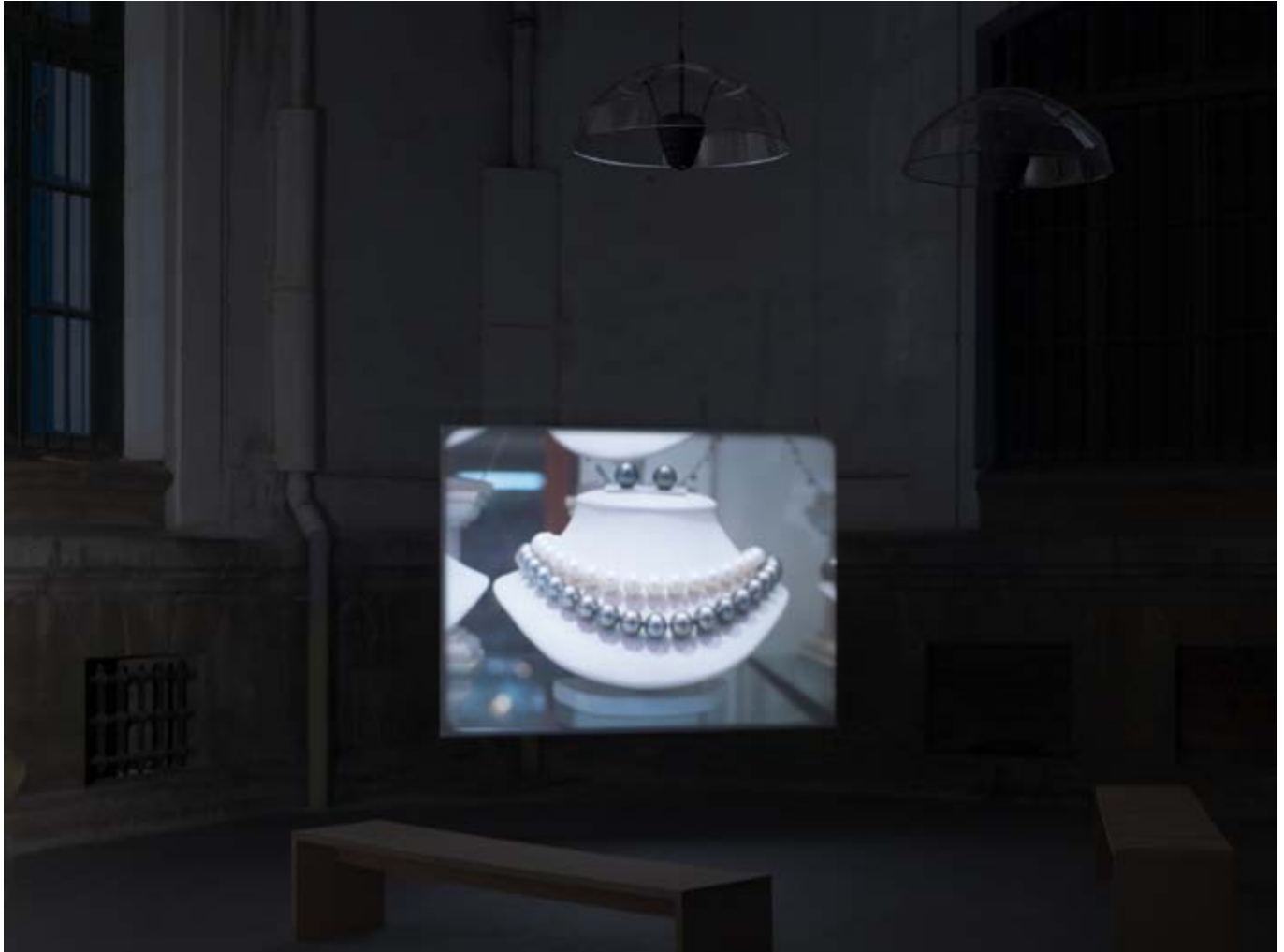












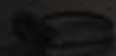
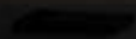




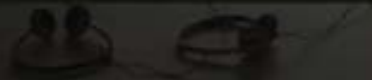
















Filipa  
César



**Carolina Grauk (CG) Filipa Césarri (FC) egindako elkarrizketa, Donostiako Amara Hotolean, 2009ko apirilaren 1ean, asteazkena.**

**CG:** Mintza gaitezen *Romance Re-edit* lanaz (2003). Aurpegiak filmatu zenituen Berlingo tren-geltoki batean. Lehendik ere egina zenuen antzeko gauza bat, alegia, jendea zerbaiti begira filmatu, *Berlin Zoo* bideoan (2001).

**FC:** *Berlin Zoo* eta *Romance Re-edit* erreallitatearen eta fikzioaren arteko porositatearekin lotutako laboratorioro-lan baten parte dira eta bi gai nagusitan oinarritzen dira: nola aldatzen duen kameraren presentziak bere inguruko erreallitatea eta nola bidera daitekeen muntaketaren bitartez lehendik hartutako irudi baten esanahia. *Romance Re-edit* bideoan espazio publikoen inguruan mugitzen nintzen kamerarekin. Jendeari metroan eta tren-geltokietan behatzen nion, jendea zain, etenda bezala egoten den toki horietan: egoera hori introspektiboa da, eta aurpegiko espresioen eta gorputzeko hizkuntzaren bidez adierazten dira sentimenduak. Kamera hortxe agertzen den unean, jarrerak aldatu egiten dira: bitartekoak konturatzeko zarelako eta bestea sarkintzat hartzen duzulako. Denok dakigu nola aldatu gure jokamoldea kameraren aurrean. Telebista ikusiz ikasi dugu. Jokamolde naturala bezalako gauzarik ba ote den jarri nahi nuen auzitan.

**CG:** Nola erreakzionatzen zuen jendeak filmatzen zenuenean? Izan ere, ezkutatu gabe filmatzen zenuen tren-geltokian.

**FC:** Zoomarekin aritzen nintzen lanean eta hortaz, subjektutik bost bat metroko distantziara nengoan, baita urrutiago ere bantzuetan. Nik han egon nahi nuen, baina ez nion jendeari trabarik egin nahi, bestela ez ninduten onartuko-eta. Negoziaziorako espazio bat sortu nahi nuen, begi-harremnetako joko horietako bat nahi nuen osatu. Kamera behean jarrita filmatzen nuen, eta hortaz, jendeak, kameraz gain, nire aurpegia ikusten zuen. Bazekiten ni beren aurpegiak filmatzen ari nintzela. Nire aurrean erreakzionatzen zuten, ni emakumetzat hartuta. Hori garrantzitsua da.

**CG:** Hiru urte horietan, 2000tik 2003ra, lan handia egin zenuen edizioan eta muntaketan.

**FC:** Horretan ari naiz orain ere. Niretzat, filmatzea bera baino areago, muntaketa da pentsamenduak eta posizioak egituratzeko unea. Areago, hau da dena posible den unea; izan ere, unerik sortzaileena edizio-gelakoa da. Nire lana hasierako faseetan kontzeptuala da, baina prozesuak leku handia uzten die zoriari, unean uneko gorabeherei. Horri nik laboratoriora deitzen diot, zeren gai jakin bat lantzea proposatzen baituzu, baina gero emaitza ez duzu osorik kontrolatzen. Kasu honetan

kamerarekin hartu ditudan erreakzioekin eta filmatzeak eragindako auziekin aritu nintzen jolasean. Edizioan, elkarren gainka jarri ditut material dokumentala eta begien elkarrizketak, fikziozko egoera bat, fikziozko begirada-flirt bat-edo, egiazko/fikziozko kontakizun-mota bat sortzeko asmoz.

**CG:** Beste bideoa *Piso Térreo* da (2006), Calouste Gulbenkian Fundazioak eskatuta egina. Gulbenkian Fundazioan lan bat egitera gonbidatu zintuzten eta travelling-filmaketa bat egitea aukeratu zenuen, eraikinaren sotoetan. Nondik sortu zen hori?

**FC:** Gulbenkian Fundazioa oso erakunde berezia da, nire begirune osoa irabazi duena. Eskariek, normalean, urritu egiten dituzte ekiteko aukerak eta kasu honetan arkitekturari buruz, eraikinari eta han gertatzen ari zenari buruz zerbait egiteko eskatu zidaten. Ni lehendik ere lana egina nintzen Gulbenkianen, erakusketa bat ere egina nintzen bertan, eta banekien eraikinak bazuela azpi-mundu baten antzeko zerbait, eta publikoa ezin zela han sartu. Lurpeko sare bat bezalako zerbait dago parke eder baten azpian, lantegiz eta tunelez betea. Gulbenkian Fundazio hau 1959 inguruan eraiki zen; oso arkitektura modernoa du, baina hala ere egitura oso hierarkikoa da; lehendakaria dago piramidearen gorenean eta eskulangileak lurpean daude. Beste gauza bat da “fundazio”

hitza, hizkuntza batzuetan, eraikin bati eusten dion lurpeko egitura aipatzeko erabiltzen dela, eta era horretan analogia interesgarri bat sortu zen gai honen inguruan.

Nik sotoa goratu eta egituraren irudi horizontal bat eman nahi nuen. Ez nuen egitura piramidalaren zentzu hori bikoiztu nahi.

Hortaz, eskaner-printzipio baten arabera jardun nuen, zeren eskaner batek ez baitu aukerarik egiten hoberenaren edo okerreren artean, altuenaren edo baxuenaren artean. Travelling-harraldia erabiltzea lanaren forma eta edukia bateratzearen aldera egin nahi duen erabaki bat da. Ez diet gauza batzuei besteei baino garrantzi handiagorik eman nahi. Modu berean nahi nituen tratatu artelanak gordeta dauden biltegiak, lantegiak, paretan zintzilik dauden neska ederren kartelak, den-denak maila berean, Erdi Aroko margolan batean bezala, non xehetasun guztiei arreta bera eman baitzaie.

**CG:** Modu jakin batean lan egin zenuen edo asmo jakinik gabe mugitu zinen?

**FC:** Edizio-prozesuak hainbat une lotzen ditu. Nolanahi ere, Fundazioaren sotoa oso nahasgarria da. Une askotan pianoa entzuten duzu, baina orduan konturatzen zara metal-lantegitik igarotzen ari zarela;

egitura kaotiko bat da, labirintu bat. Nik asko manipulatu badut ere, soinu diegetiko zko printzipio bat dago, zeina erreala da.

