

07.09 - 05.10.2013

MIS
MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE CAMPINAS

VESTIGIOS

projeto Media Memory Collection

KIKA NICOLELA

Kika Nicolela: Entre a Sala de Estar e o Museu
David Evans

Breve Encontro

Uns dois meses atrás eu conheci brevemente a artista brasileira Kika Nicolela, em São Paulo. Ela falou de seu novo projeto que iria ser exibido no Museu da Imagem e do Som (MIS) de Campinas. Campinas é o lugar onde ela nasceu em 1976. É também onde ela fez um chamado aos moradores no ano passado por filmes caseiros que ela tinha a intenção de preservar e expor, utilizando um equipamento digital especializado que é difícil de encontrar no Brasil. O público respondeu com generosidade, fornecendo principalmente filmes de super 8mm da década de 1970, que ficavam muitas vezes esquecidos há muito tempo e se deteriorando seriamente. Os filmes de rolo foram limpos com muito trabalho e convertidos durante dois meses em que a artista morou em Toronto. Eventualmente, os filmes originais - e novas versões digitais de alta definição - foram devolvidos aos doadores, com um acordo que o novo material poderia ser usado pela artista em suas exposições. Os filmes foram conservados, mas também estavam prontos para uma nova jornada dentro do contexto da arte contemporânea. O projeto me interessou por vários motivos, e mais tarde fiquei feliz quando Kika o explicou em mais detalhe por email, e me convidou para contribuir com um pequeno texto para este catálogo.

Sequestro

Nós dois estávamos em São Paulo em um seminário internacional na Caixa Cultural chamado *Kidnapping Photography*. Um título provocador - mas o seminário não teve nada a ver com inocentes sendo sequestrados por bandidos ou guerrilheiros e mantidos como reféns! Em vez disso, o tema principal foi a arte contemporânea que usa as fotografias dos outros sem permissão. E deve-se deixar claro que tal 'sequestro' vem acontecendo há muito tempo, desde os avanços tecnológicos por volta de 1900, que permitiu a reprodução mecânica de fotografias em todas as formas de materiais impressos, como livros, revistas, jornais e publicidade comercial, fornecendo uma nova fonte de material para os artistas que desejavam expandir seu portfólio.

Kika Nicolela: Between Living Room and Museum
David Evans

Brief Encounter

A couple of months ago I briefly met Brazilian artist Kika Nicolela in Sao Paulo. She spoke of her new project that was shortly to be exhibited at the Museum of Image and Sound (MIS), Campinas. Campinas is where she was born in 1976. It is also where she launched a call last year for family films that she intended to preserve and exhibit, using specialized digital equipment that is hard to find in Brazil. The general public responded generously, mainly supplying Super 8 footage from the 1970s that was often long forgotten and seriously deteriorating. The roll films were laboriously cleaned up and converted during an artist's residency of two months in Toronto. Eventually, the original loans - and new, high-definition, digital versions - were given back to the donors, with an agreement that the new material could be used by the artist for her own exhibitions. The films were conserved, then, but were also poised for a new career within the context of contemporary art. The project interested me from various angles, and I was subsequently delighted when Kika explained it further in e-mail correspondence, and invited me to contribute a short text to this catalogue.

Kidnapping

We were both in Sao Paulo for an international seminar at Caixa Cultural called *Kidnapping Photography*. A provocative title - but the seminar had nothing to do with innocents being snatched by gangsters or guerrillas and held for ransom! Rather, the main theme was contemporary art that involves using the photographs of others without permission. And it must be added straightaway that such 'kidnapping' has been going on for a long time, ever since technological breakthroughs around 1900 permitted the mechanical reproduction of photographs in all forms of printed matter like books, magazines, newspapers and commercial publicity, providing new source material for artists who wished to expand their palette.

Different generation invent different terms. In the early decades of the 20th Century, there was a riot of Modernist neologisms: collage, found object, photomontage and

Gerações diferentes inventam termos diferentes. Nas primeiras décadas do século 20, houve uma rebelião de neologismos modernistas: colagem, objeto encontrado, fotomontagem e *readymade* são alguns sobreviventes óbvios. Na metade do século 20: montagem e *détournement* (palavra comum francesa que significa corrupção, desvio ou sequestro, dependendo do contexto, e usado pelos Situcionistas para tentar diferenciar o seu próprio 'sequestro' do que tinha acontecido antes). Dos anos 80 até à data: apropriação, ou usar sem autorização. Uma palavra familiar nos livros de história que falam sobre a conquista colonial, por exemplo, mas a partir dos meados de 1980, essa palavra começou a circular amplamente como uma palavra-chave no léxico da arte pós-modernista. Atualmente: palavras como amostragem e re-mistura registram a influência da cultura de DJ na arte contemporânea e, agora, os artistas estão normalmente pegando imagens da internet, bem como de materiais impressos. Além disso, porém, eu estou surpreso com o número de artistas contemporâneos que estão felizes em se descrever como colagistas, nos levando de volta para o cubismo, onde tudo começou!

