

CUIDADO E SILÊNCIO

uma conversa entre Ismail Bahri e Benjamin Seroussi

Por ocasião da exposição Instrumentos, convidei o franco-brasileiro Benjamin Seroussi para uma conversa com o artista franco-tunísiano Ismail Bahri. Benjamin tem um notável pensamento livre e um posicionamento muito claro. É gestor cultural e curador, diretor do vibrante Instituto Cultural Israelita Brasileiro, conhecido como Casa do Povo – vizinho ao Espaço Cultural Porto Seguro –, e é representante da Pro Helvetia na América Latina. A ideia era convidar um curador brasileiro com trânsito na França, onde Ismail reside, para dialogar com a produção do artista, de um ponto de vista que fosse capaz de estabelecer critérios de aproximação com o contexto brasileiro e latino-americano. No entanto, para minha enorme surpresa, o pai de Benjamin é tunísiano e por conta disso, ele frequentou muito Túnis na infância. A partir desse elo comum, a conversa caminhou por lugares inesperados e abriu caminhos que vão além de qualquer especificidade local, seja da capital da Tunísia, seja de São Paulo ou de Paris.

RODRIGO VILLELA

BS Fiquei instigado quando o Rodrigo disse que pensava que eu poderia falar do seu trabalho de um modo interessante e fazer perguntas em relação ao seu modo de trabalhar... Mas é verdade também que – e a gente vai retomar esse assunto depois –, em relação à posição artística com que você costuma trabalhar, eu diria que é algo surpreendente. E imagino que a gente vá retomar isso ao longo da nossa conversa, talvez ligado ao fato de que trabalho com uma produção muitas vezes bastante local da América do Sul e que responde a um contexto tenso, diferente. Vou contar um pouco porque estou curioso para saber o que você pensa a esse respeito, mas gostaria de chegar nisso pouco a pouco. De início, queria fazer algumas perguntas mais voltadas à sua forma de vida, porque, quando a gente vê o seu trabalho, tem uma espécie de depuração da forma sem que seja exatamente formal. Fiquei curioso para saber como você trabalha, uma questão bastante concreta sobre o seu fazer.

IB É uma questão de que gosto bastante. Como trabalho... De partida, muitas vezes tenho a sensação, e imagino não ser o único, de não trabalhar – sem me culpar muito por isso. No fim, me vejo fazendo várias coisas. Acho que isso se deve ao fato de que não trabalho tanto a partir de roteiros, estratégias ou projeções e, como disse, não tenho a impressão de ter ideias a serem aplicadas, mas, muitas vezes, isso vem de encontros, do que as coisas vão me levar a fazer, de certa forma. Uma palavra pescada aqui ou ali, encontrar alguém, um objeto manipulado. Pode também ser algo com que fico obcecado num determinado momento e que pode, por exemplo, me habitar por duas semanas e que, no fim, esse objeto vai me levar à experiência de um gesto ou... Não sei, pode ser qualquer coisa. Muitas vezes são encontros, é um

trabalho um tanto míope, uma miopia que me dá a sensação de enxergar só o que está a poucos centímetros de mim, e acredito que aquilo que tem mais ou menos a mesma escala da minha vida e do meu corpo ou do corpo dos outros. Quando digo que não há projeção, refiro-me, por exemplo, às situações em que me perguntam o que vou fazer daqui a dois meses. Fico muito incomodado, não sei o que dizer, mesmo que haja coisas nas quais eu esteja trabalhando no momento em questão. Então é isso, um modo um pouco míope, bastante ligado às coisas que acontecem, às coisas que estão por vir, só que quase imediatamente. Com frequência isso faz com que eu manipule ou experimente vários elementos ao mesmo tempo; muitas dessas coisas dão errado, e uma parte bastante grande do trabalho permanece invisível. Tenho mesmo a sensação de fazer algo o tempo todo, mas muito pouco disso é afinado ou finalizado enquanto produto. A questão da produção não é tanto uma obsessão. Claro que às vezes eu me culpo e acho que tenho que produzir algo. Na verdade, o trabalho tem muita escória, muitas coisas "laterais", muita perda, coisas que pego por aí e abandono, obsessões tão fortes quanto efêmeras. Aliás, isso me leva a dizer atualmente que talvez o trabalho não tome tanta atenção do projeto por enquanto. E que ele tem uma tendência, nesses últimos anos, a jogar luz sobre determinadas partes e a levá-las para bem longe, ao passo que outras são esquecidas, mas que poderiam ser bastante intensas em sua falta de acabamento e que permanecem um pouco brutas nessa escória de que falei.

BS Quando você fala em "escória" são, por exemplo, projetos que inicia, que começa a filmar e depois, no meio, eles se tornam partes que você joga fora ou guarda, esse tipo de coisa? Projetos que não são terminados?

IB Pode ser isso. E pode ser também, por exemplo, experimentar alguma coisa e, na verdade, ficar tão obcecado com o que estou experimentando que acabo não vendo que essa coisa também produz espécies de ecos distantes – que podem ser bem interessantes. Pode ser a produção de coisas, objetos, restos, arranhões, elementos assim.

BS E essa escória, esses arranhões, ou essas falhas,* como se diz no cinema quando algo dá errado... Você guarda essas coisas?

IB Sim. Guardo, e agora estou começando a olhar para elas.

BS Mas são coisas que você acumula?

IB Sim, acumulo e, neste momento, é disso que estou falando, é a minha obsessão da vez. Talvez porque a exposição que está aqui, e que esteve no Jeu de Paume antes, foi construída de modo bastante consciente... Quer dizer, não sei se consciente, mas de fato como algo bastante agudo e claro. E fiz isso de propósito, no sentido de que eu tinha vontade de fazer uma exposição que fosse plana e calma... Bem, não sei se calma, mas, de todo modo, extremamente lenta, como um mar parado, e que fosse agitada por determinados filmes e outras coisas – especialmente em Foyer ou outros filmes que trazem um pouco de agitação. Só que por contraste, de modo que alguns deles são tão parados, tão calmos, que outros, por contraste, devolvem à vida, acabam jogando um

* NT: No francês, "chute", de "chute de bobine", que é quando o filme de rolo cai ou deixa de funcionar adequadamente. Optamos por "falhas" e "quedas", em português.