**CG:** Zergatik aukeratu zenuen kamera metro bateko altueran jartzea? Ikusleok lurraren gainetik metro batetik bestera ez dagoen kamera bati jarraitzen diogu, eta eserita baizik ikusiko ez genukeen ikuspegi ematen digu.

**FC:** Gure zentroaren altueran dago, gure grabitate-zentroaren altueran.

**CG:** *Piso Térreo* oso behean proiektatua ikusten dugu, izkina batetik gertu dagoen pareta batean eta, hori dela-eta, ikusleek eseri egin behar dute.

**FC:** Aretoaren erdian jar zitekeen, baina nik uste dut atsegina gertatzen dela espazioa hutsik uztea, fabrikako metalezko berogailu-sistema paretan ikusiz eta nire lana izkinean ageri dela.

**CG:** Sotoan gaude berriz ere, ezta?

**FC:** Horixe da, bai, sotoan gaude berriz ere.

**Filipa Cesar entrevistada por Carolina Grau en el Hotel Amara de San Sebastián, el viernes 1 de abril de 2009.**

**Carolina Grau (CG):** Hablemos de *Romance Re-edit*, 2003. Estuviste filmando caras en una estación de trenes de Berlín y antes habías hecho algo parecido: filmar también gente mirando algo en *Berlín Zoo*, 2001.

**Filipa Cesar (FC):** *Berlín Zoo* y *Romance Re-edit* forman parte de un “laboratorio” sobre la porosidad entre la realidad y la ficción, basado en dos temas principales: cómo la presencia de la cámara cambia la realidad a su alrededor y cómo uno dirige, mediante el montaje, el significado de una imagen captada. En *Romance Re-edit* yo me movía con la cámara en espacios públicos. Observaba a la gente en las paradas de metro y las estaciones de tren, en sitios donde la gente está como en una especie de estado de suspensión, esperando; este estado es introspectivo y los sentimientos se manifiestan a través de expresiones de la cara y del lenguaje corporal. En el momento en que la cámara está presente, la actitud de la gente cambia; eso se debe tanto a la consciencia del medio como a la intrusión del otro. Todos sabemos cómo cambiar nuestro comportamiento delante de la cámara. Hemos aprendido a hacerlo viendo la televisión.

Yo cuestionaba si realmente existe algo que se pueda llamar considerar comportamiento natural.

**CG:** ¿Cómo reaccionaba la gente cuando les filmabas? Porque filmabas de una manera bastante evidente en la estación.

**FC:** Utilicé el zoom, así que tenía una distancia de cinco metros, a veces más, con respecto al sujeto. Quería estar presente, pero no quería agobiar a la gente, o me hubieran rechazado enseguida. Quería crear un espacio para la negociación, para una especie de juego de contacto visual. Mantenía la cámara en una posición baja, así la gente podía ver mi cara además de la cámara. Ellos sabían que yo les estaba filmando. Se ve cómo todos reaccionan ante mí, como mujer. Eso es importante.

**CG:** Durante esos tres años, desde el 2000 al 2003, estuviste trabajando mucho en edición y montaje.

**FC:** Todavía lo estoy haciendo. Para mí, el montaje es el momento de articulación entre ideas y toma de posición, más que el mismo momento de grabar las imágenes. En realidad, es entonces cuando todo es posible; el momento más creativo se da en la sala de edición. Mi trabajo es conceptual en los postulados iniciales, pero el proceso de edición permite mucho espacio para el peligro, el accidente, que surja cualquier posibilidad. Es por eso que lo

llamo “laboratorio”; tú te propones tratar un tema, pero no controlas totalmente el resultado. En este caso estaba jugando con las reacciones que había captado y las cuestiones planteadas por el mismo hecho de filmar. Al momento de editar yuxtapuse material documental para crear una situación ficticia con los diálogos de los ojos, una ficción de extraños flirteando a través de la mirada, una especie de narrativa entre realidad y ficción.

**CG:** El otro vídeo es *Piso Térreo*, 2006, comisionado por la Fundación Calouste Gulbenkian. Te ofrecieron hacer un trabajo en la Fundación Gulbenkian y escogiste hacer un travelling a través del sótano del edificio. ¿Cómo surgió esto?

**FC:** La Fundación Gulbenkian es una institución muy especial, que se merece todo mi respeto. Las comisiones, en general, siempre restringen las opciones de acción y en este caso ellos me pidieron que hiciera algo sobre la arquitectura, el edificio y lo que se desarrolla allí. Ya había trabajado y expuesto en la Gulbenkian antes y sabía que el edificio tenía un mundo subterráneo al que el público no tenía acceso. Por debajo del precioso parque que hay allí, existe una entramada red subterránea de talleres y túneles. Esta Fundación se construyó alrededor de 1959 y aunque por una parte su arquitectura es muy modernista, cuenta no obstante con una estructura

muy jerárquica, con el presidente en la cúspide de una especie de pirámide de poder y los artesanos en el subsuelo. También jugué con el hecho de que la palabra “foundation” en inglés se utiliza para definir la estructura subterránea de soporte de un edificio, los cimientos, y eso constituía una especie de analogía interesante para el tema.

Quería elevar el sótano y con la imagen dar un sentido de horizontalidad a la estructura, evitando copiar ese sentido de pirámide estructural. Para eso trabajé siguiendo el principio del escáner, ya que éste no decide entre lo que es mejor o peor, lo que está más arriba o más abajo. Utilizar el travelling es una decisión que tiene que ver con el hecho de querer que la forma y el contenido del trabajo formen un conjunto. No quería dar más importancia a unas cosas y menos a otras. Quería tratar de la misma forma los almacenes para las obras de arte que los talleres y las fotos eróticas de chicas colgadas en la pared, todo al mismo nivel, como en una pintura medieval donde cada detalle se ha tratado con la misma atención.

**CG:** ¿Escogiste una ruta determinada o fuiste desplazándote al azar?

**FC:** El proceso de edición interrelaciona momentos diferentes. En cualquier caso, el sótano de la Fundación hace que uno se

confunda fácilmente. Hay muchos momentos en los que se puede oír el piano, al tiempo que se está pasando por el taller de metales. Es una estructura caótica, un laberinto. Aun teniendo en cuenta que yo manipulé bastante la toma, se da el principio de sonido diegético, que de hecho es real.

**CG:** ¿Por qué elegiste poner la cámara a un metro de altura? Seguimos una cámara que se desplaza a tan sólo un metro del suelo, ofreciéndonos una visión de las cosas que no tendríamos a menos que estuviéramos sentados.

**FC:** Está a la altura de nuestro centro, nuestro centro de gravedad.

**CG:** Estamos mostrando *Piso Térreo* proyectado en la parte más baja de la pared junto a una esquina, así que el público necesita sentarse.

**FC:** Se podría haber puesto en el centro de la sala, pero creo que se hace como más agradable dejar ese espacio vacío, con sólo el antiguo sistema metálico de calefacción de la fábrica en la pared y mi trabajo mostrándose en un rincón.

**CG:** Estamos otra vez en el sótano, ¿verdad?

**FC:** Sí, eso es, otra vez estamos en el sótano.

**Filipa Cèsar (FC) interviewed by Carolina Grau (CG) at the Hotel Amara in San Sebastian, Wednesday 1 of April 2009**

**Carolina Grau (CG):** Let's talk about *Romance Re-edit*, 2003. You were filming faces in a Berlin railway station and previously you had done something similar, again filming people looking at something, in *Berlin Zoo*, 2001.

**Filipa Cèsar (FC):** *Berlin Zoo* and *Romance Re-edit* are part of a laboratory concerning the porosity between reality and fiction, based in two main subjects: how the presence of the camera changes the reality around it and how one directs the meaning of a captured image through montage. In *Romance Re-edit* I was moving around public spaces with the camera. I was observing people in tube and train stations, in places where people are in a kind of suspension, waiting - this state is an introspective one and feelings are expressed through facial expressions and body language. The moment where a camera is present, attitudes change: it's both the awareness of the medium and of the intruding other. We all know how to change our behaviour in front of the camera. We've been trained by watching television. I was questioning if there is such a thing as natural behaviour.

**CG:** How did people react when you were filming them? Because you were filming quite openly in the station.

**FC:** I was working with zoom so I had a distance of five metres, sometimes more, from the subject. I wanted to be present, but I didn't want to overwhelm people, or they would reject me right way. I wanted to create a space for negotiation, for a kind of an eye contact game. I was filming with the camera low, so people could see my face as well as the camera. They knew that I was filming them. They are all reacting to me, as a woman. This is important.

**CG:** During these three years 2000 to 2003 you were working a lot with editing and montage.

**FC:** I'm still doing it. For me, the montage is the moment of articulation of thoughts and positioning, more than the filming itself. Actually this is where everything is possible - the most creative moment is in the editing room. My work is conceptual in the initial assumptions but the process allows a lot of space for hazard, accident, chance. That's why I call it a laboratory, you propose to deal with a subject but you don't totally control the result. In this case I was playing with the reactions that I had captured and the questions raised by the filming itself. In the editing I juxtapose documentary material to create a fictional

situation with the dialogues of the eye, a fiction of glance-flirting strangers, a kind of reality-fiction narrative.

**CG:** The other video is *Piso Térreo*, 2006, commissioned by the Calouste Gulbenkian Foundation. You were invited to make a work in the Gulbenkian Foundation and chose to take a travelling shot through the basement of the building. How did this come about?

**FC:** Gulbenkian Foundation is a very special institution that earns my deep respect. Commissions, in general, always shrink the options of action and in this case they asked me to do something about the architecture, the building and what is happening there. I had already worked and shown at Gulbenkian in the past, and I knew that the building had a kind of an underworld not accessible to the public. Under the beautiful park there is an underground net of workshops and tunnels. This Gulbenkian Foundation was built around 1959, it is a very modernistic architecture but nevertheless it is also a very hierarchical structure, with the president at the top of a kind of pyramid of power and the craftsmen underground. Another thing is that the word “foundation” is also used for the underground structure that supports a building, and that was a kind of an interesting analogy for the subject.

I wanted to I wanted to elevate the basement and to give a horizontal picture of the structure, not duplicating this sense of a structural pyramid.

So I worked within a scanning principle, since a scanner doesn't choose between better or worse, higher or lower. Using the tracking shot is a decision that has to do with wanting the form and the content of the work to be united. I didn't want to place more importance to some things and less to others. I wanted to treat the art-handling depots, the workshops, the pin-ups hanging on the wall the same way, all at the same level, like a medieval painting where each detail is treated with the same attention.

