

In lieu of a liane

Opening:
1 July, 10 pm
(Performance with
Laura Pante
from 10:30 pm)

2 July –
17 September 2016

Tuesday to Saturday
2 – 7 pm

LUÍS SILVA: O título da tua exposição, IN LIEU OF A LIANE, sugere ideias de permuta e substituição, ou mesmo até de transformação; aponta também na direção de coisas que não são o que parecem ou, para ser mais exato, que são mais do que aquilo que parecem ser. Em que situações, na tua exposição, há mais do que é visível à primeira vista?

ANNA FRANCESCHINI: Instintivamente, diria que não, que a exposição versa inteiramente sobre aparências, aspectos, superfícies, mas estaria a mentir. Bem, talvez contando pequenas «mentiras brancas» seja uma forma de perceber o posicionamento de alguns aspetos desta exposição.

Voltemos ao título. Ele vem do princípio, quando estava a escrever sobre o projeto, tentando encontrar descrições ilustrativas daquilo que tinha em mente. Tentando encontrar exemplos muito simples que pudessem comunicar esta ideia de ilusão ótica revelada, de um *trompe l'oeil* evidente. Usei esta expressão, *in lieu of a liane*, para explicar o uso de outros materiais, não vegetais, na exposição. Apareceu de repente, tão elegantemente torcida ela própria, verde e crescendo ao longo da frase que estava a escrever. Isto apenas para dizer que o impulso por trás desta exposição não se alimenta do desejo de enganar o olhar de alguém, mas, mais precisamente, da vontade de fazer com que o espectador tenha consciência do truque e do engano de forma a que os possa desfrutar plenamente.

Uso muito este tipo de prática nos meus filmes e vídeos. Na exposição, este tipo de técnica está ao serviço de outros meios e de uma ideia geral de deslocamento do espaço e do tempo. A inspiração inicial é um livro, *The Drowned World*, uma ficção distópica escrita por J.G. Ballard em 1969. Um passado, que talvez seja o nosso tempo, visto daqui a duzentos anos, após uma catástrofe que deixou as cidades da Europa e da América debaixo de água, através de olhos com um vínculo distante a hábitos, códigos, e sentidos que foram aceites e respeitados por todos há muito, muito tempo (leia-se: agora).

L.S.: És então uma *trickster*?

A.F.: Bem, a figura do *trickster* na mitologia é uma criatura fascinante que parece estar sempre posicionada entre os deuses e os humanos. Esta natureza ambígua e liminar é interessante na medida em que é ilusória e produz distorções sedutoras. Diremos que eu poderei ser uma *trickster* que deixa sempre em aberto a possibilidade de descobrir o «imbróglia», o truque por detrás da imagem. A verdade, qualquer que ela seja, está lá, talvez apenas um pouco, e no pano de fundo, por detrás de algum objeto que roda, oculta por uma cortina de PVC opalescente, mas está sempre lá. Promessa!

Todos somos livres para sermos enganados, ou não. É uma questão de prazer. Por exemplo, há uma semana estive num jantar numa casa muito bela onde nada é o que parece. O casal que habita essa fantasmagoria eclética mostrou-me uma natureza morta, representando azeitonas e ovos, feita de uma cerâmica muito fina, completamente verosímil,

que era geralmente posta na mesa, entre a comida real, para enganar os convidados e produzir risadas, já que quando pegas na imitação da azeitona ela não se move do prato... Então, podemos dizer que sou uma *trickster* num sentido «barroco» da palavra.

L.S.: Qual é, se de facto existe, a relação entre sedução e o ser uma *trickster*?

A.F.: Eu acho que tem que ver com o ato de dar prazer através de ilusões e distorções. É claro que isto implica uma cumplicidade mútua, entre aquele que engana e o que vai ser enganado. O pacto deve ser muito claro: eu vou pregar-te uma partida, queres que o faça ou não? Se estás, por favor fica e aprecia a situação, todos os véus, todos estas belas pregas e dobras aparentes. Se não queres, então um *trickster* não pode fazer muito por ti. Também depende da nuance que se dá à própria palavra. A minha primeira reação foi ir buscar o lado divino do *trickster*, e assim dou-lhe um sentido positivo e sinto-me quase lisonjeada quando me chamam de tal.