Kidnapping Photography enfatizou a ilegalidade e o meu texto foi sobre a dupla apropriação. Primeiro: Brecht's *War Primer* (Berlim Oriental, 1955) é um livro do poeta alemão e dramaturgo Bertolt Brecht, contendo principalmente fotografias impressas sobre a Segunda Guerra Mundial que o autor recortava de jornais e revistas, e às quais acrescentou novas legendas, na forma de poemas de quatro versos. Segundo: *War Primer 2* (Gotinga, 2012) é dos fotógrafos britânicos Adam Broomberg e Oliver Chanarin. Eles baixaram imagens da internet relacionadas à "Guerra ao Terror" e as colou na edição inglesa de Brecht's *War Primer* (Londres, 1998). Ou seja, eles ocuparam Brecht, estimulando a reflexão sobre as duas guerras mundiais, duas formas de reprodução fotográfica, e a história do 'sequestro de fotografia'.

No entanto, o que fez o seminário estimulante foi a tensão entre o trabalho feito *com* e *sem* permissão. Por exemplo, Dor Guez é um artista de Israel (ele não quer ser chamado de artista israelense), que falou sobre um projeto em andamento chamado de *O Arquivo Palestino Cristão*. O arquivo é basicamente fotografias de famílias escaneadas que lhe foram dadas por uma minoria palestina historicamente ligada à Igreja Ortodoxa Grega,

readymade are some obvious survivors. In the mid-20th Century: assemblage and *détournement* (an everyday French word meaning corruption, diversion or hijacking, depending on the context, and used by the Situationists to try to differentiate their own 'kidnapping' from what had gone before.) The eighties to date: appropriation, or taking without authority. A familiar word in history books dealing with colonial conquest, for example, but from around 1980 it began to circulate widely as a key term in the lexicon of Post-Modernist art. To date: words like sampling and re-mixing register the influence of DJ culture on contemporary art, and now artists are regularly taking imagery from the internet, as well as from printed matter. In addition, though, I am surprised by the number of contemporary artists who are happy to describe themselves as collagists, taking us back to Cubism where we began!

Kidnapping Photography emphasized illegality and my paper dealt with double appropriation. One: Brecht's *War Primer* (East Berlin, 1955) is a book by German poet and playwright Bertolt Brecht, mainly containing press photographs about World War Two that the author clipped from newspapers and magazines, and to which he added new captions in the form of four-line epigrams. Two: *War Primer 2* (Göttingen, 2012) is by British-based photographers Adam Broomberg and Oliver Chanarin. They downloaded images from the internet dealing with the so-called 'War on Terror' and pasted them into the English edition of Brecht's *War Primer* (London, 1998). That is, they occupied Brecht, encouraging reflection on two world wars, two forms of photographic reproduction, and the history of 'kidnapping photography'.

However, what made the seminar stimulating was the tension between work made without and with permission. For instance, Dor Guez is an artist from Israel (he doesn't want to be called an Israeli artist) who spoke about an ongoing project that he calls *The Christian Palestinian Archive*. The archive is mainly scanned material based on family photographs supplied to him by a Palestinian minority historically linked to the Greek Orthodox Church that is generally excluded from dominant explanations of the Arab-Israeli conflict, and that Guez subsequently installs inventively in art galleries and museums. In short, he seeks to make visible those who are hidden from history.

que geralmente é excluída das explicações dominantes do conflito árabe-israelense, e que Guez posteriormente as instala em galerias de arte e museus. Em suma, ele pretende tornar visível aqueles que estão escondidos da história.

Então, há duas alternativas, e o trabalho de Kika é claramente mais ligado ao *Arquivo Palestino Cristão* do que *War Primer 2*.

Corte

Todos os trabalhos apresentados no seminário em São Paulo lidaram com a fotografia, mas Kika trabalha com filmes. No entanto, fotografia fixa e em movimento tiveram uma relação complexa ao longo dos últimos cem anos. O termo fotomontagem, por exemplo, reconhece afinidades entre corte e colagem de fotografias e edição ou montagem cinematográfica; e o objeto encontrado (*found object*) fica próximo à noção de imagem encontrada (*found footage*). Filmes baseados em *found footage* foram feitos em todo o século 20, mas atualmente estamos experimentando uma espécie de 'era de ouro', principalmente por causa da existência de programa de edição digital barato, além de artistas contemporâneos que gostam de usá-lo.

Uma coleção internacional importante sobre parte deste recente trabalho foi realizada no Museu de Arte de Milwaukee em 2004 com o título *Corte: Filme como Objeto Encontrado em Vídeo Contemporâneo*. Vários contribuintes estavam trabalhando com filmes de Hollywood, como o artista escocês Douglas Gordon, quem 'esticou' *Psicose*, de Alfred Hitchcock (1960) para fazer o *Psico 24 Horas* (1993); ou Candice Breitz da África do Sul, cujo *Soliloquy Trilogy* (2000) trabalhou com 'remoção', reduzindo drasticamente três filmes de duas horas ou mais em alguns minutos, apenas concentrando-se nas palavras e imagens das respectivas estrelas de cinema - Clint Eastwood, Jack Nicholson e Sharon Stone. Em contraste, o trabalho do artista israelense Omer Fast, chamado *CNN Concatenated* (2002), utilizou programas de notícias de televisão norte-americana como o seu material encontrado, 'organizado' para desafiar uma suposta transparência. (Minha terminologia vem de um ensaio estimulante no catálogo da exposição chamada 'O Editor' por Stefano Basilico.)