**CG:** Did you work out a route or did you just wander randomly?

**FC:** The process of the editing interlaces different moments. In any case the Foundation basement is very confusing. There are a lot of moments where you hear the piano, but find yourself passing through the metal workshop - it is a chaotic structure, a labyrinth. Even if I manipulated a lot, there is a principle of a diegetic sound, that is true in reality.

**CG:** Why did you choose one metre height for the camera? We follow a camera that is travelling only a metre above the floor, giving us a view we wouldn't see unless we were sitting down.

**FC:** It is at the height of our centre, our centre of gravity.

**CG:** We are showing *Piso TÈrreo* projected very low on the wall next to a corner, so the audience needs to sit down.

**FC:** We could have put it in the centre of the room, but I think is kind of nice to have the space empty with the old metal factory heating system on the wall and my work showing in the corner.

**CG:** We are back on the basement, no?

**FC:** Yes, exactly, we are back on the basement.

**Filipa Cesar interviewée par Carolina Grau à l'Hôtel Amara de Saint Sébastien, le vendredi 1er avril 2009.**

**Carolina Grau (CG):** Parlons de *Romance Re-edit*, 2003. Vous avez filmé des visages dans une gare de Berlin et avant cela, vous aviez déjà réalisé une oeuvre semblable, lorsque vous aviez filmé des gens en train de regarder quelque chose dans *Berlin Zoo*, 2001.

**Filipa Cesar (FC):** *Berlin Zoo* et *Romance Re-edit* sont une sorte de "laboratoire" sur la porosité entre la réalité et la fiction, basé sur deux thèmes principaux : comment la présence de la caméra modifie la réalité autour, et comment on oriente, par le biais du montage, la signification d'une image captée. Dans *Romance Re-edit*, je me déplaçais avec la caméra dans des espaces publics. J'observais les gens autour du métro et des gares, dans des endroits où les gens se trouvent comme en état de suspension, en attente ; cet état est introspectif et les sentiments se manifestent à travers des expressions du visage et le langage corporel. Au moment où la caméra est présente, l'attitude des gens change ; cela est dû à deux choses, la conscience du média et de l'intrusion de l'autre. Nous savons tous comment changer notre comportement face à une caméra. Nous avons



appris à le faire en regardant la télévision. Mon questionnement portait sur le fait de savoir s'il existe réellement quelque chose que l'on puisse désigner comme comportement naturel.

**CG:** Comment réagissaient les gens quand vous les filmiez ? Parce que vous filmiez de manière relativement visible dans la gare.

**FC:** J'utilisais le zoom, ce qui me permettait de me tenir à une distance de cinq mètres, parfois davantage, par rapport au sujet. Je voulais être présente, mais je ne voulais pas étouffer les gens, sinon ils m'auraient rejetée immédiatement. Je voulais créer un espace pour la négociation, pour une sorte de jeu de contact visuel. Je maintenais la caméra dans une position basse, ainsi les gens pouvaient voir mon visage, en plus de la caméra. Ils savaient que j'étais en train de les filmer. On voit comment ils réagissent tous face à moi, en tant que femme. C'est important.

**CG:** Durant ces trois années, entre 2000 et 2003, vous avez beaucoup travaillé sur la post-production et le montage.

**FC:** J'y travaille encore. Pour moi, le montage est le moment de l'articulation entre les idées et la prise de position, plus qu'au moment même où l'on enregistre les images. En réalité, c'est à ce moment-là que tout est possible ; le moment le plus créatif se joue dans la salle d'édition. Mon travail

est conceptuel dans les postulats de départ, mais le processus de post-production laisse beaucoup plus d'espace au danger, à l'accident, c'est l'ouverture toutes sortes de possibilités. C'est pourquoi je parle de "laboratoire" ; tu t'engages à traiter un thème, mais tu ne contrôles pas totalement le résultat. Dans ce cas précis, je jouais avec les réactions que j'avais saisies et les questions posées par le fait même de filmer. Au moment du montage, j'ai juxtaposé le matériau documentaire pour créer une situation fictive avec les dialogues des yeux, une fiction d'étrangers flirtant par le biais du regard, une espèce de narration entre réalité et fiction.

**CG:** L'autre vidéo est *Piso Térreo, 2006*, une commande de la Fondation Calouste Gulbenkian. Ils vous ont proposé de faire un travail au sein de la Fondation Gulbenkian et vous avez choisi de faire un travelling à travers le sous-sol de l'édifice. Comment vous est venue cette idée ?

**FC:** La Fondation Gulbenkian est une institution très particulière, pour laquelle j'ai un grand respect. Les responsables ont généralement pour habitude de restreindre les possibilités d'action et, en l'occurrence, ils m'ont demandé de faire quelque chose sur l'architecture, le bâtiment et ce qui s'y déroule. Avant cela, j'avais déjà travaillé et exposé à la Fondation Gulbenkian et je savais que l'édifice possédait un monde souterrain qui n'était pas accessible au

public. Au-dessous du magnifique parc qui se trouve là, il existe un réseau d'ateliers et de tunnels. Cette Fondation fut édifiée vers 1959 et même si son architecture est très moderniste, elle comporte cependant une structure très hiérarchisée, avec le président au sommet d'une sorte de pyramide de pouvoir et les artisans au sous-sol. J'ai également joué sur l'utilisation du mot "foundation" en anglais pour définir la structure souterraine de support d'un édifice, les soubassements, ce qui constituait une analogie intéressante pour le thème.

Je voulais élever le sous-sol et avec l'image donner un sentiment d'horizontalité à la structure, en évitant de reproduire ce sentiment de pyramide structurelle. Pour ce faire, j'ai travaillé selon le principe du scanner, car celui-ci ne décide pas de ce qui est meilleur ou pire, de ce qui est plus haut ou plus bas. Utiliser le travelling est une décision qui a quelque chose à voir avec le fait de vouloir que la forme et le contenu du travail forment un tout. Je ne voulais pas donner plus d'importance à certaines choses et moins à d'autres. Je voulais aborder de la même manière les entrepôts pour les oeuvres d'art, les ateliers, et les photos érotiques de filles accrochées au mur, tout sur le même plan, comme dans une peinture médiévale dans laquelle chaque détail a été traité avec le même soin.

**CG:** Avez-vous emprunté un chemin précis ou vous êtes-vous déplacée au hasard?

**FC:** Le processus de montage met en relation des moments différents. Dans tous les cas, le sous-sol de la Fondation est tel que l'on se perd facilement. À de nombreux moments, on peut entendre le piano, pendant que l'on traverse l'atelier des métaux. C'est une structure chaotique, un labyrinthe. Même si j'ai beaucoup manipulé la prise, c'est le principe du son diégétique, qui en fait est réel.

**CG:** Pourquoi avez-vous choisi de poser la caméra à un mètre de hauteur ? On suit une caméra qui se déplace à seulement un mètre du sol, qui nous offre une vision des choses que nous n'aurions pas, sauf si nous étions assis.

**FC:** Elle se trouve à hauteur de notre centre, notre centre de gravité.

**CG:** Nous montrons *Piso Térreo* projeté sur la partie la plus basse du mur, près d'un coin, et le public ressent donc le besoin de s'asseoir.

**FC:** On aurait pu le mettre au centre de la salle, mais je crois que c'est plus agréable de laisser cet espace vide, avec seulement l'ancien système métallique de chauffage de l'atelier sur le mur et mon travail projeté dans un coin.

**CG:** Nous voici à nouveau dans le sous-sol, n'est-ce pas ?

**FC:** Oui, c'est cela, nous sommes à nouveau au sous-sol.



Marine  
Hugonnier



## Ariana

*Ariana* bideoak Ipar Afganistango Pandjshêr Ibarra bisitatu nahi duen filmazio-ekipo baten istorioa kontatzen du. Ibar hau ‘paradisuko baratze’ gisa deskribatzen da persiar poesia klasikoan, eta, oso zaila delarik bertan sartzen, paisaia oparo emankor bat da, herrialdeko gainerako lekuetatik aparte gelditu dena, eta independentzia eta erresistentziako historia bat sustatu du. Filmak paisaiaren berezitasunak aztertzen ditu, historia finkatzen lagundu duten neurrian. Ekipoak ezin izan baitzuen ibarra puntu estrategiko batetik filmatu —inguruko Hindu Kush mendietatik—, filma huts egindako proiektu baten istorioa bihurtu da, eta ‘panorama’ izenekoari buruzko hausnarketa-prozesu bat zabaltzen du ikuspegi estrategikoa den aldetik, zinemako kamera-mugimendua den aldetik, eta, baita kameraren jatorriari buruzko hausnarketa ere, zinemaren aurreko masa-entretanimendua den aldetik.

Non egina: Pandjshêr ibarra eta Kabul, Afganistan, 2002 abuztua eta urria



## Ariana

*Ariana* nos cuenta la historia de un equipo de rodaje que se plantea visitar el Valle de Pandjshêr, en el norte de Afganistán. Descrito en la poesía clásica persa como un “jardín paradisíaco”, la naturaleza impenetrable del valle y su paisaje fértil y exuberante han hecho que se haya constituido como una zona completamente distinta del resto del país, y ha ayudado a que su historia, llena de resistencia, haya sido determinada por un espíritu de independencia. La película tiene en cuenta esa premisa, cómo las características de un paisaje ayudan a determinar la historia de la zona que éste define. A medida que se hace palpable la imposibilidad de filmar el valle desde un punto de mira alto en las montañas cercanas del Hindu Kush, la película se va convirtiendo en la historia de un proyecto fallido, que abre un proceso de reflexión sobre el “panorama” como una forma de perspectiva general estratégica, como un movimiento de cámara cinematográfico, y sobre sus orígenes como entretenimiento de masas anterior al cine.

Filmada en el valle de Pandjshêr y Kabul (Afganistán), en agosto y octubre de 2002.



## Ariana

*Ariana* tells the story of a film crew that sets out to visit the Pandjshêr Valley in Northern Afghanistan. Described in classic Persian poetry as a ‘paradise garden’, the impenetrable nature of the valley and its lush, fertile landscape have set it apart from the rest of the country and encouraged a history of independence and resistance. The film considers how the specificities of a landscape help to determine its history. As the crew is unable to film the valley from a vantage point in the surrounding Hindu Kush mountains, the film becomes the story of a failed project that prompts a process of reflection about the ‘panorama’ as a form of strategic overview, as a cinematic camera move, and about its origins as a pre-cinematic mass entertainment.