Creio que foram raras as vezes nas quais fui seduzida pela verdade, se é que há uma verdade.

L.S.: Algo que me chamou a atenção, não só nesta exposição mas também na tua prática em geral, e parece estar relacionada com o que temos vindo a discutir, ainda que de uma forma algo oblíqua, é uma certa preferência pela circularidade, seja como uma ferramenta muito concreta (o movimento circular, por exemplo) ou/e como mecanismo retórico. O que te interessa nisto, especificamente?

A.F.: Circularidade, repetição, *loops* estão, na verdade, quase sempre presentes no meu trabalho. Mesmo nas peças coreográficas que faço em colaboração com os dançarinos, as peças são sempre concebidas como padrões que se repetem. Não faria qualquer sentido realizá-las apenas uma vez.

Neste ponto, há vários aspectos que me interessam. Penso que, mesmo no princípio, quando fazia apenas vídeos monocal, baseados principalmente na observação de um espaço selecionado e reconhecível, a circularidade já estava presente e pretendia ser uma afirmação precisa a respeito da dramaturgia cinematográfica. Era uma tentativa de escapar a uma linearidade narrativa, ainda que nunca tenha realmente conseguido atingir este objetivo. Foi apenas nas instalações que comecei a trabalhar a ideia de simultaneidade repetida.

Penso que estou interessada no efeito produzido pela circularidade: após alguns *loops*, a percepção da peça pode mudar. Por exemplo, penso que o nível de atenção vai sendo alterado pela repetição circular, e este processo pode gerar um pensamento secundário e diferente.

Além disto, existe também uma espera pendente implícita à circularidade, reafirmada ciclo após ciclo, que acho viciante. Uma espécie de energia potencial que cresce e cresce, e nunca é libertada num FIM cártico. Não há resolução narrativa, não há compreensão cognitiva.

Outro aspeto interessante diz respeito à construção da exposição, que adquire uma espécie de qualidade vibrante, uma variabilidade controlável. Por vezes também penso as exposições como se fossem filmes, os diferentes trabalhos como sequências de uma possível montagem cinematográfica. Uma vez fiz uma exposição apenas com trabalhos em vídeo com uma duração específica. Os vídeos mudavam, seguindo um esquema, durante meia hora, e depois a exposição começava de novo. Uma outra vez, intervinha eu própria, alterando as peças na exposição durante a abertura, sem uma atitude performativa encenada, mas apenas como visitante da minha própria exposição. Assim, com alterações atrás de alterações, a exposição, mesmo que estivesse sempre dentro do mesmo «tema», transformava-se noutra completamente diferente. Estava interessada nos efeitos percetuais e nos níveis de atenção, os meus e os da audiência.

L.S.: O que te interessa no fenómeno da perceção, e mais especificamente nos efeitos percetuais, i.e. óticos? É algum tipo de legado da *op art*?