Two alternatives, then, and Kika's project clearly has closer links to *The Christian Palestinian Archive* than *War Primer 2*.

Cut

All of the papers delivered at the Sao Paulo seminar dealt with still photography, but Kika works with movies. Nevertheless, still and moving photography have had a complex relationship over the last hundred years or so. The term photomontage, for instance, acknowledges affinities between cutting and pasting photographs and cinematic editing or montage; and the found object is close to the notion of found footage. Films based on found footage were made across the 20th Century, but we are currently experiencing something of a 'golden age', primarily because of the existence of relatively cheap digital editing software, plus contemporary artists who are keen to use it.

An important international survey of some of this recent work was held at The Milwaukee Art Museum in 2004 with the title *Cut: Film as Found Object in Contemporary Video*. Various contributors were working with Hollywood feature films, like Scottish artist Douglas Gordon who 'stretched' Alfred Hitchcock's *Psycho* (1960) to make to *24-Hour Psycho* (1993); or Candice Breitz from South Africa, whose *Soliloquy Trilogy* (2000) worked with 'removal', dramatically reducing three films of two hours or so to a few minutes, by just concentrating on the words and images of the respective stars - Clint Eastwood, Jack Nicholson and Sharon Stone. In contrast, Israeli artist Omer Fast's *CNN Concatenated* (2002) used news programmes from American television as his found material, 'arranged' to challenge a supposed transparency. (My terminology comes from a stimulating essay in the exhibition catalogue called 'The Editor' by Stefano Basilico.)

There are a number of striking parallels between the innovative artists in *Cut* and Kika Nicolela. All use found footage, digitally transformed. All embrace the idea of the artist as editor. And all are sensitive to the fresh possibilities presented by the migration from cinema to living room, say, to the art gallery or museum - *24-Hour Psycho* hangs in an art space so that the viewer can walk around it in a way that would have been impossible in

Há uma série de paralelos surpreendentes entre os artistas inovadores em *Corte* e Kika Nicolela. Todos usam a ideia de *found footage*, digitalmente transformada. Todos abraçam a ideia do artista como editor. Todos são sensíveis às novas possibilidades apresentadas pela migração do cinema ou da sala de estar, por exemplo, para a galeria de arte ou museu – *Psico 24 Horas* foi colocado em um espaço de arte para que o espectador pudesse andar em torno dele, de uma maneira que teria sido impossível em um cinema, em 1960, por exemplo. Esta dimensão da obra de Kika no MIS é particularmente impressionante, revelando sua sensibilidade para as ricas e novas possibilidades oferecidas pelas salas de um antigo palácio.

Além do Álbum de Família

Artistas e críticos têm demonstrado pouco interesse em fotografia doméstica, fixas ou em movimento, até muito recentemente. A reviravolta é, em parte, devido à influência de um livro: *Camera Lucida* (Paris, 1981) do teórico literário francês Roland Barthes. Barthes queria descobrir a essência da fotografia, analisando sistematicamente o pequeno número de fotografias feitas por profissionais que o sensibilizaram. No entanto, ele dá uma pausa no meio do livro, por causa de uma sensação de que ele está indo a lugar nenhum. Ele, então, recomeça, mudando a sua atenção da esfera profissional para a esfera doméstica. Notoriamente, o livro termina com a convicção de que ele encontrou a essência da fotografia em uma fotografia de família anônima de sua mãe, recentemente falecida e que significa muito para ele, o que o faz não querer reproduzi-la.

Fotografia doméstica também foi seriamente escrutinada pelas feministas em vários países a partir dos anos 70, muitas vezes inspiradas pelo slogan 'o pessoal é político'. Um exemplo famoso da Grã-Bretanha está no *Além do Álbum de Família* (1979) por Jo Spence, que foi uma exposição portátil de fotografias de família e legendas, montada em painéis laminados baratos que zombaram dos elevados valores de produção associados com as principais instituições de arte. Seu principal objetivo foi o de investigar sua própria identidade, explorando os antagonismos de classe e de gênero que estão ausentes ou silenciados nos álbuns de família, os quais são geralmente apresentados como uma celebração

a cinema em 1960, for example. This dimension of Kika's work at the MIS is particularly impressive, revealing her sensitivity to the rich, new possibilities provided by the rooms of a former palace.

Beyond The Family Album

Artists and critics have shown little interest in domestic photography, still or moving, until quite recently. The turnaround is in part due to the widespread influence of one book: *Camera Lucida* (Paris, 1981) by French literary theorist Roland Barthes. Barthes wanted to discover the essence of photography by systematically analyzing the small number of photographs by professionals that moved him. However, he comes to a halt halfway through the book, feeling that he is going nowhere. He then re-starts, switching his attention from professional to domestic spheres. Famously, the book concludes with his conviction that he has found the essence of the medium in one anonymous family photograph of his recently deceased mother that means so much to him personally that he refrains from reproducing it.