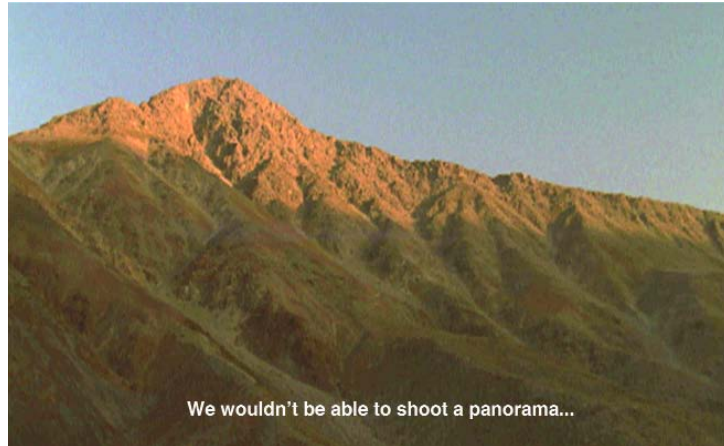
Shoot: Pandjshêr Valley and Kabul, Afghanistan, August and October 2002



## Ariana

*Ariana* nous raconte l’histoire d’une équipe de tournage qui envisage de visiter la Vallée du Panshir dans le nord de l’Afghanistan. Décrite dans la poésie classique persane comme un “jardin paradisiaque”, la nature impénétrable de la vallée et son paysage fertile et exubérant ont fait qu’elle est considérée comme une zone complètement distincte du reste du pays et ont contribué au fait que son histoire, étroitement liée à la résistance, ait été marquée par un esprit d’indépendance. Le film tient compte de ces conditions, comme les caractéristiques d’un paysage aident à déterminer l’histoire de la zone que celui-ci définit. À mesure que devient palpable l’impossibilité de filmer la vallée d’un point de mire élevé dans les montagnes proches de l’Hindu Kush, le film se transforme en histoire d’un projet manqué, qui ouvre un processus de réflexion sur le “panorama” en tant que forme de perspective générale stratégique, pareil à un mouvement de caméra cinématographique, et sur ses origines en tant que divertissement de masse antérieur au cinéma.

Tourné dans la Vallée du Panshir et à Kaboul (Afghanistan), en août et octobre 2002.





### The Last Tour

*The Last Tour* lanaren fikziozko ekintza Ikuskariaren Garaiaren bukaeran dago kokatua, turista-atrakzio hauek publikoari erabat ixtekotan dauden unean. Ikusleak ‘last tour’ bat egiten du, azken bira; globo-hegalaldi bat Suitzako Alpeetako Matterhorn famatu, ikonikoarekin gainetik. Mapan berriz ager daitekeen espazio hutsaren posibilitatea iradokitzen du filmak, Aurkikuntzaren Garaiaren aurreko munduaren erreferentzia bat.

Non egin: Zermatt eta Zermatteko inguruak, Suitza, 2004 otsaila / Disneyland, Los Angeles, 2003ko azaroa



### The Last Tour

La acción ficticia de *The Last Tour* se sitúa hacia finales de la Época de los Espectáculos, en un tiempo en el que esas atracciones turísticas están a punto de cerrarse por completo al público. El espectador se embarca en el “último tour”, un vuelo en globo aerostático sobre las famosas, icónicas montañas que configuran el Matterhorn, en los Alpes suizos. La película sugiere la posibilidad de que reaparezcan en los mapas los espacios en blanco, una referencia a tal como se veía el mundo en la Era de los Descubrimientos.

Filmada en Zermatt y sus alrededores (Suiza), en febrero de 2004, y en Disneylandia, Los Ángeles, (EEUU), en noviembre de 2003



### The Last Tour

*The Last Tour*'s fictional action is set at the end of the Age of Spectacle, at a time when these tourist attractions are about to be completely closed off to the public. The viewer embarks on a ‘last tour’; a hot-air balloon flight over the famous, iconic Matterhorn in the Swiss Alps. The film suggests the possibility of a blank space re-appearing on the map, a reference to the world before the Era of Discovery.

Shoot: Zermatt and its surroundings, Switzerland, February 2004, Disneyland, Los Angeles, November 2003



### The Last Tour

L'action fictive de *The Last Tour* se situe vers la fin de l'Époque des Spectacles, à une période où ces attractions touristiques sont sur le point de se fermer totalement au public. Le spectateur est embarqué dans le “dernier tour”, un vol en ballon aérostatique au-dessus des célèbres, mythiques montagnes qui configurent le Matterhorn, dans les Alpes suisses. Le film suggère la possibilité que réapparaissent sur les cartes les espaces en blanc, une référence à la manière dont on voyait le monde à l'Époque des Découvertes.

Filmé à Zermatt et dans ses environs (Suisse), en février 2004, et à Disneyland, Los Angeles, (Etats Unis), en novembre 2003





## Travelling Amazonia

*Travelling Amazonia* Transamazonia errepidean filmatu zen. Errepide hau 7.500 kilometro inguru luze da, eta Amazoniako oihanaren erdi-erditik igarotzen da. Artistak linea bat marrazteko egiten duen ahaleginean datza filmaren muina, 1970ko hamarraldian diktadura militarrek bultzatu zuen Transamazoniaren proiektu hau nahi baitu linealtasunak gogoratu. Errepidearen eraikuntzak baliabide naturalen inguruko industria bat sortu zuen, besteren artean metalaren, egurraren eta gomaren ingurukoa. Filmean material hau dolly bat eta errailak eraikitzeke erabili da, errepide honetan bertan “travelling-harraldi” bat egiteko.

“Travelling-harraldi” hori eginez, zeinak Transamazoniaren proiektuak suposatzen zuen idealismoaren atzeko ilusioak gogorarazten baitizkigu, filmak prozesuak eta ideia aitzindariak lantzen ditu, azken proiektu kolonialista honetan nagusiak zirenak Brasilek “etorkizuneko herrialdea” bihurtzeko asmoa zuen egun oparo haitetan.

Non egina: Itaituba, Transamazonia errepidea, Amazonas, Brasil, 2005 abuztua

## Travelling Amazonia

*Travelling Amazonia* se filmó en la carretera transamazónica, una ruta de unos 7.500 Km que corta por en medio la selva del Amazonas. Esta película se centra en el intento de la artista de trazar una línea.

Esta linealidad se basa en recrear la línea de la Transamazónica tal como se concibió en el proyecto llevado a cabo por la dictadura militar de los años setenta. La construcción de la Transamazónica generó una industria de extracción de recursos naturales como el metal, la madera y el caucho. En la película estos materiales se utilizan para construir un travelling y raíles para realizar por encima mismo de la carretera una toma. Es a través de la preparación y realización de esta toma de travelling, que evoca las ilusiones que había detrás del arraigado idealismo en el proyecto de la Transamazónica, que la película trata de las ideas precursoras y los diferentes procesos que predominaron en este proyecto colonialista sin parangón, realizado cuando la aspiración de Brasil de convertirse en “el país del futuro” estaba en su auge.

Filmada en Itaituba, en la carretera Transamazónica, Amazonas (Brasil), en agosto de 2005.



### Travelling Amazonia

Travelling Amazonia was shot on the Transamazonia road, a 6000-mile long highway cutting through Amazonia's vast forest. This film centers on the artist's attempt to draw a line. This linearity is to re-enact that one of the Transamazonia as a project carried out in the 1970s by the military dictatorship. The construction of the Transamazonia generated an industry around the extraction of natural resources like metal, wood and rubber. In the film these materials are used to build a dolly and tracks to realize upon the very same road a "travelling shot".

Through the making of this "travelling shot" that recalls the illusions behind the idealism embedded in the Transamazonia's project, the film addresses the processes and the pioneering ideas, that prevailed in this ultimate colonialist project realised during the "hey-day" of Brazil's aspiration to become "the country of the future".

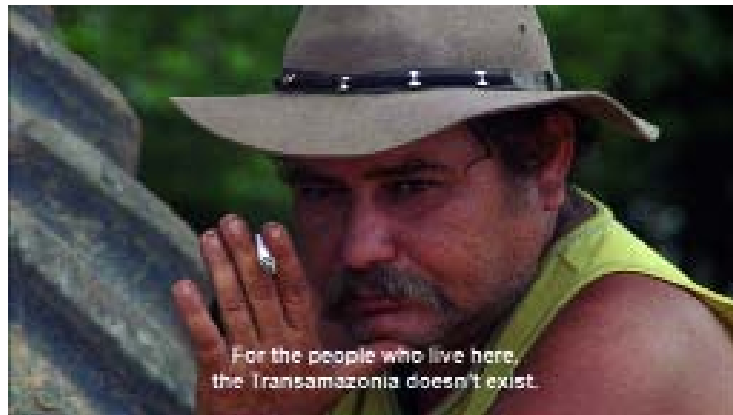
Shoot: In Itaituba on the Trans-amazonian highway, Amazonas, Brazil, August 2005



### Travelling Amazonia

Travelling Amazonia a été tourné sur la route Transamazonienne, une route de quelque 7.500 km qui coupe en son milieu la forêt de l'Amazonas. Ce film est centré sur la tentative de l'artiste de tracer une ligne. Cette linéarité a pour but de recréer la ligne de la Transamazonienne telle qu'elle avait été conçue dans le projet mis sur pied par la dictature militaire des années soixante-dix. La construction de la Transamazonienne généra une industrie d'extraction de ressources naturelles comme le métal, le bois et le caoutchouc. Dans le film, ces matériaux sont utilisés pour construire un dolly (plateforme tournante pour la caméra de cinéma) et des rails pour réaliser un travelling au-dessus de la route. C'est à travers la préparation et la réalisation de ce travelling qui évoque les illusions qu'il y avait derrière l'idéalisme enraciné dans le projet de la Transamazonienne, que le film aborde les idées novatrices et les différents processus qui prédominèrent dans ce projet colonialiste sans équivalent, réalisé quand l'aspiration du Brésil à se transformer en "pays d'avenir" était à son apogée.

Filmé à Itaituba, sur la route Transamazonienne, Amazonas (Brésil), en août 2005.





Rosalind  
Nashashibi

**Carolina Grauk Rosalind Nashashibiri egin-dako elkarrizketa, Nashashibiren estudioan, 2009ko apirilaren 8an, asteazkena.**

**Carolina Grau (CG):** *Hreash House* 2004an egin zenuen. Behin esan zenidan obra horrek aldaketa-une garrantzitsu bat markatzen duela zure lanean.