A.F.: No início era um interesse em revelar a abstração que estava escondida por detrás da figuração. Um esforço de enquadramento da realidade de tal forma que fosse possível abri-la como um padrão, como movimento puro, ou como uma combinação de cores. Como a minha formação é, primeiramente, em estudos do cinema, na minha prática inicial eu reagia essencialmente ao cinema estrutural. Vendo os filmes de Peter Kubelka e Paul Sharit, pensei que gostaria de imaginar a realidade de forma a obter um efeito minimalista semelhante. Então, comecei a filmar fenómenos focando-me nos seus aspetos formais: cor, movimento, repetição de um determinado evento percetual. Mesmo quando não produzia filmes experimentais, mas sim documentários, estava a tentar aplicar a mesma atitude na representação de espaços. Por exemplo, uma vez fiz uma documentação de uma casa de repouso para cantores de Ópera em Milão e a minha principal preocupação foi a de encontrar um sistema perfeito de movimento que pudesse traduzir a topologia do lugar para a linguagem cinematográfica. Quando percebi que o *travelling* era o mecanismo certo (técnica e linguisticamente) para analisar o espaço horizontalmente e que o elevador já existente na casa era o seu contraponto vertical, fiquei muito contente. Transformei o espaço em linguagem cinematográfica. Basicamente, estava a utilizar o espaço para analisar formas que pertencem ao cinema, como o movimento de *travelling* que mencionei. Ainda assim, o filme consegue ser emocionalmente «tocante» — algo que procurei sempre. Estou profundamente convencida que estes são dois aspetos da mesma coisa. É como ler *Austerlitz*, ou *Vida, modo de usar* de George Perec. Tudo diz respeito à estrutura, ou a descrições detalhadas de aspetos formais da realidade — mas tudo é profundamente tocante e, de alguma forma, doloroso. A estrutura é um antídoto para a dor. Talvez.

Voltando a legados, sempre me senti mais próxima de Hollis Frampton. *Winter Solstice* (1974) e *Lemon* são provavelmente os trabalhos artísticos que mais me influenciaram. Um é filmado numa fundição,

com o foco nas chamas, metal líquido, vermelho e quente, faíscas, um luminoso ritual visual, e o outro é sobre um limão e sobre a mudança de luz. De uma forma ligeiramente irónica, analisa o cinema simultaneamente como presença e ilusão.

Há uns versos de uma canção de uma banda chamada *Young Marble Giants* que descrevem muito bem esta condição:

*Shape up your body “Let’s be a tree”
Visual dynamics for you to see
Nature intended the abstract
For you and me*

Agora, esta pesquisa de imagens em movimento na sua essência mais pura, fenómenos reduzidos a eventos formais, está a transformar-se em algo diferente. Por exemplo, comecei a «provocar» eventos, no sentido em que construo cenários, crio composições com objetos, faço coisas acontecer propositadamente. Mas sou ainda uma observadora, e utilizo aquilo que me chega aos olhos. Esta exposição, por exemplo, tem a sua origem num livro que descreve o fim da modernidade, e mesmo da sua memória — mas não teria sido possível sem a existência de mecanismos rotativos para vitrinas produzidos em massa. Os mecanismos rotativos funcionam como a ferramenta estrutural, enquanto o livro foi o gatilho que me fez repensar as ligações entre a modernidade e o espetáculo. E o espetáculo é mostrar qualquer coisa. Daí, o uso de um objeto cujo propósito principal é o de exibir coisas. Até ao ponto de, em algumas imagens, exibir-se apenas a ele próprio.

LUÍS SILVA: The title of your exhibition, IN LIEU OF A LIANE, suggests ideas of replacement and substitution, even transformation; it also hints at things not being what they seem or, to be more accurate, being more than what they seem. When in your show, is there more than meets the eye?

ANNA FRANCESCHINI: Instinctively I would say that no, the show is completely about appearances, looks, surfaces, but I would tell a lie. Well, maybe telling little ‘white lies’ might be a key to understand the attitude of some aspects of the exhibition.

Let’s start from the title again. It comes from the very beginning, when I was writing about the project, trying to find illustrative descriptions of what I had in mind. Basically trying to find very basic examples in order to communicate this idea of unveiled optical illusion, of an obvious *trompe l’oeil*. I used this expression, *in lieu of a liane*, to explain the use of other materials instead of a vegetal presence in the show. It popped out, so beautifully twisted itself, green and growing along the phrase I was writing. This is just to say that the impulse behind the show is not directed towards fooling somebody’s eyes, but, more precisely, to make the viewer aware of the trick and the mock and let him/her fully enjoy that.