Domestic photography was also seriously scrutinized by Feminists in numerous countries from the seventies onwards, often inspired by the slogan 'the personal is political'. A famous example from Britain is *Beyond the Family Album* (1979) by Jo Spence, a portable exhibition of family photographs and extended captions, mounted on cheap laminated panels that mocked the high production values associated with major art institutions. Her main aim was to investigate her own identity by exploring the class and gender antagonisms that are either absent or muted in the albums that are generally presented as a celebration of domestic harmony. The exhibition was first shown at The Hayward Gallery, London, in the Feminist section of a survey of contemporary British photography, but its portability has facilitated continuous showings in less prestigious venues. Spence died in 1992 and has never had a major retrospective in Britain. However, the enduring significance of *Beyond the Family Album* and related projects was acknowledged by radical Spanish curator Jorge Ribalta who recently organized an inclusive solo show at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona in 2005 called *Beyond the Perfect Image*.

da harmonia doméstica. A exposição foi exibida pela primeira vez na Hayward Gallery, em Londres, na seção Feminista de uma coleção de fotografia contemporânea britânica, mas sua portabilidade facilitou apresentações contínuas em locais de menor prestígio. Spence morreu em 1992 e nunca teve um grande reconhecimento na Grã-Bretanha. No entanto, o significado duradouro de *Além do Álbum de Família*, e outros projetos relacionados, foi reconhecido pela radical curador espanhol Jorge Ribalta, que recentemente organizou um show solo exclusivo no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, em 2005, chamado *Além da Imagem Perfeita*.

Hoje, há uma atitude menos condescendente em relação às fotografias domésticas, e muitos artistas as usam, informados por vários tópicos. Por exemplo, *Floh* (Gotiga, 2001) é um livro de edição limitada pela artista britânica Tacita Dean composta de fotografias de família anônimas, que foram fotografadas em mercados populares de Berlim e em outros lugares. Dean não tem interesse de onde vem as fotos. Em vez disso, a seleção e edição das imagens encontradas são guiadas pela subjetividade da artista. *Scrapbook* (Londres, 2009) oferece um contraste útil. O livro é uma colaboração entre o fotógrafo irlandês Donovan Wylie e Timothy Prus, diretor do *Arquivo de Conflitos Modernos*, em Londres, que abriga todas as formas de fotografia vernacular. A essência do livro é um álbum de recortes mantido pelo tio do fotógrafo durante os recentes conflitos na Irlanda do Norte. Agora, porém, o álbum original será complementado por materiais comprados no eBay por Wylie e Prus para criar um documento impossível que transcende o sectarismo.

Em muitos aspectos, o trabalho de Kika é diferente dos exemplos acima. Ela não está de luto como Barthes. Ela não tem o estridente da agenda feminista socialista de Spence. Seus principais filmes caseiros, feitos em sua cidade natal durante a década em que ela nasceu, sinaliza uma fascinação com as origens das suas imagens encontradas, ao contrário de Dean. E em contraste com Wylie e Prus, ela não tem interesse na recente história política, apesar do seu material ter sido feito sob a ditadura militar. No entanto, por que insistem em acreditar que há algo profundamente político sobre o seu projeto?

Escrevendo em Berlim, eu lembro de visitas na década de 80 para o Oriente, quando a metade da cidade

Today there is a less condescending attitude towards domestic photographs, and many artists use them, informed by varying agendas. For instance, *Floh* (Göttingen, 2001) is a limited edition book by British artist Tacita Dean made up of anonymous family snaps found in flea markets in Berlin and elsewhere. Dean has no interest in the provenance of the photographs. Instead, the selection and editing of found images are guided by the artist's subjectivity. *Scrapbook* (London, 2009) offers a useful contrast. The book is a collaboration between Irish photographer Donovan Wylie and Timothy Prus, director of The Archive of Modern Conflict, London, that houses all forms of vernacular photography. The core of the book is a scrapbook kept by the photographer's uncle during the recent 'Troubles' in Northern Ireland. Now, though, the original scrapbook is supplemented by materials bought on eBay by Wylie and Prus to create an impossible document that transcends sectarianism.

In many ways, Kika's work is different from the above examples. She is not mourning like Barthes. She lacks the strident Socialist Feminist agenda of Spence. Her foregrounding of home movies made in her hometown during the decade she was born signals a fascination with the origins of her found footage, unlike Dean. And in contrast to Wylie and Prus, she has no obvious interest in recent political history, even though her source material was created under a military dictatorship. Yet why do I persist in believing that there is something deeply political about the project?