**Rosalind Nashashibi (RN):** Aurreneko aldia izan zen jendeagandik hain gertu lan egiten nuena, ez halako distantzia batetik. Neurri batean distantzia gorde nuen, baina hiru aste igaro nituen haiekin, ez espazio publikoan pertsona arrotzak filmatzen.

**CG:** *Hreash House* bideoan itxuraz jende guztia oso eroso dago kamera aurrean, nahiz eta zu han egon filmatzen. Zeure familia al da?

**RN:** Bat laguna dut, eta haren familiaren etxera joan ginen. Uste dut kameraren aurrean jarrera naturala dutela denbora asko pasatu nuelako haiekin. Oso harrera ona egin zidaten, baina ni ez nintzen etxe hartan geratu. Hotel batean egon nintzen. Irudipena nuen haientzat naturala zela nik eurak filmatu nahi izatea; sekula ez zitzaidan iruditu ni zergatik nengoen han galdetzen zutenik. Besterik gabe, pentsatzen zuten: “Zergatik ez?”. Nik ara-

bieraz ez dut oso ondo hitz egiten, eta, hortaz, hizkuntza-hesi bat zegoen. Uste dut horrek lasaitu egin zituela, era horretan ez baitzuten denbora guztian nirekin hizketan egon behar.

**CG:** Hortaz, zu egunero egoten zinen han, filmatzen.

**RN:** Nik soilik neure lana egiteaz arduratu behar nuen eta haiek beraien ohiko gauzak egiteaz.

**CG:** Hiru aste filmatzen eman ondoren, kentzeko ere material asko edukiko zenuen.

**RN:** Edizioa oso prozesu luzea izan zen. *Hreash House* Nazareten, barrakoi moduko batzuetan, bizi den palestinar familia bati buruzko film bat da, eta hura eginez iruditzen zitzaidan lortu nuela momentu hartan lortu nahi nuen behaketa eta talde-interakzioa. Baina nik ez nuen nahi jendeak uste izatea nire lana zuzenez familia bati buruzko dokumentala zenik; askoz ere interes handiagoa nuen interakzioari eta giza proiektzioari buruzko ideia orokorragoetan. Interesatzen zitzaidan denboraren joana, baina berebat interesatzen zitzaidan gizakion arteko interakzioa, nola eragiten diogun batak besteari, eta zer proiektatzen dugun beste gizakiengan oro har, *Hreash* edo beste nolnahi izena duen familia bat baino

gehiago. Hori dela eta, hau egin ondoren istorio mota zehatz horri ihes egin nahi izan nion, eta *Eyeballing* egin nuen. *Eyeballing* gizaki baten formarik murritzuenari buruzkoa da, gizakia laburbiltzen duen kode bat: hiru puntu, bi begiak eta aho bat osatzen dituztenak.

**CG:** *Eyeballing* izan zen film baten gisara antolatu eta instalatu zenuen aurreneko lana. New Yorken filmatu zen, eta konbinatzen ditu, alde batetik, New Yorkeko polizia-etxe batean harturako irudiak eta, bestetik, objektuetan giza aurpegia sumatzea, ezagutzea. Aurpegi horiek nonahi ikusten hasi zinen.

**RN:** Hasieran era horretako aurpegiak baizik ez nituen filmatu nahi. Gero polizia-etxe hori ikusi nuen ordea, eta barrura sartu nintzen. New Yorkeko polizien komikietako karikatura zirudien ia-ia. Uniformeatoko botoiek aurpegiko hiru puntu horiek gogorarazten zizkidaten, aurpegiaren karikatura hori gogorarazten zidaten. Une horretan konturatu nintzen bi irudi-motak bateratu nahi nituela. Geroago ulertu nuen bi kontrol-mota diferenterik buruzkoa zela egiaz kontua. Filma modu askotara interpretatu izan da. Nik poliziaz pentsatzen nuen estatu-kontrolaren irudikapen gisa, eta aurrez aurre begiratzen zaituzten aurpegi horiek, berriz, kontrol-modu barneratuago bat irudikatzen zuten, geure buruen errefer-

entzia-edo, tiranikoagoa dena. Berez, kontrol-terminoetan ikusten nuen nik *Eyeballing*, baina paranoia-uhin baten moduan interpretatu izan da, New Yorkeko zainketa-egoerarekin loturik. Polizia begira dugu eta aurpegi horiek begira ditugu.

**CG:** Jende guztiak, jakina, 2001en ondorenarekin lotzen du hori.

**RN:** Zero eremutik hurbilena dagoen polizia-etxea zen. Hiriko erdigunea da. Pertsona hauek gertaera haiek harrapatuko zituzten, nik uste. Eta New Yorkek bazuen paranoia-sentimendu hori, zer ote zegoen kalearen bueltan, eta zein daukazun atzetik begira... Halaxe ikusten nuen nik. Estatuaren kontrolaren ideia zaharkitua dago gaur, orain kontrola askoz ere fenomeno barneratuagoa baita. Estatuaren kontrola existitzen da oraindik ere, jakina, baina Londresen edo New Yorken, esaten diegu geure buruei: “sortzailea izan behar duzu, gizabanako produktiboa izan behar duzu, zeure burua motibatu eta diziplinatu behar duzu”.





**Rosalind Nashashibi entrevistada por Carolina Grau en el estudio de Nashashibi, el miércoles 8 de abril de 2009**

**Carolina Grau (CG):** Hiciste *Hreash House* en 2004. Hace un tiempo me habías comentado que eso marcó un momento importante de cambio en tu trabajo.

**Rosalind Nashashibi (RN):** Fue la primera vez que trabajé de una manera tan cercana a la gente en vez de hacerlo a una cierta distancia. Aun así mantuve una distancia hasta un cierto punto, pero estuve con ellos tres semanas en vez de estar filmando a extraños en espacios públicos.

**CG:** En *Hreash House* todos parecen muy cómodos delante de la cámara, y tú filmandoles a ellos. ¿Es tu familia?

**RN:** Una de ellos es una amiga; fuimos a casa de su familia. Creo que el hecho de que aparezcan de forma tan natural ante la cámara se debe en parte a que pasé ese tiempo con ellos. Me ofrecieron de muy buen grado su hospitalidad, pero yo no me quedé en la casa. Estuve en un hotel. Me dio la sensación de que a ellos les parecía bastante natural que yo quisiera filmarles; nunca me pareció que cuestionaran por qué estaba yo allí. Ellos simplemente pensaban “¿y por qué no?”. No

hablo muy bien árabe, así que había una barrera lingüística, lo que de hecho creo que hizo que les fuera más fácil relajarse, ya que no tenían por qué hablar conmigo todo el tiempo.

**CG:** Entonces estuviste allí cada día, filmando.

**RN:** Yo sólo tenía que preocuparme de continuar con mi trabajo y ellos de seguir con sus vidas.

**CG:** Después de tres semanas de grabar escenas debe haber habido mucho material para cortar.

**RN:** El proceso de edición fue largo. *Hreash House* trata de una familia palestina que vive en una especie de recinto residencial en Nazaret, y cuando lo estaba haciendo creía que había captado ese tipo de observación y de interacción de grupo tanto como yo quería en aquel momento, pero no quería que la gente supusiera que mi trabajo era un simple documental de una familia. Estaba más interesada en ideas mucho más generales de interacción, de proyección humana. Estaba interesada en el paso del tiempo, pero también estaba interesada en la idea de cómo nosotros, los seres humanos, nos interaccionamos y qué proyectamos en otros seres humanos en general; y no tan sólo en esa familia llamada Hreash en particular, o cualquier

otra cosa en ese sentido. Por eso, después de hacerlo, quería distanciarme de ese tipo específico de historia e hice *Eyeballing*, que trata de la forma más reducida de un ser humano, un código para un ser humano: tres puntos que forman dos ojos y una boca.

**CG:** *Eyeballing* fue la primera película que cortaste y montaste como una película. Se filmó en Nueva York y mezcla imágenes filmadas en una comisaría de Nueva York con el reconocimiento de la cara humana en objetos. Uno empieza a ver esas caras en todas partes.

**RN:** Empecé por querer filmar sólo esas caras. Entonces vi esa comisaría y entré en ella. Era casi como una caricatura de comic de los policías de Nueva York. Los botones en la tela de los uniformes me recordaron esos tres puntos de la cara, me recordaron a la caricatura de la cara. En ese momento me di cuenta de que quería yuxtaponer esos dos tipos de imagen. Fue tan sólo más tarde que comprendí que se trataba en realidad de dos tipos diferentes de control. La película se ha interpretado de muchas formas. Yo pensaba en la policía como representante del control estatal, mientras que las caras mirándote fijamente representan una forma más interiorizada de control, una especie de referencia a nosotros mismos de que eso en sí se convierte en algo tiránico. En realidad, vi

*Eyeballing* desde el punto de vista del control, pero ha sido interpretada desde el punto de vista de una ola de paranoia, y del estado de vigilancia existente en Nueva York. La policía nos vigila y las caras nos vigilan.

**CG:** Es obvio que después de 2001 todos lo asocian a eso...

**RN:** Era la comisaría que estaba más cerca de la zona cero. Es el centro de la ciudad. Supongo que ésta era la gente que estuvo envuelta en esos acontecimientos. Y en Nueva York se respiraba ese aire de paranoia, de lo que podía pasar a la vuelta de la esquina, y de quién te está observando. Así es como yo lo enfocaba. La idea de control estatal es una idea anticuada porque en la actualidad el control es un fenómeno mucho más interiorizado. El control del Estado todavía existe, por supuesto, pero en Londres o Nueva York los individuos tenemos un discurso interiorizado por el que nos decimos: “debes ser creativo, debes ser un individuo productivo, debes tener motivaciones propias y autodisciplina”.



**Rosalind Nashashibi interviewed by Carolina Grau at Nashashibi's studio Wednesday 8 of April 2009**

**Carolina Grau (CG):** You made *Hreash House* in 2004. In the past you have mentioned to me that it marks an important moment of change in your work.

**Rosalind Nashashibi (RN):** It was the first time I worked so closely with people rather than at a distance. I still maintained my distance to an extent but I was with them for three weeks rather than being in public space filming strangers.