I practice a lot this procedure in my films and videos. In the show, this sort of technique is at the service of other media and of a general idea of displacement of space and time. The initial inspiration is a book, the *Drowned world*, a science fiction dystopia written by J. G. Ballard in 1969. A past, that is maybe now, as it can be seen in a couple of hundreds years, after a natural catastrophe that left Northern American and European cities submerged by water, by eyes that are only remotely connected with habits, codes, meanings that used to be *de rigueur* many many years ago (read: now).

L.S.: Would you call yourself a trickster then?

A.F.: Well, the figure of the trickster in mythology is a fascinating creature that seems to stay in between humans and gods. This liminal ambiguous nature is interesting, in so far as it is illusional and produces seductive distortions. Let’s say that I could be a trickster that always leaves the possibility to discover the ‘imbroglio’, the visual scam. The truth, or whatever that may be, is there, maybe just a little bit in the background, behind some rotating objects, veiled by an opalescent PVC drape, but it’s definitely there. Promise!

Everybody is free to be tricked, or not, it’s just a matter of pleasure. For instance, a week ago I was at a dinner in a beautiful house where nothing is what it seems. The couple that inhabits this eclectic phantasmagoria showed me a still life of olives and eggs made from fine ceramic, totally credible, that were used to be put on the table, among real food, to mock the guests in order to produce amusement, as when you tear the imitation of the olive it doesn’t move from the plate... So, let’s say that I’m a trickster in a ‘baroque’ sense of the word.

L.S.: What is, if it exists at all, the relation between seductiveness and being a trickster?

A.F.: I think it’s related to the act of giving pleasure via illusions and distortions. This implies of course complicity by both sides, the trickster and the one that has been, or is going to be tricked. The pact must be clear: I am going to be a trickster here in front of you, will you like it or not? If you are, please stay and enjoy this condition, all the veils, the beautiful folds and wrinkles of the appearance. If not, well, maybe there’s not much that a trickster can do for you. It also depends on the nuance that is given to the word trickster itself. My first reaction was to recall the divine trickster, so, of course I give a positive meaning to the word itself, and I’m almost flattered to be called such.

I think I’ve been rarely seduced by the truth, if there is one.

L.S.: Something that has caught my attention, not only in this exhibition but also in your practice overall, and seems to be related to what we have been discussing even if in an oblique way, is a certain preference for circularity, either as a very concrete tool (circular motion for instance) or /and as a rhetorical device. What interests you specifically in this?

A.F.: Circularity, repetition, loops are actually almost always present in my work. Even in the choreographic pieces that I make in collaboration with dancers, the pieces are always conceived as patterns that repeat themselves and it wouldn’t make any sense to have them performed just once.

There are several aspects that interest me in that. I think, at the very beginning, when I was making only one channel videos, mostly based on the observation of a selected and recognizable space, the circularity was already present and intended to be a precise statement concerning cinematographic dramaturgy. It was an attempt to escape a linear narrativity, even though I never really succeeded. I started to work on repeated simultaneity only with installations. I think I’m interested in the effect that circularity provokes, as after a few loops, the perception of the piece might mutate. I think the level of attention is diversified by circular repetition, for instance, and this can lead to a secondary and different thought.

Besides this, there’s also a pending wait implied in circularity, that is reaffirmed circle after circle, and I find it addictive somehow. As some sort of potential energy is growing and growing, never liberated by a cathartic END. No narrative resolution, no cognitive understanding.

Another interesting aspect concerns the construction of the show, that acquires a sort of vibrating quality, a controlled variability. Sometimes I also think about exhibitions as films, with different works as sequences of a possible cinematographic montage. Once I made an exhibition only with video works that had a precise duration. The videos were changing, following a scheme, for half an hour. Then the show was starting again. Another time I was intervening myself, changing the pieces in the show, during an opening, without any staged performative

attitude, but while attending my own show, so to speak. So, change after change, the show, even following a 'theme', was completely different. I was interested in perceptual effects and levels of attention, mine and of the audience.

L.S.: What interests you in perception and more specifically in perceptual, i.e. optical effects? Is it some sort of legacy from op art?