Writing in Berlin, I am reminded of visits across the eighties to the East, when that half of the city was still under Communist control. I regularly enjoyed the hospitality of a chimney weep and his family who made very clear their cynicism about the so-called German Democratic Republic. At weekends we would stay at their little house and garden on the outskirts of the city, a modest - yet utopian - space where the grim reality of dictatorship could be temporarily forgotten. At that moment still and moving cameras came out to record family life. Here, too, the personal was political, I would argue. Kika's re-presentation of home movies from seventies Campinas touches me in a similar way.

ainda estava sob controle comunista. Eu regularmente apreciava a hospitalidade de um limpador de chaminé e sua família, que deixava bastante claro o seu cinismo sobre a chamada República Democrática Alemã. Nos fim de semana, nós ficávamos em sua pequena casa e jardim, nos arredores da cidade, um modesto – porém utópico – espaço onde a dura realidade da ditadura poderia ser temporariamente esquecida. Naquele momento, câmeras fixas e em movimento saíram para registrar a vida familiar. Aqui, também, eu diria que o pessoal era político. A re-apresentação dos filmes caseiros de Kika dos anos 70 em Campinas me sensibiliza de uma maneira similar.

David Evans é um escritor e editor britânico, com sede em Berlim. Publicações recentes incluem a antologia *Appropriation* (Londres and Cambridge, Mass., 2009), *Critical Dictionary* (Londres, 2011) and *The Art of Walking: a field guide* (Londres, 2013).

David Evans is a British writer and picture editor, based in Berlin. Recent publications include the anthology *Appropriation* (London and Cambridge, Mass., 2009), *Critical Dictionary* (London, 2011) and *The Art of Walking: a field guide* (London, 2013).

Graduada em Cinema e Vídeo pela ECA/USP em 2000, Kika Nicolela atualmente realiza mestrado em Artes Visuais na Universidade de Artes de Zurique (ZHdK). Já participou de mais de mais de uma centena de exposições individuais e coletivas em 20 países com vídeo-projeções, instalações e fotografias. Entre suas principais exposições individuais, destacam-se *The Film That Is Not There* (Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, 2012), *Actus* (Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, 2010), *Distant Affinities* (Titanik Gallery, Turku, Finlândia, 2009), *Windmaker* (Sesc Vila Mariana, São Paulo, 2007) e *Face a Face* (Centro Cultural São Paulo, 2006), além de *Cinema de Artista: Kika Nicolela*, que apresentou uma retrospectiva de seus vídeos no Museu de Arte Moderna da Bahia (Salvador, 2010). Entre as exposições coletivas mais importantes, estão: *VAIVÉM* (SESC Pinheiros, São Paulo, 2013), *Bienal de la Imagen en Movimiento* (Buenos Aires, 2012), *Kunst Film Biennale* (Museu Ludwig, Colônia, 2005 e 2009), *L'Oeil sur Les Rues* (Parc de la Vilette, Paris, 2011), *Around the World in 80 Hours* (Loop Gallery, Seul, 2011) e *This is Uncomfortable* (TPW Gallery, Toronto, 2010). Entre os principais prêmios recebidos, podem ser citados o Concurso de Apoio a Projetos de Artes Visuais no Estado de São Paulo (2012 e 2006), Melhor Vídeo no FIVA Festival Internacional de Videoarte (2012, Buenos Aires), Prêmio Funarte de Arte Contemporânea (2011), o Prêmio Aquisição do Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba (2011), Prêmio Mostras de Artistas no Exterior da Fundação Bienal (2010) e Melhor Vídeo no festival Videoformes (Clermont-Ferrand, 2007). A artista participou de diversas residências artísticas, entre elas Künstlerdorf Schöppingen Foundation (Alemanha), Gyeonggi Creation Center (Coréia do Sul), Rondo Studio (Áustria), Objectifs (Singapura), Rote Fabrik (Suíça) e LIFT Liaison of Independent Filmmakers of Toronto (Canadá).

Vestígios: seguindo os traços de Kika Nicolela Alessandra Monachesi Ribeiro

Em 2012, Kika Nicolela faz um chamado aos moradores da região de Campinas para que lhe doem rolos de filmes caseiros, especialmente os de super 8mm. Filmes esses que seriam digitalizados e devolvidos às famílias em contrapartida a uma autorização para que as imagens pudessem ser utilizadas em seu projeto *Media Memory Collection*. Um arquivo de imagens é assim constituído, mas não um arquivo qualquer.

A artista nasceu em Campinas, precisamente na década de 70, época em que o super 8mm foi bastante usado. Um desejo de criar um arquivo de memória pessoal a partir daquilo que seria comum às famílias dessa região, nessa época? Um desejo de encontrar nas brechas das memórias dos outros algo de si mesma? Seria dessa busca de uma autobiografia reencontrada e reescrita nas pegadas dos outros que trata o trabalho da artista?

Na sala escura, stills flutuantes de imagens deterioradas. Um movimento mínimo se anuncia, congelado em meio ao seu próprio processo de deterioração. Que imagem é essa que, no lugar de conservar um momento importante para que não seja perdido nos surpreende com a mise-en-scène de sua destruição?