**CG:** In *Hreash House* everyone seems so comfortable with the camera, and you filming them. Is it your own family?

**RN:** One of them is a friend, we went to her family home. I think they seem natural on camera partly because I spent such a lot of time with them. They were really happy to be hospitable, but I didn't stay in the house. I stayed in a hotel. They seemed to feel it was quite natural that I should want to film them; they never seem to question why I was there - they just thought "Why not?". I don't speak Arabic very well so there was a language barrier, which I think in fact made it easier for them to relax, because they didn't have to engage me in conversation all the time.

**CG:** So you would just be there every day, filming.

**RN:** I could just get on with my work and they could get on with their lives.

**CG:** After three weeks of filming there must have been a lot of material to cut.

**RN:** The edit was a long process. *Hreash House* is about a Palestinian family living in a sort of compound in Nazareth, and making it I felt I had taken that kind of observation and group interaction as far as I wanted to go for the time being. But I didn't want people to presume my work is a straightforward documentary about a family - I was more interested in much more general ideas about interaction, about human projection. I was interested in time passing but I was also interested in the idea of how we humans interact, and what we project onto other humans in general, rather than that family called Hreash, or whatever. So after this I wanted to get away from that kind of specificity of the story, and I made *Eyeballing...* which is about the most reduced form of a human being, a code for a human being - three points making two eyes and a mouth.

**CG:** *Eyeballing* was the first film you cut and installed as a film. It was filmed in New York, and it mixes footage shot in a

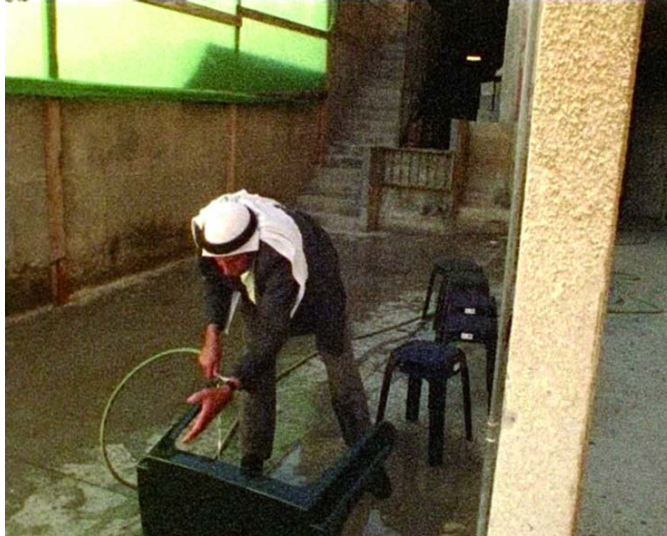
New York police station with the recognition of the human face in objects. You start seeing these faces everywhere.

**RN:** I started just wanting to shoot only this faces. Then I saw this police station. I went inside that police station. It was almost like a cartoonish caricature of New York cops. The buttons on the fabric of their uniforms reminded me of these three points of the face, they reminded me of this caricature of the face. I realised at that point that I wanted to juxtapose these two kinds of imagery. It was only later that I understood was really about two different kinds of control. The film has been interpreted in many ways. I was thinking about the police as representing the state control, while the faces staring back at you represent a more interiorised form of control, a sort reference to ourselves that that becomes tyrannical. So I saw *Eyeballing* in terms of control really, but it has been interpreted in terms of a wave of paranoia, and the state of surveillance in New York. Police is looking out and the faces are looking out.

**CG:** Obviously everybody relates this to that after 2001

**RN:** It was the closest police station to ground zero. It is downtown. These are the people who were involved I supposed. And New York did have that feeling of

paranoia, about what was around the corner, and who is looking back at you ... That's how I was thinking about it. The idea of state control is an old fashion idea because today control is a much more interiorised phenomena. State control still exists of course, but in London or New York, we tell ourselves: you must be creative, you must be a productive individual, you must be self-motivated and self-disciplined.



**Rosalind Nashashibi, interviewée par Carolina Grau dans le studio de Nashashibi, le mercredi 8 avril 2009**

**Carolina Grau (CG):** Vous avez réalisé *Hreash House* en 2004. Il y a quelques temps, vous me disiez que cela a marqué un tournant dans votre travail.

**Rosalind Nashashibi (RN):** C'était la première fois que je travaillais de si près avec des gens, au lieu de le faire à une certaine distance. J'ai maintenu malgré tout mes distances jusqu'à un certain point, mais je suis restée avec eux pendant trois semaines et il ne s'agissait plus de filmer des étrangers dans des espaces publics.

**CG:** Dans *Hreash House*, tous semblent très à l'aise devant la caméra, et vous aussi quand vous les filmez. Est-ce votre famille ?

**RN:** L'une d'entre eux est une amie ; nous sommes allées dans sa famille. Je crois que le fait qu'ils soient si naturels face à la caméra est dû en partie à ce temps que j'ai passé avec eux. Ils m'ont offert très gentiment leur hospitalité, mais je ne suis pas restée dans la maison. Je suis allée à l'hôtel. J'ai eu l'impression que pour eux, il était naturel que je veuille les filmer ; jamais il ne m'a semblé qu'ils s'interroge-

aient sur le pourquoi de ma présence. Ils pensaient simplement "et pourquoi pas ?". Je ne parle pas bien l'arabe, et j'avais donc une barrière linguistique, et c'est ce qui leur a permis, je crois, d'être plus détendus, parce qu'ils n'étaient pas obligés de parler avec moi tout le temps.

**CG:** Vous êtes donc allée là-bas tous les jours, pour filmer.

**RN:** Je n'avais qu'une préoccupation, continuer mon travail, et eux, continuer à vivre leur vie.

**CG:** Après trois semaines de tournage, vous deviez avoir beaucoup de matière dans laquelle il vous a fallu couper.

**RN:** Le processus de post-production a été très long. *Hreash House* parle d'une famille palestinienne qui vit dans une sorte d'enceinte résidentielle à Nazareth, et quand j'étais en train de le faire je croyais que j'avais saisi ce type d'observation et d'interaction de groupe que je souhaitais à ce moment-là, mais je ne voulais pas que les gens imaginent que mon travail était un simple documentaire sur une famille. J'étais plus intéressée par des idées beaucoup plus générales d'interaction, de projection humaine. J'étais intéressée par le temps qui passe, mais aussi par l'idée selon laquelle nous, êtres humains, nous agissons les uns sur les autres et par ce que



nous projetons sur d'autres êtres humains en général ; et pas seulement dans cette famille en particulier qui porte le nom de Hreash. C'est pourquoi, après l'avoir fait, je voulais prendre mes distances avec ce type d'histoire très spécifique et j'ai fait *Eyeballing*, qui parle de la forme la plus réduite d'un être humain, un code pour un être humain : trois points qui forment deux yeux et une bouche.

**CG:** *Eyeballing* a été le premier film que vous avez monté comme un film. Il a été tourné à New York et il mélange des images filmées dans un commissariat de New York avec la reconnaissance du visage humain en objets. On commence à voir ces visages partout.

**RN:** J'ai commencé par vouloir filmer seulement ces visages. C'est alors que j'ai vu ce commissariat et je suis entrée. C'était presque comme une caricature de bande dessinée des policiers de New York. Les boutons sur le tissu de leurs uniformes m'ont fait penser à ces trois points du visage, ils m'ont fait penser à cette caricature du visage. À ce moment-là, je me suis rendu compte que je voulais juxtaposer ces deux types d'images. Ce n'est que plus tard que j'ai compris qu'il s'agissait en réalité de deux types différents de contrôle. Le film a été interprété de diverses manières. Je pensais à la police en tant que représentante du contrôle étatique, tandis

que les visages qui vous regardent fixement représentent une forme plus intériorisée de contrôle, une sorte de référence pour nous-mêmes de ce que cela se transforme en quelque chose de tyrannique. En réalité, j'ai vu *Eyeballing* du point de vue du contrôle, mais cela a été interprété du point de vue d'une vague de paranoïa, et de l'état de surveillance existant à New York. La police nous surveille et les visages nous surveillent.

**CG:** Nul doute qu'après ce qui s'est passé en 2001, cela nous renvoie tous à cela.

**RN:** C'était le commissariat le plus proche de la zone zéro. C'est le centre de la ville. J'imagine que ces gens avaient été confrontés à ces événements. Et à New York, on respirait cette atmosphère de paranoïa, à propos de ce qui pouvait se passer en tournant au coin de la rue, à propos de qui est en train de vous observer... C'est comme ça que je l'ai abordé. L'idée de contrôle étatique est une idée dépassée parce qu'à l'heure actuelle le contrôle est un phénomène beaucoup plus intériorisé. Le contrôle d'Etat existe encore, bien évidemment, mais à Londres ou à New York nous avons un discours intériorisé qui nous conduit à penser : "tu dois être créatif, tu dois être un individu productif, tu dois avoir tes propres motivations et de l'autodiscipline".

Anri  
Sala



### Arena

Tiranako Zoologikoa. Inguruko paisaia asko aldatu da azken urteotan. Pabilioia inguratzen duen parke xumea geroz eta txikiagoa da. Hiriko bizimodua landako paisaia jaten ari da. Hiria —hurbilen dagoen zatia lehen ez zen existitu ere egiten— azkar ari da gerturatzen. Zakurrak dabilta korridoreko beirazko paretan inguru osoan. Korridorea gerriko garden bat da, 360°ko ikuspegi bat eskaintzen duena, eta bi animalia-munduak bereizten dituena. Soinurik handienak kameraren atzetik datoz, korridoreko barruko zirkulutik. Pabilioian hamar bat kaiola-geladaude, berdin-berdinak, eta bertako edo kanpoko animalia-espezieen lagin pobre bat erakusten dute —mutazioetatik, hiriaren egonkortasunik gabeko trantsiziotik, bizirik atera direnak. Kamerak orainaldiko larritasunaren zirriborro bat erakusten du.

Anri Sala, 2003



### Nota sobre Arena

El zoo de Tirana. El paisaje que lo rodea ha cambiado a lo largo de estos últimos años. El sencillo parque que rodea el pabellón zoológico es cada vez más pequeño. La vida urbana está invadiendo el paisaje rural. La ciudad —la parte más cercana antes no existía— se está acercando a pasos gigantes. Hay perros por todas partes en el área alrededor de las paredes de vidrio del pasillo. El pasillo se conforma como un cinturón transparente que ofrece una vista panorámica de 360 grados y separa los dos mundos animales. Los principales ruidos provienen de detrás de la cámara, del círculo interno del pasillo. El pabellón está constituido por diez recintos con barrotes, idénticos, que nos ofrecen una pobre muestra de especies animales locales y exóticas —esas especies que sobrevivieron las mutaciones, la transición inestable de la ciudad—. La cámara hace un bosquejo de la ansiedad del presente.