A.F.: At the beginning it was an interest in revealing the abstraction hidden behind figuration. An effort towards framing reality in such a way that it would open up as a pattern, as pure movement, or a combination of colors. As I come from film studies, mainly, with my early practice I reacted to structural film. Watching Kubelka's and Paul Sharits' films, I thought that I would have liked to envision reality in order to obtain a similar effect of minimalism. So I started to film phenomena focusing on their formal aspects: color, movement, repetition of a certain perceptual event. Even when I was not producing experimental films, but documentaries, I was trying to apply the same attitude to spaces I was portraying. For instance, once I made documentation of a rest house for opera singers in Milan and for me the main concern was to find the perfect regime of movement that could translate the topology of the place in cinematographic language. When I understood that the travelling was the correct device (technically and linguistically) to analyze the space horizontally and the elevator already present in the house was the perfect vertical counterpart, I was really happy. I made the space becoming cinema language, I was basically using that place in order to analyze forms that belong to cinema, like the mentioned travelling movement. Even though the film is very 'moving', emotionally, and I looked for that all the time. I'm deeply convinced that they are two aspects of the same thing. It's like reading *Austerlitz*, or Perec's *Life a user's manual*. It's all about structure, or detailed descriptions of formal aspects of reality, but it's all deeply touching, and painful somehow. Structure as an antidote to pain. Perhaps.

Back to legacies I always felt closer to Hollis Frampton, instead. *Winter Solstice* (1974) and *Lemon* are probably among the most influential works of art for me. One is shot in a foundry, and it's all about flames, red hot liquid metal, sparks, a luminous retinal ritual, while the other is about a lemon and changing of lights. In a slightly ironic way, it analyzes film simultaneously as a presence and as an illusion.

There are words of a song by a band called Young marble giants that to me describe this condition quite well:

Shape up your body "Let's be a tree"
Visual dynamics for you to see
Nature intended the abstract
For you and me

Now this research of moving images in purity, phenomena reduced to formal events, is becoming something else. For instance, I started

to 'provoke' events, in the sense that I build sets, I create compositions with objects, I make things happen on purpose. But I'm still an observer, and I make use of what hits my eyes. This show, for instance, comes from a book that depicts the end of modernity, even of the memory of it, but it wouldn't have been possible without the existence of mass produced rotating displays for vitrines. The rotating displays function as the structural tool, while the book was the trigger that made me rethink about the links between modernity and spectacle. And spectacle is about showing something. There came the use of an object whose main purpose is to exhibit things. At the point that, in some images, it only shows itself.







Etero roteante, 2016
Esferovite, plástico, motor
Styrofoam, plastic, motor
73 × ø 60 cm