Um vídeo single channel sem som em slow motion. Cores e traços desfilam vagarosamente. Texturas da passagem do tempo. Sinais do envelhecimento das imagens que formam uma aquarela de abstrações. Um azul quase melancólico se instala em suas milhares de nuances na tela, azul de onde saltam eventualmente amarelos e vermelhos e, de tempos em tempos, um ou outro resquícios de imagem. Pessoas em um espaço aberto? Uma família na praia? Uma mulher deitada ao sol? Pessoas que se refrescam com garrafas de refrigerante? São apenas vultos, sombras de azul escuro em meio a todos os tons de azul, como se nos descortinasse um oceano. Imagem naufragada no azul do tempo, como na época de seu *Windmaker* (2007). Só que, agora, a questão parece ter se deslocado de um oceano a outro.

Se o apuro no trato da imagem parece ter sido aquilo que orientou muitas das produções anteriores de Kika Nicolela, dando notícias de um cuidado em sua

Traces: following the footsteps of Kika Nicolela Alessandra Monachesi Ribeiro

In 2012, Kika Nicolela asked the population of the region of Campinas to donate their homemade films, especially the super 8mm films. These films would be scanned and then returned to the families, who would give consent in order for the images to be used in her project called *Media Memory Collection*. A collection of images is then formed, but not any collection.

The artist was born in Campinas, precisely in the 70s, a time when the super 8mm film was widely used. Would it be a desire to create a collection of personal memory from what would be common to families in this region at that time? Would it be a desire to find in the loopholes of the memories of others something of her? Would it be from this project an autobiography rediscovered and rewritten in the footsteps of others who participated in the artist's work?

In the dark room, there are floating deteriorated still images. A minimal movement is announced, frozen in the midst of its own process of deterioration. What is this image that, instead of preserving an important moment not to be missed, surprises us with the mise-en-scène of its destruction?

A single video channel without sound and in slow motion. Colors and lines parading slowly. Textures of time passing. Signs of aging images that form an abstraction of watercolors. A blue almost melancholic settles in the thousands of nuances on the screen, a blue where red and yellow eventually jump, and from time to time, there is one or two fragments of images. Is it people in an open space? A family on the beach? A woman lying in the sun? People cooling off with soda bottles? They are just shapes, shades of dark blue among all the shades of blue, as if in an ocean is unfolding. It's an image stuck in the blue time, just like in the *Windmaker* (2007). But, now, the matter seems to have shifted from one ocean to another.

If the thoroughness of the treatment of the images seems to have been what has guided many of the previous productions of Kika Nicolela, regarding mainly the care in its conception, production and editing, now it's like she showed us the other side of the coin. The image of

concepção, produção e edição, agora é como se ela nos mostrasse o outro lado da moeda. A imagem de azul profundo que antes enredava o espectador em sua extrema beleza, poesia e musicalidade tornou-se traço áspero, rugoso, cheio de reentrâncias e saliências, cheirando a mofo e projetado sobre as paredes do belo palácio do Museu da Imagem e do Som de Campinas que descasca ele também, desfazendo-se em camadas de tinta e revelando, pelas brechas entre uma e outra, vestígios de sua memória. Vestígios...

Sem som, sem sermos conduzidos pela clareza das imagens ou pelo enlace sempre reconfortante com os muitos outros que a artista nos apresenta – outros incômodos e perturbadores como os amantes de *Face a Face* (2006), os travestis de *Trópico de Capricórnio* (2005), os atores de *The film that is not there* (2012) ou até mesmo os desconhecidos de *Let me in!* (2009), os quais ao menos são outros, semelhantes, identificáveis e presentes – ficamos desamparados frente à tela, escutando o silêncio e procurando esses outros que nos devolvam um olhar e nos recuperem em nossa própria humanidade e permanência. Onde estão eles?

A apropriação das imagens, não é a primeira vez que ela ocorre enquanto estratégia da obra da artista. Haja visto *Poema do Êxtase* (2006), em que imagem pré-existente e reflexão a respeito do tempo já se articulavam. Aliás, não será isso mesmo que *Vestígios* vem agora acentuar em meio à sua nebulosidade e opacidade, ou seja, que qualquer discussão acerca da imagem coloca em jogo o tempo e, conseqüentemente, a memória? E que frente ao tempo, a memória reconfortante de si e do outro revela-se esforço fadado ao fracasso?

O deslocamento feito pelo novo projeto da artista parece estar em explicitar a opacidade e a perda. Não mais a beleza envolvente e perturbadora das histórias e memórias dos outros, mas sua dissecação. No lugar da imagem perfeita, traços e texturas que insinuam imagens. E assim constatamos que aquelas de antes encobriam aquilo que sempre foram em sua essência: apenas vestígios compostos de uma materialidade que se desfaz com o tempo, destinada a se perder. Como a memória que, para a psicanálise, compõe-se de traços e vestígios daquilo que, para virar marca, já não pode mais estar ali. O azul texturizado de Kika Nicolela dá sinais desses traços

the deep blue that previously tangled the viewer with its extreme beauty, poetry and musicality, now it has become rough, full of indentations and bumps, and smelling moldy. The image is projected onto the walls of the beautiful palace of the Museum of Image and Sound Campinas that are also peeling, melting into layers of paint and revealing, among the gaps between each other, traces of memory. Traces ...