Anri Sala, 2003



### Note on Arena

The Tirana Zoo. The landscape around it has changed over the past years. The modest park surrounding the pavilion is losing ground. Urban life is invading the rural landscape. The town - its nearest parts were nowhere in sight before - is quickly approaching. Dogs lie in the area all around the glass walls of the corridor. The corridor is a transparent belt that offers a 360° view and separates the two animal worlds. The main noises come from behind the camera, from the inner circle of the corridor. The pavilion is about ten identical cage-rooms that offer a poor sampling of local or exotic animal species – those which survived the mutations, the unstable transition of the town. The camera maps the anxiety of the present.

Anri Sala, 2003



### Note sur Arena

Le zoo de Tirana. Le paysage qui l'entoure a changé au cours de ces dernières années. Le simple parc qui entoure le pavillon zoologique se réduit comme peau de chagrin. La vie urbaine envahit le paysage rural. La ville – la partie la plus proche n'existait pas autrefois – s'approche à pas de géants. Partout il y a des chiens dans la zone autour des murs de verre du couloir. Le couloir se présente comme une ceinture transparente qui offre une vue panoramique de 360 degrés et sépare les deux mondes animaux. Les principaux bruits proviennent de derrière la caméra, du cercle intérieur du couloir. Le pavillon est constitué de dix enceintes avec barreaux, identiques, qui nous offrent le triste spectacle d'espèces animales locales et exotiques – ces espèces qui survécurent aux mutations, à la transition instable de la ville -. La caméra dresse une esquisse de l'anxiété du présent.

Anri Sala, 2003



  
**Time after time**

Ba ote da galera ikusgai egiteko modurik? Zein itxura du jada erabat ez dagoenak? Izan behar du izakiak edo gauzak orainaldian ipintzeko modu bereziren bat, halako eran non aldi berean agertuko baitute zer izan ohi ziren garai batean eta zer ez diren orain, desagertzen hori gertatzen ari den unea ere irudikatuz.

Anri Sala, 2003

  
**Time after time**

Is it possible to produce a visible manifestation of loss? What is the appearance of what is not entirely there? There must be a singular way of inscribing beings or things in the present so that they represent simultaneously what they used to be and are not anymore, and represent their disappearance in progress.

Anri Sala, 2003

  
**Time after time**

¿Es posible producir la visualización de la pérdida? ¿Qué apariencia tiene lo que ya no está totalmente? Debe haber una forma particular de inscribir seres u objetos en el presente de forma que representen simultáneamente lo que solían ser y ya no son, y representen también su progresiva desaparición

Anri Sala, 2003

  
**Time after time**

Est-il possible de visualiser la perte? Quelle apparence prend ce qui n'est plus? Il doit y avoir une manière particulière d'inscrire des êtres ou des objets dans le présent de sorte qu'ils représentent simultanément ce qu'ils étaient et ne sont plus, et qu'ils figurent également leur disparition progressive.

Anri Sala, 2003



Rui  
Toscano



**Carolina Grauk (CG) Rui Toscanori (RT) telefonoz egindako elkarrizketa, 2009ko apirilaren 8an, asteazkena.**

**CG:** Zergatik erabaki zenuen *São Paulo 24 Set 01* eta *Rio 9 Mai 01* filmatzea? Han bertan erabaki zenuen edo Brasila joan aurretik izan zenuen ideia bat izan zen?

**RT:** Utz iezadazu gauzak hobetoxeago esplikatzen. Ideia, berez, Brasila joan aurrekoa da. *Rio 9 Mai 01* hara joan nintzen aurreneko aldian bururatu zitzaidan eta *São Paulo 24 Set 01* egin nuenean banekien gutxi gorabehera zeren bila nembilen.

**CG:** *Rio 9 Mai 01* grabatu zenuenean, denbora luzez aritu zinen filmatzen edo segundo batzuetan bakarrik?

**RT:** Luze samar aritu nintzen. Irudi-mota honekin “loop” bat egiteko moduko filmaketa bat egin nuen. Bada diferentzia bat *Rio 9 Mai 01* eta *São Paulo 24 Set 01* lanen artean, zeren *Rio 9 Mai 01* en harraldiaren abiada bikoiztu egin baikenuen editatzerakoan eta *São Paulo 24 Set 01* denbora errealean hartu eta editatu zen.

**CG:** Ez bideo batean ez bestean ez dago mugimendurik kasik, margolanen antzekoak dira. Nola lortzen duzu mugikortasun-falta hori?

**RT:** Rion filmatzen ari nintzenean, ez zegoen fotograman mugimendu handirik. Uhinak bakarrik eta ke pixka bat, faveletatik zetorrena. Horrexen bila nembilen ni: mugimendu txikiak besterik ez fotogramaren barruan. São Paulo zailagoa izan zen, han denak irudi geldia dela ematen duela.

**CG:** Ideia, beraz, paisaia-margolaritzarekin lotua dago.

**RT:** Bai, hori zen nire ideia, mugimendu txiki-txikiak irudiaren barruan, zehaztu gabeko iraupena ikuslearentzat, soinurik ez...

**CG:** Nondik filmatzen zenuen han, São Paolon?

**RT:** Bideoa etxeorraz baten gorenetik fimatu nuen, ‘Edifício Itália’ izeneko eraikin batetik. São Pauloko altuenetako bat da, nik uste; oso ezaguna da eta jabetxe bat dauka goian. Bazkaltzera joan nintzen hara, bertatik filmatu ahal izateko.

**CG:** Eta Rion, nora joan zinen Copacabanako ikuspegia filmatzera?

**RT:** Filmaketa hori ‘Pão de Açúcar’ (Ogizko Mendia) izeneko lekutik egin nuen. Oso ikuspegi turistikoa da, eta askoz ere paisaia ezagunagoa da São Paulokoa baino: horrek bereizten ditu bi bideoak gehien, alde batetik behintzat, parekotasun guztien gainetik, eta nahiz eta biak ideia beretik sortuak izan.

**Rui Toscano entrevistado por teléfono por Carolina Grau, el miércoles 8 de abril de 2009.**

**CG:** ¿Por qué decidiste filmar *São Paulo 24 Set 01* y *Rio 9 Mai 01*? ¿Decidiste hacerlo en ese mismo momento, cuando estabas allí, o era una idea que ya tenías antes de ir a Brasil?

**RT:** Deja que me explique un poco mejor. Ya tenía la idea antes de ir a Brasil. Filmé *Rio 9 Mai 01* la primera vez que fui allí y cuando filmé *São Paulo 24 Set 01* ya sabía más o menos lo que estaba buscando.

**CG:** Cuando grabaste *Rio 9 Mai 01*, ¿filmaste mucho tiempo o tan sólo unos pocos segundos?

**RT:** Fue más bien una toma larga. Fue lo bastante larga como para poder hacer un “loop” con este tipo de imagen. Hay una diferencia entre *Rio 9 Mai 01* y *São Paulo 24 Set 01*, ya que en *Rio 9 Mai 01* se dobló la velocidad de las escenas grabadas al editarlo mientras que *São Paulo 24 Set 01* se grabó y editó en tiempo real.

**CG:** En ambos vídeos apenas se percibe movimiento; son como cuadros. ¿Cómo conseguiste esta inmovilidad?

**RT:** Cuando estaba filmando en Río vi que no había mucho movimiento en el plano, sólo las olas y un poquito de humo procedente de la favela. Eso era lo que quería: tan sólo movimientos muy pequeños dentro del plano. São Paulo fue más difícil porque todo parece que sea una imagen fija.

**CG:** La idea nos recuerda la pintura de paisajes.

**RT:** Sí, esa era mi idea: una imagen con movimientos muy sutiles, de una duración indeterminada para el espectador, sin sonido...

**CG:** ¿Desde dónde filmaste en Sao Paulo?

**RT:** Grabé el video desde lo alto de un rascacielos, un edificio llamado “Edificio Italia”, uno de los más altos de São Paulo me parece. Es muy conocido y tiene un restaurante arriba del todo. Fui allí a comer para poder grabar.

**CG:** En Río, ¿dónde fuiste a filmar la vista de Copacabana?

**RT:** Lo hice desde el Pan de Azúcar. Es una vista muy turística, y un paisaje mucho más reconocible comparado con el vídeo de São Paulo; eso, de alguna forma, es lo que los diferencia más, y la experiencia del espectador, a pesar de todas las similitudes y del hecho de que ambos procedan de la misma idea.

**Rui Toscano interviewed by Carolina Grau on Wednesday 8 of April 2009 by telephone.**

**CG:** Why did you decide to film *São Paulo 24 Set 01* and *Rio 9 Mai 01*? Did you decide on the spot or was it an idea you already had before going to Brazil?

**RT:** Let me explain a bit better. I had the idea before going to Brazil. I filmed *Rio 9 Mai 01* the first time I went there, and when I shot *São Paulo 24 Set 01* I knew by then more or less what I was looking for.

**CG:** When you recorded *Rio 9 Mai 01* did you film for a long time or just a few seconds?

**RT:** It was more of a long shot. It was long enough to be able to do a loop with this kind of image. There is a difference between *Rio 9 Mai 01* and *São Paulo 24 Set 01*, because the *Rio 9 Mai 01* footage was double speeded at the editing while *São Paulo 24 Set 01* is shot and edit in real time.

**CG:** In both videos, there is almost no movement, they are like paintings. So how do you achieve this immobility?

**RT:** When I was filming in Rio I saw that there was not very much movement in the frame. Only the waves and a little bit of smoke coming up from the favela. That was what I was looking for: only very small movements within the frame. Sao Paulo was more difficult because everything looks like a still image.

**CG:** The idea relates to landscape painting.

**RT:** Yes that was my idea, very small subtle movements within the image, of indeterminate duration for the viewer, no sound...

**CG:** Where did you film from in Sao Paulo?

**RT:** I shot the video from the top of a skyscraper – a building called ‘Edifício Itália’, one of the tallest of São Paulo, I think. It is very well known and has a restaurant on the top. I went there to have a meal in order to shoot.

**CG:** In Rio where did you go to film the view of Copacabana?

**RT:** I got that footage from ‘Pão de Açúcar’ (Sugarloaf mountain) [[note Spanish translation](#) Pan de Azúcar]. It’s a very tourist view, and a much more recognizable landscape compared to the São Paulo video: that, in a way, is what differentiates them the most and the experience for the viewer, despite all the affinities and both having come out of the same idea.