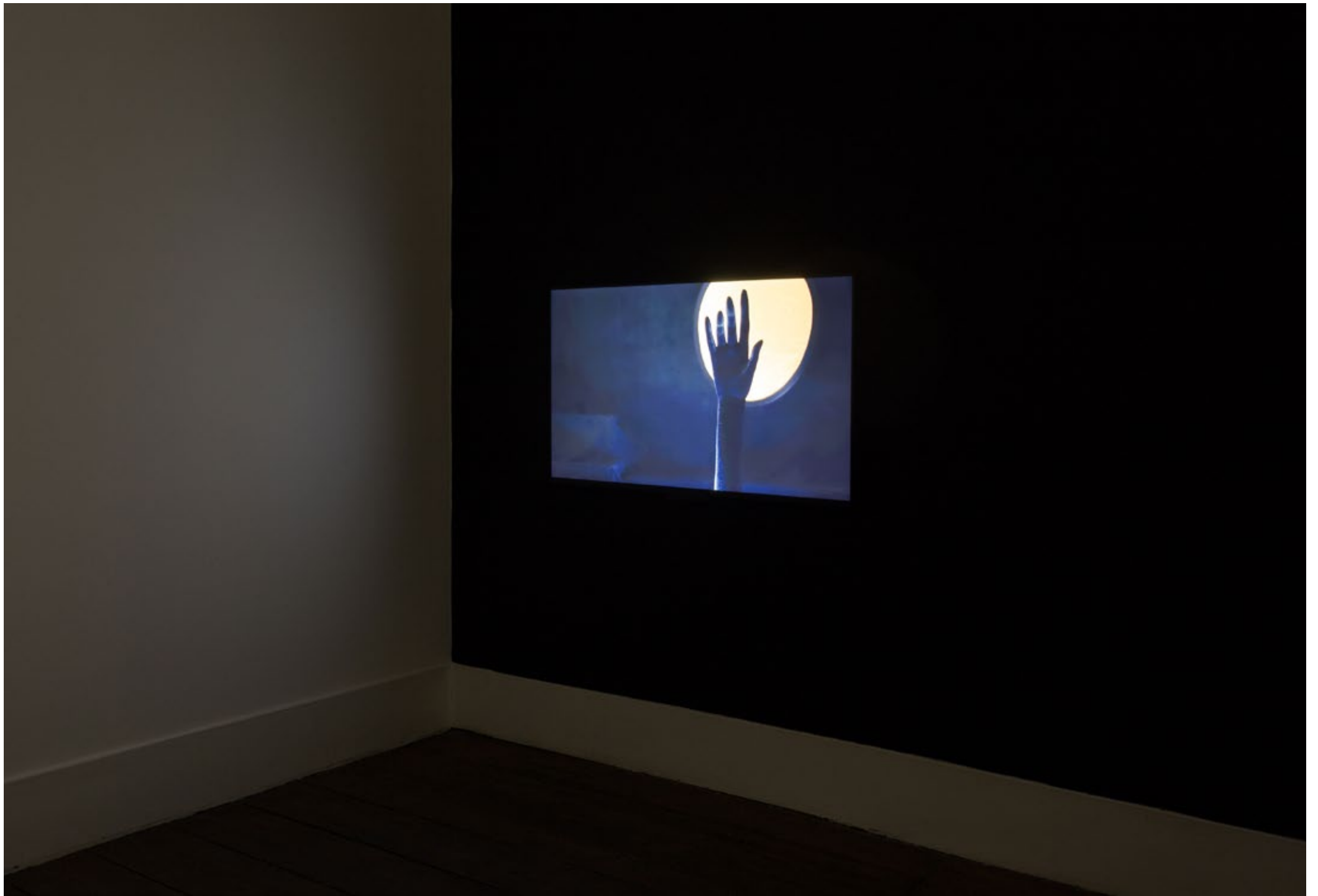
Pensa alla bellezza dei tuoi capelli (Pensa na beleza
do teu cabelo / Think about the beauty of your hair),
2016
Video HD, cor, s/ som, 48''
HD video, color, mute, 48''