Without sound, without being driven by the clarity of the images or by connections that are always reassuring, just as many other artists showcase – others are bothersome and disturbing like the lovers in *Face to Face* (2006), transvestites in *Tropic of Capricorn* (2005), and the actors of the *Film that is not there* (2012), or even the unknowns of *Let me in!* (2009), which at least are similar, identifiable and present. We are helpless against the screen, listening to the silence and looking to those who can look back at us and recover in our own humanity and permanence. Where are they?

The appropriation of images is not the first time that it occurs as a strategy of the artist's work. In the *Poem of Ecstasy* (2006), there were pre-existing images and reflections about the time that were already articulated. Furthermore, wouldn't be this that 'Traces' is trying to highlight in the midst of your cloudiness and opacity, meaning that any discussion about image brings into play the idea of time and, consequently, the memory? And that ahead of time, the comforting memory of one self and others reveals as an effort doomed to failure?

The shift made by the artist's new project seems to try to explicit the opacity and loss. It's not anymore about the disturbing and the surrounding beauty of the stories and memories of others, but its dissection. Instead of the perfect image, traces and textures that insinuate images take place. Thus, we find out that those previous images were based on what it has always been its essence: only traces made of a material which dissolves over time, which ends up being lost. Just like the memory that, to psychoanalysis, consists of traces that, in order to stay, can no longer be there. The textured blue of Kika Nicolela gives signs of these traces that are almost lost, which we might call the unconscious and that is no more than an attempt of a fictional reconstruction of what creeps over time. Because the unconscious is lost to the extent that

praticamente perdidos, disso que poderíamos chamar de inconsciente e que não é mais do que uma tentativa de reconstrução fictícia daquilo que se insinua por entre crostas e mais crostas de tempo. Pois ele se perde na medida em que se instaura e dele não temos como saber a não ser por resquícios e construções. Sonhamos e criamos aquilo que não temos como perpetuar. E nossa memória se faz da costura de tais ficções.

O tempo dá à memória sua verdadeira significação: uma criação livre a partir de vestígios. Não sabemos se está ali a mulher que se bronzeia, ou a família ao ar livre, ou as crianças que se divertem com sua bebida engarrafada. Nós os vimos saltar da película? Ou os deduzimos daquele fundo oceânico de silhuetas? Tudo é tão fluído que não podemos mais ter certeza. E isso não importa. Ou seja, a possibilidade de ser comprovada por meio de fatos capturados em imagens não é o que garante a veracidade da memória, mas sim sua capacidade de alinhar fragmentos e inventar sentidos. Verdadeiro e falso se perdem naquilo que cada sujeito pode afirmar com absoluta certeza acerca de si, já descobria Freud bem no início do seu trato com as histéricas. E se isso pode soar angustiante para nossos anseios de ancorar saberes em uma suposta objetividade, o que o trabalho de Kika Nicolela parece recuperar é uma certa graça presente nesse movimento que exige de cada ser humano, para que exista, uma capacidade de inventar-se e à sua história.

Um arquivo de imagens é um apanhado de memórias confinadas em uma tentativa de preservação por meio de seu congelamento. Que sejam fotos ou vídeos, elas são principalmente produzidas com o intuito de eternizar algo e de garantir que pessoas, acontecimentos e impressões não se percam junto com a passagem do tempo e a finitude dos seres viventes. Derrida nos mostra que essa fixação que o arquivo faz, através do registro da imagem e no anseio de preservar algo, é justamente o que constitui seu paradoxo, deixando-o vulnerável à sua tendência a se destruir. A tentativa de fixação e de congelamento traz consigo o seu oposto, a impossibilidade da memória. Um arquivo bem guardado é um traço que se perde.

Em outra sala da exposição no MIS de Campinas, *Media Memory Collection* se apresenta em duo channel com toda a profusão de arquivos de família, frente à frente com uma outra projeção em 8mm e 16 mm de filmes dos

it is established, and we can't be aware of it except for remnants and constructions. We dream and we create what we cannot perpetuate. And our memory is the seam of such fictions.

Time gives memory its true meaning: a free creation from traces. We do not know if there is a woman who is tanning, or family in the outdoors, or children that are enjoying their soda. Did we see them jump from the film? Or did we deduct it from that seafloor of silhouettes? Everything is so fluid that we cannot be sure. And it does not matter. The possibility of memory being proven through facts captured in pictures it is not what ensures its veracity, but its ability to tack fragments and create meanings. True and false are lost on what each individual can say with absolute certainty about itself, as Freud discovered very early in his dealings with the hysterics. And if this may sound distressing to our yearnings to anchor knowledge in a supposed objectivity, the work of Kika Nicolela seems to recover a certain grace present in this movement that requires every human being, in order to exist, the capacity to reinvent their self and their history.

A collection of images is an overview of memories confined in an attempt to be preserved by freezing. They might be photos or videos, which are mainly produced for the purpose of eternalize something and ensure that people, events and impressions are not lost with the passage of time and finitude of living beings. Derrida shows that this fixation that the collection does, by recording the image and the desire to preserve something, is precisely what constitutes its paradox, leaving it vulnerable to its tendency to be destroyed. The attempt to try freezing brings its opposite, the impossibility of memory. A well-kept collection of images is a trace that is lost.

In another room of the exhibition at MIS Campinas, *Media Memory Collection* is presented in duo channel with all of the family archives, face to face with another projection of 8mm and 16 mm films of the 1940s-1960s. The youth of the parents of the youngsters from the 1970s and 1980s faces those that are tangent to the artist's history. There are two generations in various scenes that, facing each other in common themes, lose their weight and their uniqueness, becoming indistinguishable ingredients from the same soup.

anos 40 a 60. A juventude dos pais dos jovens dos anos 70 e 80 encara aquela dos que tangenciam a história da artista. Duas gerações em um compilado de cenas que, confrontadas umas às outras a partir de temas em comum, perdem seu peso e sua singularidade, tornando-se ingredientes indistintos de um mesmo caldo.

Cenas de infância, bebês de colo, festas de família, aniversários, brincadeiras, animais de estimação, feitos de família, refeições, festas de Natal... o cotidiano banal das ocasiões especiais se desvela a nossos olhos mostrando como tudo é intercambiável. O orgulho nos olhares e atitudes dos personagens que desfilam frente à câmera torna-se inquietude no olhar do espectador que, mergulhado no excesso desses momentos especiais, rapidamente se dá conta da armadilha em que a obra nos coloca: mergulhar em nossos registros pessoais não termina por revelar o quanto eles se compõem de uma substância que é comum a todos e, conseqüentemente, sem importância em si mesma? Uma história poderia ser outra, uma pessoa poderia ser outra, um acontecimento poderia ser outro. Não há tanta diferença assim entre aquilo que cada ser humano vive, ou naquilo que cada qual escolhe eternizar como o que é significativo em sua vida. No fundo do registro daquilo a que damos a importância do extraordinário e que queremos a todo custo preservar do esquecimento, o que a sucessão de imagens revela é o seu lugar comum. Cruel constatação de nossa insignificância enquanto seres singulares, eis o fio que alinhava o projeto atual de Kika Nicolela com tantas de suas outras produções: a explicitação dessa falta de importância intrínseca, a indistinção em que tudo mergulha quando confrontado no espelho da imagem.

O risco da imagem/memória recuperada é a revelação desse lugar comum. Mas é também sua maior oportunidade, visto que nos liberta do peso do extraordinário e nos permite reencontrar, naquilo que é mais banal, algo que nos sensibiliza frente ao outro. E que contempla na sua fragilidade a nossa mesma, presenteando-nos com um espelho rugoso, embaçado e impreciso para nossas próprias ficções.

Alessandra Monachesi Ribeiro, psicanalista, pós-doutora em Artes Visuais pela ECA-USP e em Arte e Linguagem pela EHESS-Paris.

Scenes from childhood, babies in arms, family celebrations, birthdays, plays, pets, family meals, Christmas parties ... the banal everyday special occasions unfolds before our eyes, showing how everything is interchangeable. The pride in the eyes and attitudes of characters parading past the camera becomes the restless look of the spectator who, plunged in the excess of those special moments, quickly realizes the trap that the art work puts us in: does to immerse yourself in your personal memories completely reveal how much they are composed of a substance that is common to all, and therefore unimportant in itself? A story could be another, a person could be someone else, and an event could be something else. But there is not much difference between what each human being lives or what each chooses to perpetuate what is meaningful in life. We want to preserve the memory of what we consider extraordinary and keep it alive, but, in reality, what is shown is a sequence of images of common events. It is the cruel realization of our insignificance as singular beings, which is the wire that connects the current project Kika Nicolela with so many of her other productions: the clarification of this lack of intrinsic importance, the indistinctness that everything plunges when confronted with the mirror image.

The risk of the image / recovered memory is the revelation of this commonplace. But it is also its greatest opportunity, since that frees us from the burden of the extraordinary and it allows us to rediscover, on what is the most banal, something that sensitizes us when facing each other. And that contemplates in its fragility our own, presenting us with a rough, blurry and inaccurate mirror to our own fictions.

Alessandra Monachesi Ribeiro, psychoanalyst, post-PhD in Visual Arts from ECA-USP and in Art and Language from EHESS-Paris.

Projeto realizado com o apoio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Programa de Ação Cultural 2012.

MIS
MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE CAMPINAS

Palácio dos Azulejos
Rua Regente Feijó, 859 - Centro - Campinas
www.miscampinas.com.br

Apoio:

ME


FINLANDIA
VODKA OF FINLAND


STZIS
PALACIO DOS AZULEJOS



PREFEITURA DE
CAMPINAS
Um novo tempo
para nossa cidade
Secretaria de Cultura

ProAc
PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL
DO ESTADO DE SÃO PAULO


GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO
Secretaria da Cultura