**Rui Toscano, interviewée au téléphone par Carolina Grau, le mercredi 8 avril 2009.**

**CG:** Pourquoi avez-vous décidé de filmer *Sao Paulo 24 Set 01* et *Rio 9 Mai 01* ? Avez-vous décidé de le faire sur le moment, quand vous étiez là-bas, ou était-ce une idée que vous aviez déjà avant de vous rendre au Brésil?

**RT:** Permettez-moi de m'expliquer un peu mieux. J'avais déjà l'idée avant d'aller au Brésil. J'ai filmé *Rio 9 Mai 01* la première fois que je me suis rendu là-bas et quand j'ai filmé *Sao Paulo 24 Set 01*, je savais déjà plus ou moins ce que je recherchais.

**CG:** Quand vous avez réalisé *Rio 9 Mai 01*, avez-vous filmé longtemps ou seulement quelques secondes ?

**RT:** Ce fut plutôt une longue prise. Suffisamment longue pour pouvoir faire un "loop" avec ce type d'image. Il existe une différence entre *Rio 9 Mai 01* et *Sao Paulo 24 Set 01*, car dans *Rio 9 Mai 01* on a doublé la vitesse des scènes filmées au moment du montage, tandis que *Sao Paulo 24 Set 01* a été filmé et monté en temps réel.

**CG:** Dans les deux vidéos on perçoit à peine le mouvement ; on croirait voir des tableaux. Comment avez-vous obtenu cette immobilité ?

**RT:** Quand je filmais à Rio, je me suis rendu compte qu'il n'y avait pas beaucoup de mouvement sur le plan, en dehors des vagues et d'un peu de fumée provenant de la favela. C'était ce que je voulais : seulement d'infimes mouvements à l'intérieur du plan. Sao Paulo a été plus difficile parce que tout semble être une image fixe. CG: L'idée nous rappelle la peinture de paysages.

**RT:** Oui, c'était mon idée : une image avec des mouvements plus subtils, d'une durée indéterminée pour le spectateur, sans son...

**CG:** D'où avez-vous filmé à Sao Paulo?

**RT:** J'ai réalisé la vidéo depuis le sommet d'un gratte-ciel, un édifice appelé "Edificio Italia", l'un des plus hauts de Sao Paulo, me semble-t-il. Il est très connu et il y a un restaurant tout en haut. J'ai été manger là-bas pour pouvoir filmer.

**CG:** À Rio, où vous êtes-vous rendu pour filmer la vue de Copacabana?

**RT:** Je l'ai fait depuis le Pain de Sucre. C'est une vue très touristique, et un paysage beaucoup plus reconnaissable comparé à la vidéo de Sao Paulo ; c'est ce qui les différencie le plus, d'une certaine manière, ainsi que l'expérience du spectateur, malgré toutes les similitudes et le fait que les deux vidéos proviennent de la même idée.





## **FILIPA CÉSAR**

### **Romance Re-edit**

Single screen video projection  
Duration: 8" 50'  
2003

Format: Mini DV transferred to DVD; colour and sound  
Location: Metro and train stations, Berlin  
Edited by: Filipa César  
Cameraman: Filipa César  
Aspect ratio: 4:3  
First presented: Cristina Guerra Contemporary Art Gallery, Lisbon, Portugal, 2003.

Courtesy: Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon

### **Piso Térreo**

Single screen video projection  
Duration: 39"  
2006

Format: DV Cam transferred to DVD; colour and sound  
Location: Gulbenkian Foundation, Lisbon  
Edited by: Filipa César  
Cameraman: Filipa César  
Production assistant: Rita Fabiana  
Sound mix: Magnus Pflüger  
Aspect ratio: 16:9  
Sponsors/Supports: Gulbenkian Foundation, Lisbon  
First presented: Gulbenkian Foundation, Lisbon, Portugal, 2006.

Courtesy: Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon

## **MARINE HUGONNIER**

### **Ariana**

Super16mm film transferred onto DVD with sound  
Duration 18.36 minutes  
2003

Location: Pandjshêr Valley and Kabul, Afghanistan, August and October 2002  
Aspect ratio: 1:85  
Director of photography: Tom Townend  
Editor: Ida Bregninge  
Sound: Aurelien Bras  
Executive producers: Julie Gonssard  
Post Production: Frontline Television, London, UK  
Produced by: Max Wigram Gallery and Film and Video Umbrella in association with Chisenhale Gallery, London  
Supported by: the National Touring Programme of Arts Council, UK  
Sponsored by: Marion and Guy Naggar, Alan Djanogly.  
Post production: Transatlantic video, Paris, France  
Produced by: Galerie Judin, Zürich, Switzerland, Dundee Contemporary Arts, Villa Medicis hors les Murs, Paris, France

Courtesy: NoguerasBlanchard, Barcelona; Max Wigram Gallery, London

### **The Last Tour**

Super16mm film transferred onto DVD with sound  
Duration 14.17 minutes  
2004

Location: Zermatt and its surroundings, Switzerland, February 2004, Disneyland, Los Angeles, November 2003  
Aspect ratio: 1:85  
Director of photography: Tom Townend  
Editor: Ida Bregninge  
Sound: Cristian Manzutto  
Music: Sebastien Roux  
Executive producers: Renaud Sabari /APC, Paris, France  
Post production: Transatlantic video, Paris, France  
Produced by: Galerie Judin, Zürich, Switzerland, Dundee Contemporary Arts, Villa Medicis hors les Murs, Paris, France

Courtesy: NoguerasBlanchard, Barcelona ; Max Wigram Gallery, London

### **Travelling Amazonia**

Super16mm film transferred onto DVD with sound  
Duration 23.52 minutes  
2006

Location: In Itaituba on the Trans-amazonian highway, Amazonas, Brazil, August 2005  
Aspect ratio: 1:85  
Director of photography: Roberto Thome De Oliveira Filho  
Editor: Helle le Fevre  
Sound: Cristian Manzutto  
Executive Producers: Amanda Rodrigues Alves and Thomas Mulcaire  
Post production: Frontline Television, London, UK  
With: Anonymous teenagers, Antonio Jose de Perez, Marcio Mello, Orlando Portela Pereira, Jose Rigonato Pereira da Silva  
Construction: Jose Francisco Marcelino, Antonio Gonçalves Lima, Francisco Clesio, Jose Matias Souza, Adeilton Vieira da Conceição, Paulo Roberto Agra  
Produced by: Arts Council England, Max Wigram Gallery London, Martha Hummer Bradley and NoguerasBlanchard Gallery Barcelona  
With the help of: Ministerio Do Meio Ambiente, Instituto Brasileiro Do Meio Ambiente, E Dos Recursos Naturais Renovaveis - IBAMA.  
Thanks to: Cordelia Mello Mourão, Tunga, Goeffrey Parsons, Clare Carolin, Eyal Weizman, Matthias Fayos.

Courtesy: NoguerasBlanchard, Barcelona; Max Wigram Gallery, London



## **ROSALIND NASHASHIBI**

### **Hreash House**

Single screen video projection, 20'  
2004

Format: 16mm negative film transferred to Digi-beta, with  
Dvcam master, colour and sound  
Location: Nazareth  
Edited by: Rosalind Nashashibi  
Cameraman: Rosalind Nashashibi  
Sound recording: Christian Koefoed  
Sound mix: John L. Cobban  
Sponsors/Supports: commissioned by CCA, Centre  
Contemporary Art, Glasgow; British Council; Scottish Arts  
Council; Glasgow film office Fuji.  
First presented: CCA, Centre Contemporary Art, Glasgow 2004  
Courtesy: The artist, doggerfisher, Edinburgh; STORE, London;  
and Lux, London

### **Eyeballing**

Single screen 16mm film projection, 11'  
2005

Format: 16mm negative film, colour and sound  
Location: New York  
Edited by: Rosalind Nashashibi  
Cameraman: Rosalind Nashashibi  
Production assistant:  
Aspect ratio: 4:3  
Sponsors/Supports: Made on Scottish Arts Council residency  
in New York  
Courtesy: The artist, doggerfisher, Edinburgh; STORE, London;  
and Lux, London

## **ANRI SALA**

### **Arena**

Single screen video projection, 4" 38'  
2001

Format: DVD from Digital Betacam, colour and sound  
Location: Zoo, Tirana  
Edited by: Anri Sala  
Cameraman: Anri Sala  
Production assistant: Erfort Kuke, Klodi Agostini  
Post production: Mirage Illimité, Paris  
Special Thanks: Bojken Lako  
First presented: Yokohama 2001, International Triennale of  
Contemporary Art, Yokohama, Tokyo, Japan 2001.  
Courtesy: Marian Goodman Gallery, New York; Galerie Chantal  
Crousel, Paris; Hauser & Wirth Zürich London;  
Johnen/Schöttle, Berlin, Cologne, Munich

## **Time After Time**

Single screen video projection, 5" 26'  
2003

Format: DVD from Digital Betacam, colour and sound  
Location: Tirana  
Edited by: Anri Sala  
Cameraman: Anri Sala  
Sound editing and mixing: Olivier Goinard  
Production: Bick Productions, Ilene Kurtz-Kretschmar,  
Caroline Bourgeois  
Post production: Mirage Illimité, Paris, Poly Son Post  
Production, Paris  
First presented: *Entre Chien et Loup*, ARC / Musée  
d'art moderne de la Ville de Paris, France, 2002.  
Courtesy: Marian Goodman Gallery, New York; Galerie  
Chantal Crousel, Paris; Hauser & Wirth Zürich London;  
Johnen/Schöttle, Berlin, Cologne, Munich

## **RUI TOSCANO**

### **São Paulo 24 Set 01**

Single screen installation, loop 2001

Format: Mini-DV Pal transferred to DVD; colour  
Location: São Paulo  
Edited by: Rui Toscano  
Edited using: Final Cut Pro  
Cameraman: Rui Toscano  
Aspect ratio: 4:3  
First presented: '1', MACS, Museu de Arte  
Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal, 2002.  
Courtesy: Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon

### **Rio 9 Mai 01**

Single screen installation, loop  
2002

Format: Mini-DV Pal transferred to DVD; colour  
Location: Rio Janeiro  
Edited by: Rui Toscano  
Edited using: Final Cut Pro  
Cameraman: Rui Toscano  
Aspect ratio: 4:3  
First presented: '1', MACS, Museu de Arte  
Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal, 2002.  
Courtesy: Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon