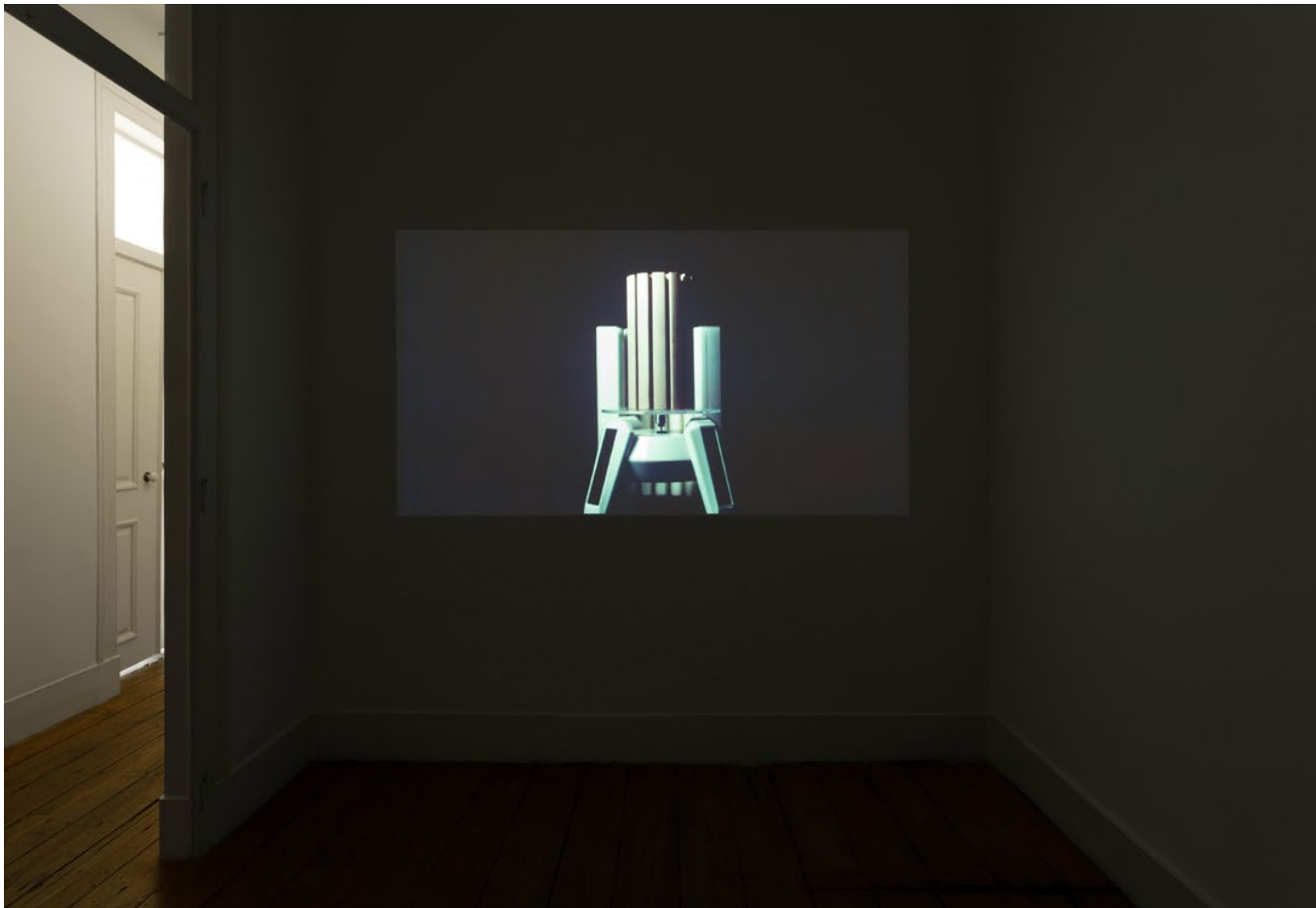
Beatrice, 2016
Esferovite, plástico, motor
Styrofoam, plastic, motor
86 × ø 80 cm







At the Ritz, 2016
Video HD, cor, s/ som, loop
HD video, color, mute, loop





You know why they respect me?
Because they think I'm dead, 2016
Video HD, cor, s/ som, 6'13"
HD video, color, mute, 6'13"





Performance: *In lieu of a liane*
Padrão coreográfico para uma dançarina
Choreographic pattern for one dancer
Duração variável
Duration variable







Anna Franceschini
Pavia, 1979

Estudou em Milão onde completou o MA em Media Studies e uma bolsa de pós-graduação em História e Crítica de Cinema Italiano na IULM. O seu trabalho tem sido apresentado e premiado em vários festivais de cinema, entre os quais: Festival de cinema de Roterdão (NL), 60º Festival de cinema de Locarno (CH), Festival de cinema de Turim (IT) e Festival de cinema de Milão (IT).

Das exposições coletivas em que participou destacam-se: Villa Croce, Génova (IT); MACRO, Roma (IT); Matadero, Madrid (ES); Museo Nitsch, Nápoles (IT); PAC: Padiglione Arte Contemporanea, Milão (IT); THE GREEN PARROT, Barcelona (ES); MARCO, Vigo (ES); MAXXI, Roma (IT); Fundação Nomas, Roma (IT); Fundação Sandretto Re Rebaudengo, Turim (IT); Futura, Praga (CZ); Villa Medici, Roma (IT).

Uma seleção das suas exposições individuais inclui: Palazzo delle Esposizioni, Roma (IT); Kunsthalle São Paulo (BR); GAM, Turim (IT); Museoin, Bolzano (IT); Fiorucci Art Trust, Londres (UK); Kunstverein Duesseldorf (DE); Spike Island, Bristol (UK); Vistamare / Benedetta Spalletti, Pescara (IT); Peep Hole, Milão (IT); Bielefelder Kunstverein (DE); Kiosk Gallery, Gent (BE); Objectif – Exhibition, Antuérpia (BE); Fondazione Bevilacqua la Masa, Veneza (IT).

Em 2011 o seu trabalho foi premiado com uma menção honrosa no Ariane de Rothschild Prize – Milão (IT), e foi vencedora do Fondazione Casoli Prize 2012 – Fabriano (IT), New York Prize 2012 (Ministério dos Negócios Estrangeiros – IT) e Terna Prize (IT).

Participou em várias residências artísticas, entre as quais: Rijksakademie van beeldende kunsten – Amsterdão (NL), VIR / Viafarini In Residence – Milão (IT), *ISCP program* em Nova Iorque em 2013 (US), e MACRO, Roma (IT), em 2014.

As suas obras fazem parte de colecções privadas e institucionais tais como: Musée National d'Art Moderne / Centre Georges Pompidou, Paris (FR); MACRO, Roma (IT); Les Abattoires / Frac Midi Pyrénée, Toulouse (FR); colecção Dommering, Amesterdão (NL) e Nicoletta Fiorucci, Londres (GB).

Studied in Milan where she received a MA in Media Studies and a post-graduate grant in History and Critics of Italian Cinema at IULM University. Her work has been presented and awarded in several film festivals among which are the IFFR / Rotterdam Film Festival (NL), 60th Locarno Film Festival (CH), TFF / Turin Film Festival (IT) and MFF / Milan Film Festival (IT).

She took part in group exhibitions including: Villa Croce, Genoa (IT); MACRO, Rome (IT); Matadero, Madrid (SP); Museo Nitsch, Naples (IT); PAC: Padiglione Arte Contemporanea, Milan (IT); THE GREEN PARROT, Barcelona (SP); MARCO, Vigo (SP); MAXXI, Rome (IT); Nomas Foundation, Rome (IT); Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin (IT); Futura, Prague (CZ); Villa Medici, Rome (IT).

Solo exhibitions include: Palazzo delle Esposizioni, Rome (IT); Kunsthalle São Paulo (BR); GAM, Turin (IT); Museoin, Bolzano (IT); Fiorucci Art Trust, London (UK); Kunstverein Duesseldorf (DE); Spike Island, Bristol (UK); Vistamare / Benedetta Spalletti, Pescara (IT); Peep Hole, Milan (IT); Bielefelder Kunstverein (DE); Kiosk Gallery, Ghent (BE); Objectif – Exhibition, Antwerp (BE); Fondazione Bevilacqua la Masa, Venice (IT).

In 2011 her work was awarded with a mention of Honor at Ariane de Rothschild Prize – Milan (IT), and she is the winner of Fondazione Casoli Prize 2012 – Fabriano (IT), New York Prize 2012 (Ministry of Foreign Affairs – IT) and Terna Prize (IT).

She has been a resident artist at the Rijksakademie van beeldende kunsten – Amsterdam (NL), VIR / Viafarini In Residence – Milan (IT), ISCP program in New York (US) in 2013 and at the MACRO Museum in Rome (IT) in 2014.

Works of hers are part of institutional and private collections such as the Musée National d'Art Moderne / Centre Georges Pompidou in Paris (FR), MACRO Museum in Rome (IT), Les Abattoires / Frac Midi Pyrénée in Toulouse (FR), the Dommering collection in Amsterdam (NL) and Nicoletta Fiorucci Collection in London (UK).