Ismaïl Bahri e Benjamin Serroussi

pouco contra, em fricção. E agora, na verdade, e especialmente a exposição no Jeu de Paume, era uma intercalação perfeita, extremamente coerente, com um sentido, um desenvolvimento quase fotográfico, que começa por uma coisa e vai se desenvolvendo até que é solucionado ao final. Depois, e é sempre assim que acontece, quando você faz uma exposição, a exposição trabalha. Uma exposição não é feita para dar certo ou errado; geralmente, uma exposição é feita para que se trabalhe em alguma coisa, para trabalhar o trabalho...

BS Para fazer você trabalhar.

IB Sim, talvez. Aí isso faz com que você trabalhe, me faz trabalhar nisso agora. Eu me pergunto: que falhas são extraídas de tudo isso? Estou olhando para isso agora.

BS Resulta um trabalho tão preciso que, no fim das contas, o que deixa você obcecado é a questão da sujeira, em todo caso, aquilo que resta...

IB Não exatamente a sujeira, mas gosto bastante do termo "escória". A queda da bobina de filme, a falha, também é um termo bem empregado.

BS Aquela imagem que não fica, mas que, para mim, é a mais bela. A gente fica imaginando aquela película que se acumula, esses pedaços de celuloide que são cortados e depois é possível fazer filmes com essas falhas.

IS Com certeza. Agora, por exemplo, estou preparando uma exposição com o curador Guillaume Désanges,* e não faço a menor ideia do que estou fazendo.

BS Isso é bom.

IB Ah sim, mas, por outro lado, uma das referências que tenho é de dar valor ao momento de maravilhamento. Quando se trabalha, de repente há algo que salta aos olhos, algo que você guarda sem saber ao certo para que serve, sem

* A exposição "Des gestes à peine déposés dans un paysage agité", aconteceu de 21/09/2018 a 01/12/2018, na Fondation d'entreprise Hermès, em Bruxelas, Bélgica.

nenhuma importância, mas guarda e, num desses momentos de maravilhamento, acontece uma espécie de queda. A gente falou sobre Túnis há pouco, e quando estive na praia de Raoued...

BS Uma bela praia.

IS Aonde ia quando criança. E [nessa vez que mencionei na conversa] trazia comigo um rolo grande de fita adesiva quando, de repente, comecei a medir essa praia, que é um pouco um afeto, e daí me dei conta... Tinha medido essa praia. Ao voltar para casa, fui assistir ao que tinha filmado, e que não valia grande coisa; não estava percebendo, mas tinha essa fita cheia de areia, jogada no chão, e seria possível dizer justamente uma queda de bobina, mas com o grão de areia que se tornou como um grão de filme, algo assim. Então, essa medição captou alguma coisa desse lugar - eis um exemplo.

BS Você fala em revelação, e é possível encontrar termos fotográficos e cinematográficos o tempo todo em suas palavras, mas quando você chega nessa questão do gesto e do objeto, sobre o filme e esses objetos fílmicos... Na medida em que seus filmes se concentram em gestos, e diria mais, os títulos costumam ser ou lugares ou gestos, me parece.

IB Por que lugares?

BS Você tem determinados lugares. O Foyer, por exemplo, é um lugar.

IB Sim, um certo tipo de lugar.

BS O filme é um lugar.

IB Sim, por que não? Mas por quê?

BS O filme é um lugar.

IB É um objeto.

BS Pode também ser um objeto, mas, por outro lado, tenho sempre a impressão de ver o avesso, as dobras... Acabamos ouvindo esses gestos em determinados títulos que invocam outros títulos e outros gestos, e, por isso, gostaria de saber em que medida - e você falou da fita adesiva, algo que me interessa ainda mais - o trabalho se desenvolve na performance. Ou você considera o vídeo como performance...? Pode-se dizer que você trabalha no meio das artes visuais e se abordássemos essa questão... Aliás, há referências a [Robert] Bresson, Guillaume [Désanges] e François [Piron] na entrevista que fizemos com você (pág. 56), e é verdade que isso faz a gente pensar nos bateadores de carteira que usam os dedos para roubar, em todos esses gestos repetidos. O Bresson também era obcecado por isso; não estou aqui te julgando, não faria essa pergunta sobre performance para o Bresson, mas como você circula nesse universo, queria saber se você trabalha em torno da performance ou não, de forma alguma? Esses restos de objetos, e não os restos de objetos filmados, não as falhas de imagens, mas como essa da fita adesiva, são ações que te interessam e ações que você repetiria, ou o vídeo seria de fato o lugar de registro?

IB Francamente, são questões que me ultrapassam. Não me pergunto esse tipo de coisa quando trabalho e, no mais, a performance... O negócio é que acredito que esses gestos estão inscritos de tal forma na vida. E por que digo isso? O que me leva a medir uma praia, por exemplo, é o fato de

eu ter vontade de ir até lá, na verdade. E que existe um objeto, e um lugar, um vínculo é possível, você tenta e é isso. A questão da performance é algo com que tenho problemas. Não é a primeira vez que me perguntam isso e toda vez me vejo meio encurralado. Se compararmos, por exemplo, com o trabalho de Marie Cool e Fabio Balducci, você sabe de quem é?

BS *Mahléh* [significa “Maravilhoso” em árabe]

IS Isso! Eles fazem de fato performance ao vivo. Obviamente existe algo de performativo quando atravesso a cidade de Túnis procurando por...

BS Com um copo de tinta.

IB Onde o filme, o fato de filmar, é o corpo que filma.

BS O filme é você.

IB Sim, claro. Existe, de fato, a ideia do corpo que filma, do corpo que vira câmera, da câmera que é preenchida com um corpo, esse tipo de coisa. Nesse sentido, sim, há isso, mas o que é importante no uso que faço do vídeo é que, às vezes, a câmera acompanha a experiência. Quer dizer, o fato de experimentar um gesto é algo que, em minha obra, é feito muitas vezes a partir de uma maneira de vê-lo, ou seja, estou fazendo e, ao mesmo tempo, tomo distância e observo, e as duas coisas são tomadas uma pela outra. Para mim, dois vídeos que são bastante pungentes sob esse ponto de vista são, *Orientações* [Orientation] e *Foyer*, porque são dois vídeos em que a experiência que acontece e o filme que está sendo feito estão procurando um ao outro. Aquilo que está sendo capturado é aquilo que se captura, de certa forma, algo por aí. Assim, há a questão do

performativo, o trabalho com o copo; se tem algo de performativo em *Orientações*, isso, passa pelo intermédio do gesto que está sendo filmado.

BS Acho que o que fica claro quando vemos os filmes que estão na exposição é que, obviamente, não são registros de uma performance, mas filmes, e isso é bastante claro. Nesse sentido, a câmera, sem dúvida, participa dessa performance, podemos dizer que ela é um agente. Fora isso, algo que considero interessante quando você fala de seu trabalho e que vemos em determinados filmes, é que há muita coisa que é feita pelas próprias coisas.

IB Ou que as coisas fazem acontecer.

BS Isso. E a câmera também é uma coisa. É um tanto inseparável. Não é uma questão que tenta reduzir um filme no qual você faz um gesto a um registro desse gesto, está mais para uma questão que me faz pensar em que medida outras inscrições desse gesto seriam possíveis. Particularmente, quando vemos a folha que queima, um jogo quase infantil, a primeira vontade que se tem é de sair e repetir por conta própria. Isso me leva a pensar num tipo de experiência-procedimento, como se você fosse em direção a esse tipo de escrita, porque o seu trabalho me parece também um tipo de escrita... Quando falei em performance era menos no sentido de uma ação sem registro e mais no sentido de uma ação que passa pelo escrito.

IB Entendi. Se tomarmos, por exemplo, Cool e Balducci, eles repetem. É algo que se repete infinitamente e que pode ser performado por outros, por qualquer um, por pessoas formadas para isso. Tenho a sensação de que se algo é

feito para ser repetido, aquilo que vai compor o trabalho vai ser um momento eventual que não pode ser produzido. Vai ser, por exemplo, na folha que queima. Foram três meses de trabalho para chegar naquele momento, que só consegui atingir uma única vez. Ou seja, é um trabalho de precisão, de repetição rumo à precisão, com algo extremamente frágil que, se acontece uma vez, vira um acontecimento, mas que não vai se repetir. Como aquela bandeira na praia, foi aquele momento. Por outro lado, o copo tem um aspecto muito mais performativo, ou o gesto de cobrir a imagem com um papel...

BS Quando falei em escrita, queria voltar um pouco à forma de viver. Você escreve antes de filmar? Você escreve e desenha um plano ou pega a câmera e fica tentando repetir até que o acontecimento ocorra?

IB Sim.

BS Você se levanta de manhã, encontra o lugar onde vai filmar... Fico curioso com os próprios gestos práticos que levam a produzir uma obra.

IB Depende de cada uma. Em todo caso, o que é certo, retomando aqui a miopia, é que geralmente tenho uma intuição, alguma coisa que me instiga, e vou em direção a isso. Em *Foyer*, por exemplo, o movimento intuitivo era de ir em direção à luz, de ir em direção à rua, em Túnis. De ir à Tunísia e ir até a rua em Túnis. Foi esse movimento que trouxe tudo, e não é um movimento consciente. Depois, na verdade, o trabalho consiste em estabelecer o quadro da experiência. É isso. Sobre um tripé imóvel, usando tal câmera, que formato de folha... Preciso de tal movimento do vento, tal tipo de luz e depois vejo.

O que acontece muitas vezes é que leio enquanto trabalho. Na verdade, quando algo é ativado, vou ler. Mas não leio tanto para entender, e sim para apanhar palavras. Também escrevo, tenho vários cadernos em que coloco as palavras, porque às vezes as palavras me ajudam a ativar coisas, a ser reativo e a me concentrar um pouco.

BS Mas essas palavras e essas leituras também são quedas?

IB Um pouco, sim. Não quer dizer que sirvam para produzir textos, são momentos meio parecidos com acupuntura, em que às vezes você precisa ativar uma determinada zona sem saber muito bem por que, e tem necessidade de passar por uma conversa – as conversas são muito importantes para mim. Tal leitura ou tal palavra que vira uma obsessão... Neste momento é a “escória”, sem saber ao certo por quê.

BS Sim, é uma palavra curiosa.

IB Estava conversando com um amigo, ele usou essa palavra e, desde então, ela vem me fisgando, já faz três semanas. Ao mesmo tempo, isso me fez ver outras coisas, ir buscar outras coisas me dizendo: “Olha só, tem algo aí”. Mas não quero ficar fascinado por essa palavra porque a considero bonita ou coisa assim, é só que, num dado momento, reconheço alguma coisa ali. Como me acontece às vezes, por exemplo, de reconhecer algo num objeto ou num gesto. Tem, de fato, esse princípio de reconhecimento que é bastante importante. Às vezes, na vida, a gente passa dias sem reconhecer nada e, sem saber porque, às vezes alguma coisa salta da banalidade plana do nosso entorno e a gente acaba reconhecendo algo. Muitas vezes são os próprios encontros. Não quer dizer exatamente que

you reconhecça algo de fato, mas você sente que reconhece algo, que alguma coisa lhe diz respeito, e aí essa coisa passa a ser considerável. Você passa a considerá-la. Por exemplo, este copo aqui: não tinha reparado nele antes e, de repente, passo a levá-lo em consideração, e isso me ajuda. Sem entender por que, na verdade. Em todo caso, acompanhar esse primeiro salto, esse primeiro espanto.

BS Eu falei um pouco antes para entrar mais no seu trabalho, mas algo que me interessa também e que me surpreendeu naquilo que vi é a ausência de rosto. Gostaria que você comentasse um pouco a esse respeito, mesmo que isso às vezes apareça como subtítulo ou outra coisa. Um dos vídeos que vi, o do fio talvez, em que você usa um rosto que aparece.

IB Bem: o rosto. Por que não tem rosto?

BS Não sei, talvez seja uma pergunta que não faz muito sentido para você, mas é curioso.

IB Não me pergunto esse tipo de coisa, mas já notei isso.

BS Também notei!

IB Talvez porque o rosto se fixa demais. Um rosto se fixa. E talvez a questão da silhueta do personagem ou da pessoa ajuda a neutralizar algo que talvez seja muito dirigido. São hipóteses. Por exemplo, retomando *Foyer*, é algo que se relaciona ao fato de fixar e levar a um cara a cara, o rosto leva a um cara a cara. Quanto a *Foyer*, o que me interessa é ver como a câmera, que tem essa folha diante dela... Nesse filme, a câmera não tem mais um cara a cara do real, daquilo que ela filma, ela não tem mais essa relação cara a cara, que é algo

próprio da câmera. Ao colocar essa folha, a câmera se torna um instrumento que registra as variações energéticas. Uma variação de luz, de corrente de ar, uma voz que chega... É isso, não tem mais o cara a cara, é a energia que conta. Talvez, neste instante, não me sinta apto, ou incapaz de gerir o cara a cara com um rosto. Pode ser algo que ainda esteja por progredir na cena, um dia posso chegar lá. Em *Foyer*, Nesse filme, e não fiz isso de propósito, esse filme me botou em ordem quando eu captei aquilo que vinha sendo tramado. Porque havia se tornado um meio de filmar a Tunísia, um país extremamente afetivo para mim – estive por lá, só que não conseguia fazer um cara a cara. O que você quer que eu enquadre? O que posso levar daqui? É demais da conta, não é possível, sou incapaz. E o salto que se operou foi quando me dei conta de que essa incapacidade se solucionou na forma de uma incompletude, na verdade. Existe o fato de colocar essa folha em branco, o que talvez tenha aberto espaço para essa energia aos outros para fazer um filme, de colocar uma voz, de dizer algo que eu seria incapaz de dizer, de acolher uma língua que perdi, palavras que perdi. Uma relação com o real que me comove, mas que perdi. E talvez porque eu não seja capaz, por ainda ter algum tipo de cara a cara. O rosto faz parte disso. Mas não só o rosto, muita coisa passa por aí.

BS É verdade que, em *Foyer*, não há o rosto, mas há uma voz. E um belíssimo trabalho entre o campo e o quadro dessas duas coisas. Acho que isso cria um pouco essa impressão de pegar essa energia, ou seja, ao ouvir tudo aquilo que você não filma, a gente acaba vendo muito mais. Tomando como exemplo o sistema que a gente tem aqui, justamente, é uma espécie de frontalidade que você pretende mostrar, mas que não mostra grande coisa, que não mostra uma certa parte

do nosso corpo, que não mostra que fomos aos Correios antes (antes da conversa, Ismaíl acompanhou Benjamin à unidade próxima dos correios), que não mostra essa discussão que a gente poderia ter tido, que atravessa aquilo de que estamos falando agora. E o que é interessante no seu trabalho é que existe uma verdadeira relação com o véu; a tela não mostra, mas esconde. O desvelamento acontece sempre por meio de um velamento no meio do caminho. Você esconde para poder ver.

IB Sim.

BS E é curioso porque não se trata de uma subtração, mas de uma adição. Pensando em determinadas coisas sobre o seu trabalho, muitas vezes a ideia de pureza, de simplicidade retorna, mas tenho a impressão de que, ao criar um dispositivo, você acrescenta algo, e é principalmente esse acréscimo que lhe permite chegar a uma ideia pura, por assim dizer, mas que é resultado de uma não experiência para ver melhor. E, além do mais, a experiência... Era isso que eu ia dizendo, que pensava ser mais performance do que experiência, mas a experiência talvez caiba melhor. Quando ouço você falando sobre o seu trabalho, dá para dizer que é quase o trabalho de um cientista, de ficar repetindo a mesma coisa, ir em busca desse outro lado, descobrir uma coisa quando você estava procurando outra... Não sei se já fizeram essa comparação, essa relação com a experiência científica, mas queria saber se você lê literatura científica ou se a ciência é uma presença na sua formação.

IB Não, nem um pouco. Na verdade, o que me interessa em relação à experiência é a questão do afeto, ou seja, como você afeta algo a partir da

experiência e dentro dela, e como você se deixa afetar por ela, algo que acontece muito raramente. O que me interessa é a comparação entre a experiência “en boíte” – [sirenes passando] é a guerra?

BS Esse barulho? É porque são seis horas. Às seis da tarde, o jornal *Folha de S.Paulo* começa a imprimir os jornais.

IB É magnífico!

BS Mas hoje eles não fazem mais isso, então é só um barulho que não anuncia nada, porque eles não imprimem mais no centro da cidade. Esse barulho que a gente ouve é a sirene que coloca em funcionamento as grandes máquinas de impressão do jornal, que fica a poucas ruas daqui.

IB Então quer dizer que o amanhã está escrito...

BS Encerrou o expediente, acabou. Podem largar suas canetas. Mas o barulho não significa mais nada, ele só anuncia algo que já desapareceu.

IB É engraçado. Mas eu ia falando... Existe a experiência “dentro da caixa”, que traz a ideia da câmara escura, da experiência que a gente circunscreve, com a ideia de impedir que alguém seja afetado pelo entorno, pelo contexto. E a outra experiência... não sei se você entende o que estou dizendo?

BS Sim, sim.

IB E a experiência que, ao contrário, vai ser posta em contato com aquilo que a cerca e que vai ser transformada por ela. E a maneira como o experimentador, para mensurar, vai também

alterar, perturbar, afetar o elemento que está mensurando. Essas coisas me interessam bastante. Retomando *Foyer* e *Orientation*, é mesmo isso, ou seja, a experiência que se faz na rua vem sondar algo, mensurar uma energia, capturar palavras, mas, ao mesmo tempo, tudo isso acontece porque há uma perturbação do andamento das coisas.

BS Isso a partir da experiência, isto é, como em *Desenlace* [Dénouement] ou, ao contrário, você cria...

IB Sim, exatamente, como em *Desenlace* que, para mim, é um filme... Algo muito importante de se dizer, na minha opinião, aquilo que constitui para mim os melhores trabalhos são os filmes ou trabalhos que eu faço sem entender. E quando fiz *Desenlace*, eu não entendia nada. O exemplo desse filme foi que aconteceu uma anedota, é engraçado, uma discussão onde alguém me descreve um filme e assim eu entendo o desenlace, e aí entendi. Voltei para casa pensando que aquilo era um negócio incrível, fui procurar na internet e só então me dei conta de que tinha entendido tudo errado, que não tinha nada a ver, e aí fiz o filme. Mas eu senti que havia algo se elaborando dentro de mim, a ideia de mensurar, de ter um fio ligado à câmera e o modo como esse fio leva a experimentar esse vazio que separa a câmera da pessoa que está no campo. O que é esse vazio que sempre fascinou e que vai se tornar mensurado antes de ser visível? O que é interessante é que esse filme também dá um corpo ao objeto-câmera, que vai se tornar o espaço onde se está, obviamente. Essa experiência se dá de um modo mais intuitivo, mas, para tanto, é preciso enquadrar bem os elementos. Foi preciso algum tempo para que eu entendesse que tinha que ser neve, para encontrar o calibre do filme, pouco a

pouco. Depois, tem alguma coisa que se forma, coisas que você encontra ou reconhece aos poucos. Você acaba reconhecendo que talvez a neve seja o suporte correto, enfim... Justamente porque isso começa a criar um enigma, o espaço inicial é pura luz digital e se transforma numa paisagem de neve. Se fosse, sei lá, uma rua, teria sido uma rua desde o princípio. Mas eu não fazia ideia disso, foi só ao experimentar que acabei entendendo.

BS A gente sente esse tipo de esboço com o dispositivo ou protocolo experimental que se estabelece, e acaba surgindo uma espécie de forma, e não falo em forma no sentido formal, mas como um tipo de tentativa de tomar a essência de um gesto singular, algo por aí.

IB Algo mais preciso, na verdade.

BS Exato, é sempre mais preciso. Assim sendo, em que medida você espera algo de comum? E aqui algo que me interessa particularmente é sair dessa diferença entre o particular e o geral, e de pensar em singular e comum. Tenho a impressão de que você trabalha bastante nesse lugar, do singular e do comum, em vez de particular e geral, que levaria ao universal etc., ao passo que o singular e o comum me parecem um par mais interessante. E na discussão com François Piron e Guillaume Désanges, você também fala em universal.

IB Sim, mas acho que foi uma bobagem. Na verdade, é uma palavra que não entendo tanto assim.

BS Abstrato demais? Grande demais?

IB Não, o que é bonito é o fato de ela voltar à discussão e, no entanto, é uma palavra feita para

ser amarrotada. É algo sujeito a controvérsias. Digamos que a palavra universal, porque eu acabei relendo a entrevista e achei isso um pouco bizarro, mas enfim, mais do que o universal... Aliás, não tem nada de universal, está mais para algo que já vimos e, na conversa com François e Guillaume, a ideia do *déjà vu*, de reconhecer alguma coisa, um certo inconsciente. Às vezes, determinados trabalhos convocam gestos ou coisas que temos a sensação de já ter visto e experimentado por conta própria, porque isso vai buscar um lugar ou uma coisa bastante arcaica e nativa, muito arcaica. Tenho essa impressão. Quanto a amarrotar e desamarrotar, é algo tão...

BS Quando falo em forma, estou usando o termo de um sociólogo, o Georg Simmel, que fala dessas formas e, justamente, não fala em consequências econômicas e coisas assim, mas um sociólogo um pouco estranho que se interessa mais pela forma, como as coisas se constroem e como a gente encontra essas formas em vários níveis diferentes: no nível da discussão, da construção de um grupo, ou de um partido, mas que não é o fim a que isso serve, e sim como isso funciona. E o que eu vejo no trabalho é algo que talvez não seja universal, mas antropológico, da ordem do humano, e é por esse motivo que acabo voltando bastante à questão do texto, da poesia, porque acho que as palavras se tornam pesos e objetos, os gestos também. Acho que você está bastante dentro desse universo das coisas...

IB E por que isso é bom?

BS Porque tenho a impressão de que os títulos têm um papel importante, às vezes eles estão em fricção com o trabalho, não são exatamente nem ilustração nem um tipo de sinopse, é o menor

dos poemas que você pode fazer. Você pega uma palavra e cola no filme, e não sei como acontece sua escolha dos títulos. Você podia chamá-los de "Sem título", mas não faz isso, você coloca títulos. E acho que os títulos criam algo no nível da percepção da obra para quem olha, porque a gente sempre vai colocar algumas etiquetas num determinado momento.

IB Muitas vezes os títulos surgem no fim. Costuma vir no fim e acaba sendo bem complicado, muitas vezes porque vem alguém e diz: "Você precisa colocar um título".

BS Mas você pode escolher "Sem título".

IB Sim, mas mesmo assim, não é fácil.

BS Eu realmente entendi assim, como um tipo de palavra que vem se acrescentar à obra.

IB Tem também uma ideia de compressão. Acho que nesta exposição aqui tem uma energia que me interessava. Uma energia de compressão, ou de dilatação. Tem locais em que as coisas se comprimem, acho, que são precisas a tal ponto que chegam a comprimir, enquanto outros, como *Foyer*, são irradiantes. Obras irradiantes que, ao se concentrar num detalhe, atingem as coisas que estão no entorno. É a questão da circunferência, isto é, o detalhe e seus arredores talvez entrem numa espécie de jogo ou de fricção que me interessa. Como observar e ser preciso com um detalhe ao longo de meses até que, num determinado momento, existe um efeito de compressão que acaba dizendo algo sobre o entorno. Força centrípeta e centrífuga ao mesmo tempo, não sei. E a palavra é um trabalho que vai precisar um pouco mais alguma coisa.

BS Isso dá peso.

IB Sim, ela vai comprimir. Mas às vezes não dá certo também.

BS Como em qual obra, por exemplo?

IB Linha [Ligne] não quer dizer nada. Foi alguém que me sugeriu essa palavra, eu achei ótimo. [risos] Agora, eu olho para isso e penso: Uma linha? O que isso quer dizer? Não sei. Mas gosto bastante disso porque esse trabalho que é tão preciso e tal, tem alguma coisa no título que dá errado. É engraçado, deu errado.

BS Concordo com você. De todos os títulos, foi o que menos me pegou.

IB Porque eu acho que deu errado.

BS Agora vou mudar de assunto, que diz respeito a como uma obra assim circula e pode ser vista em outros lugares. Como te disse, eu trabalho num universo que, forçosamente, no Brasil, está ligado às questões políticas atuais, que é bastante engajado e, às vezes, até mesmo panfletário. Então, não sei se é o meu olhar – que é também alimentado por um olhar de cinéfilo –, ao assistir determinados filmes, especialmente *Dénouement*, que me fez pensar nesse filme incrível dos Irmãos Lumière em que uma parede é montada e desmontada (*Démolition d'un mur*, 1896). A gente encontra uma espécie de presença da câmera como gesto quase mágico nos seus filmes que a gente reconecta com a história do cinema. Ao mesmo tempo, eu via nos seus filmes algo bastante engajado. Não sei se é o meu olhar, mas engajado também com essas experiências, com um contexto, talvez até com gestos bastante

duros. Quando você mensura a distância em *Dénouement*, eu vi um gesto bastante duro, porque é uma distância intransponível. Tem oxímoros como esse que se fazem presentes e que surgem na experiência, às vezes dessa maneira que deixa a gente surpreso com o final, ao mesmo tempo em que tem momentos bem engraçados, como o rosto, o toque do fio, é um tipo de aceleração do tempo. E quando eu ouço o seu trabalho, quando entro na sala, quando ouço as pessoas falar a respeito, fala-se muito de um certo silêncio, de meditação, mas eu fico pensando no grito, na verdade. O que mais escuto no seu trabalho é aquilo que grita e que pode ser um grito silencioso, claro, mas eu vejo aí mais esse tipo de marcação. Eu queria saber se isso ecoa para você ou se vem muito do contexto em que estou inserido..

IB Sobre grito eu não sei, mas acho que é um trabalho extremamente inquieto. Num dado momento, vira uma obrigação. Talvez por serem trabalhos que são feitos num estado de extrema inquietude, e isso não é tão importante assim, mas percebo uma grande inquietude. Todo mundo fala da fragilidade do tremor, mas não é bem isso, tem algo de muito inquieto.

BS Muito inquieto e muito duro, que está na precisão. Justamente, tem algo de lento, de não poder errar, de ter que apontar. Ao mesmo tempo, algo que quando é apontado, desaparece. E as vozes dos jovens tunisianos que conversam com você, do policial, do sujeito que te chama para fumar maconha etc., são vozes pungentes. E ouço nisso a palavra punho...

IB Sim, em *Foyer*, por exemplo, é um trabalho que claramente, como *Orientações*, desnuda o meu

maior complexo. E é isso que me impressiona, porque passei a vida toda tentando esconder que não falo árabe direito; a esconder que o lugar que é o mais pungente para mim, é também aquele que mais me escapa; que o espaço e as pessoas de que mais gosto são aqueles que me são mais distantes. E quando me percebi fazendo o filme, essa questão explodiu, na verdade. Aliás, isso inevitavelmente me obrigou a assumir algo de extremamente inquietante para mim e a me colocar numa postura em que fico desconfortável nessa circunstância. No mais, isso que você disse é completamente verdade, quer dizer, eu penso numa tentativa de apontar para um lugar que se esvai permanentemente. Tentar preparar tudo ou encontrar o momento em que alguma coisa, um elemento central vai ser localizado. Não sei, o local está um pouco por toda parte, mas isso se faz necessariamente na sensação de que isso sempre vai escapar, que nunca conseguiremos chegar lá de fato, que tem algo vão e que, mesmo assim, tem muitas formas que se destroem, que se decompõe, a aparição sempre se faz numa desapareição permanente, esse tipo de coisa.

BS Sim, e isso talvez seja um pouco de otimismo, mas o que me tocou, mais do que aquilo que te escapa, é aquilo que escapa por si só. Mais do que as coisas que agem por conta própria, tem as coisas que escapam?

BS É esse lugar também onde você não se sente legítimo que me parece ser o mais rico, porque é a partir daí que se tem uma verdadeira posição de observador. Você está dentro e fora, encontrou o lugar perfeito para ser ilegítimo de maneira confortável.

IB Por que confortável?

BS Porque você encontrou um local. Um lugar que você pode habitar, onde pode conversar, escutar, deixar as pessoas questionarem, porque você as deixa falar, para deixar as vozes dos outros serem gravadas. Existe uma generosidade, como em *Foyer*, porque você dá voz ao outro. Ao mesmo tempo, eles dizem aquilo que você gostaria de dizer, tem esse jogo que é forte. De fato, é curioso quando eu falo em grito e em algo muito político, porque isso ecoa uma produção brasileira dos anos 1970, da época da ditadura militar. Fiquei achando isso. E que também é algo muito presente e que retorna na produção brasileira dos anos 1990 e 2000, que joga com as formas para criar situações que estabelecem pequenas instabilidades do lado de dentro. Por exemplo, tem uma obra muito bonita do Cildo Meireles que se chama *Cruzeiro do Sul*, que é um pequeno cubo que pode ser apresentado dentro de uma sala que é não sei quantas vezes o tamanho do cubo. Então, quando você entra, você não vê o cubo, só a sala vazia. Mas o cubo está ali, presente, e é o cubo que justifica a sala. Esse jogo de micro e macro é muito presente no seu trabalho e não sei se está ligado à situação macropolítica, ou a uma inquietude pessoal, ou talvez – e muitas vezes é esse o caso – a questões de subjetividade que também são ligadas a uma situação na qual você está, você vive, você habita, questões de identidade, de deslocamento... É como se você tentasse enganar ou driblar a censura. [Ismail ri] E como eu te dizia, a gente entende um pouco essa censura que você está tentando driblar, quer dizer, a melhor maneira de falar sobre ela, é driblando. Não sei se faz sentido para você esse tipo de reflexão que acaba aproximando o seu trabalho de uma questão que é cara ao Brasil neste momento com o golpe de Estado e tudo mais, mas que, no seu trabalho,

nesse sentido, nesse gesto singular que é político de outra maneira, se você não quer dizer alguma coisa, tem outra coisa que se diz de maneira muito forte. Então, de que maneira você reconecta esses fatos, e de coisas que te tocam também, a gente falou da revolta na Tunísia, a gente poderia falar do que aconteceu em Paris, na França, com o Nuit Debout. São coisas que te afetam, porque está realmente no lugar do afeto, mais do que um lugar macropolítico, é um lugar micropolítico, é o afeto que age. Para você, isso é algo presente ou é mais inconsciente, algo que atravessa o trabalho?

IB Não, é inconsciente. De verdade, não estou dizendo isso por... A questão do que me afeta é realmente importante. Isto é, eu começo a me dar conta, agora que já tenho uma certa quantidade de trabalhos que se acumula, de que tem alguma coisa da qual o trabalho se torna um tipo de condutor. O fato de trabalhar significa conduzir, acompanhar as energias, tornar visíveis determinadas coisas ou deixá-las se manifestarem por conta própria sem sequer se dar conta, e isso acontece da maneira como você descreveu, que acho que foi muito bem colocado. É algo que me toca. Não estou mais falando do meu trabalho, mas do que você disse. Se fosse o caso, serial genial, mas não sei. É por isso que eu disse há pouco que eu nunca sou tão – como dizer? – apegado ao apego. Eu nunca considero tanto um trabalho que fiz do que quando tenho a impressão de não tê-lo compreendido.

BS Quando ele te escapa.

IB Quando ele me escapa, quando tenho a impressão de ter de passar por ali para reconhecer alguma coisa, talvez. É por isso que a questão do reconhecimento é muito importante: você

reconhece alguma coisa inconscientemente, você se deixa atravessar por essa coisa inconscientemente e de maneira bastante inquieta, é por isso que a inquietude está presente, são momentos extremamente desagradáveis. Até que, num determinado momento, quando você se libera de tudo isso porque você passa para outra coisa, você começa a captar, a ver que alguma coisa aconteceu. Às vezes.

BS É por isso também que a referência ao Bresson me parece bastante bela e sutil quando penso em *Um condenado à morte escapou* (1956). Seus filmes são um pouco como condenados à morte que escapam.

IB Não sei. Mas, por exemplo, vários artistas costumam me dizer: “Ah, quando eu termino um trabalho, nunca mais olho para aquilo”. Isso é algo que eu nunca entendi, porque é depois que eu vejo. E quando digo depois, estou falando em três, quatro anos, dez anos depois. Porque o trabalho continua trabalhando depois. Não existe isso de uma peça acabada, não tem nada a ver, é um problema.

BS É um ser no mundo, ele te acompanha.

IB Ele me acompanha depois. Aqui, por exemplo, conversei com alguns brasileiros sobre certos trabalhos e isso me despertou outras coisas, hoje estou conversando com você, o que me torna sensível a outras coisas, enfim... Além disso, outra coisa que é importante para mim é que, por exemplo, o fato de acompanhar e de tomar conta de algo que foi feito é também uma maneira de reativar outras coisas mais para frente, é assim. Não existe isso de acabar uma coisa e passar para a próxima, nunca entendi isso.

BS Agora uma pergunta... Passando para a parte da entrevista... Tem alguma coisa daqui que você gostaria de saber, algo que te intriga, que te interessa, algo que você gostaria de falar? Coisas que você tenha visto aqui e das quais gostaria de falar?

IB Bom, o que me acerta em cheio... Para contextualizar, como te disse, eu vim para a exposição, então não tenho a sensação de ter de fato visto, só estou numa cidade. Eu topei vir agora para depois voltar daqui a um mês para ter tempo de ver. Mas o que me atinge é a fricção extremamente violenta entre os mundos, os corpos, as economias, as maneiras de viver. É algo que já observei na Colômbia e foi o que pude ver daqui. É algo que me salta aos olhos o tempo todo. É pungente, mas o que vi são só indícios, não sei. Ainda não entendi nada da cidade.

BS Não se preocupe. É uma cidade onde a gente não entende muita coisa. A gente se apegava.

IB Por exemplo, como dizer... Não encontrei muito do aspecto... Isso é muito delicado. Mas na Tunísia, por exemplo, tem grandes disparidades sociais e diferenças, mas a separação é menos flagrante. Ela começa a ser um pouco mais, infelizmente. Não sei, mas aqui, por exemplo, a gente está num prédio, um centro de arte, não sei como chamam isso, mas a gente vive num outro mundo. Não posso deixar de dizer que, para que uma exposição seja feita, quanto custa? Todos esses projetores, todas essas luzes...

BS Isso tem que perguntar para o Rodrigo.

IB O número não é importante, é o contraste, na verdade. Mas inevitavelmente, quando você sai da

exposição, tem essa coisa que me salta aos olhos, não é normal. É ainda mais contundente, acho, do que outros lugares onde já expus.

BS Mas como a gente conversou antes, a Tunísia teve sua identidade reconstruída depois da independência em torno de um desejo de homogeneidade.

IB Sim.

BS E isso ainda está presente, de certa forma. Aqui, é verdade que, pelo contrário, é quase uma sociedade de castas, com uma diferença social tão forte e marcada. Mas acho que esse é o aspecto curioso e interessante de ver o seu trabalho aqui. Tenho a impressão de que, do mesmo modo que aquilo que não é mostrado me leva a ver outra coisa, naquilo que não é dito a gente pode ouvir essa tensão, esses gritos.

IB Eu não entendo. Você não é o único a me dizer isso, mas eu ainda não entendi.

BS No seu trabalho?

IB Você não é o primeiro a dizer que é particular ver o meu trabalho aqui neste contexto... Ainda não entendi.

BS É como se a gente estivesse, neste momento, numa situação... Eu diria que aquilo que faz a vida como tal perdeu quase todo seu valor. Há massacres que acontecem regularmente e a vida continua, só que sem vida. E no seu trabalho, a primeira obra, *Linha*, com a gota d'água, é como se ela conseguisse apontar para a importância da respiração, dos batimentos, do ser presente, da fragilidade, mas com essa precisão de que falamos

há pouco. Em seguida, me parece que muitas outras obras passam por esse tipo de cuidado.

IB Sim, é isso.

BS Você cuida. Você presta atenção na presença do outro, e isso para nós é um contraste muito forte em relação ao momento em que estamos, somos muito mais marcados pelo contrário, pela diferença. É um momento, como se diz aqui, de aterrar, de voltar à terra. Isso talvez nos aproxime do outro, mas de uma maneira muito distinta do que um brasileiro faria hoje, a meu ver. Em termos de produção local, talvez seja uma obra que poderia estar presente num momento de censura.

IB É mesmo?

BS Aquilo que eu dizia de apontar algo que não é nomeável, e a gente sente isso no seu trabalho. Um outro aspecto que é interessante... Para além da questão do cuidado, que é um primeiro aspecto que valoriza a questão da pulsão vital, da presença do corpo. E mesmo um corpo sem rosto é um corpo vivo, que respira, que pulsa. Eu diria que você humaniza até os objetos – talvez você desumanize os seres humanos e humanize os objetos. No fim, a gente sai ganhando. A segunda coisa que eu apontaria gira em torno daquilo que não pode ser dito, do não dito, do ausente. E estamos numa situação política tão tensa que a gente acaba restabelecendo um vínculo com a época da ditadura, da censura, do silêncio. Assim, a gente reconhece talvez uma produção brasileira mais distante, eu falei no Cildo Meireles, mas é possível retomar outras obras muito diferentes, como a da Leticia Ramos, que escreve o nome do país no próprio pé com um fio... Acabamos encontrando gestos que tentam criar uma dor

que não pode ser dita. Talvez isso não nos atinja particularmente neste momento porque isso não seria feito desse jeito mas ao ver isso, encontra eco uma produção local que também faz sentido. Acho que esse seria um segundo ponto, primeiro a questão do cuidado e depois a questão do silêncio. Não sei se estou finalizando muito rápido.

IB Não, não, isso me interessa muito. Porque é verdade que, quando me convidaram para fazer a exposição, isso foi colocado na discussão.

BS O quê?

IS Não me disseram desse jeito, mas disseram que era importante. Eu não entendi o porquê, até fiquei achando que era uma questão de educação. Não sei, pode até ser o caso. Disseram que era importante atualmente e eu não conseguia entender, só achei que tudo bem. Mas talvez você esteja colocando em palavras algo que voltou várias vezes sem que eu conseguisse entender.

BS Agora a gente pode passear pela cidade um pouco.

IB Podemos fazer isso agora.

BS Quero te apresentar alguns lugares.

[segue discussão sobre família, comida e várias conversas entremeadas]

CARE AND SILENCE Conversation with Ismail Bahri and Benjamin Seroussi

Taking the Instruments exhibition as an opportunity, I invited Benjamin Seroussi, a Franco-Brazilian, to converse with Franco-Tunisian artist Ismail Bahri. Benjamin is remarkably freethinking and has very clear positions. He is a cultural manager and curator, director of the vibrant Brazilian Jewish Cultural Institute known as Casa do Povo—neighbor to the Porto Seguro Cultural Space—and is a representative of Pro Helvetia in Latin America. The idea was to invite a Brazilian curator with penetration in France, where Ismail resides, to dialogue with the artist's production, from a point of view capable of establishing criteria of approximation with the Brazilian and Latin American context. However, to my great surprise, Benjamin's father is Tunisian and for that reason, he visited Tunis frequently in childhood. From this common thread, the conversation wended its way through unexpected places and opened paths that go beyond any local specificity, be it Tunis or São Paulo or Paris.

RODRIGO VILLELA

BS I was instigated when Rodrigo said he thought it would be interesting for me to talk about your work and ask questions about how you work... But it is also true that—and we will come back to this later—the artistic position with which you usually work is, I would say, rather surprising. And I imagine we'll come back to this over the course of our conversation, perhaps linked to the fact that I work with a production that is often very local to South America and responds to a different and tense context. I'm going to tell you a bit about it, because I'm curious to know what you think—but I'd like to get there little by little. To start off, I'd like to ask a few questions more related to your way of life, because when we see your work, there is a kind of honing of the form without being exactly formal. I am curious to know how you work—a very concrete question about how you work.

IB That's a question I like a lot. How I work... To begin with, I often have the feeling, and I imagine that I'm not the only one, of not working—without feeling very guilty about it. In the end I find myself doing various things. I think this is due to the fact that I don't work so much from scripts, strategies or projections and, as I said, I don't have the impression of having ideas that are to be applied, but often this comes from happenstance encounters, from what things will lead me to do, in a way. A word fished up here or there, getting together with someone, a manipulated object. It may also be something that I obsess about at a given moment and that can, for example, stay with me for a couple of weeks but, in the end, this object will lead me to the experience of a gesture or... I don't know, it can be anything. Often it's an encounter; it's a rather myopic way of working, a nearsightedness that gives me the sensation of seeing only what is within centimeters of me and that I think is on more or less the same scale as my life and my body or the body of others. When I say that there is no projection, I am referring, for example, to the situations in which someone asks me what I am going to do two months from now. It makes me very uncomfortable and I don't know what to say, even if there are things I'm working on right then. So, that's

it, a rather myopic way of working, very connected to things that happen, things that are about to happen, but almost immediately. Often this causes me to manipulate or experiment with several elements at the same time; many of these things go wrong and a fairly large part of the work remains invisible. I actually have the feeling that I'm doing something all the time, but very little of it is refined or finalized as a product. The question of production isn't so much an obsession. Of course, sometimes I feel guilty and I think I have to produce something. Actually, the work leaves a lot of dross, a lot of things "off to the side," a lot of loss, things that I latch onto and then abandon, obsessions as strong as they are ephemeral. By the way, this leads me to say that at the present maybe the work itself doesn't take so much attention away from the project, and that there is a tendency in the work, in recent years, to shed light on certain parts and to go a long way with them, while others are forgotten, but which could be quite intense in their lack of finishing and which remain rather crude in this dross of which I spoke.

BS When you talk about dross that would be, for example, projects that you start, that you begin to shoot and then, in the middle, they become parts that you throw away or put away, that sort of thing? Projects that are not completed?

IB It can be that. And it can also be, for example, to experiment with something, and actually be so obsessed with what I'm experimenting that I don't see that this thing also produces kinds of distant echoes that may be very interesting. It can be the production of things, objects, debris, scratches, elements like that.

BS And that dross; those scratches, or those fails, as they say in the movies when something goes wrong... Do you save those things?

IB Yes. I keep them and now I'm starting to look at them.

BS So, these are things you accumulate?

IB Yes, I accumulate them and, right now, that's what I'm talking about, it's my current obsession. Perhaps because the exhibition here, and that was in the Jeu de Paume before, was constructed quite consciously... I mean, I don't know if it was conscious, but in fact it was like something very sharp and clear. And I did this on purpose, in the sense that I wanted to make an exposition that was flat and calm... Well, I don't know if it's calm, but in any case, it's extremely slow, like a still sea, that is agitated by certain movies and other things—especially in *Foyer* or other films that bring a bit of agitation. But in contrast, some of them are so still, so calm that others, by contrast, come to life, and end up playing a bit contra, in friction. And now, in fact, especially with the exhibition in Jeu de Paume, it was a perfect, extremely coherent interpolation, with a meaning, an almost photographic development, that begins with one thing and keeps developing until, in the end, it's resolved. Then, and it always happens this way, when you make an exhibition, the exhibition itself works. An exhibition is not made in order to turn out right or wrong, usually an exhibition is made so that it works on something, to work on the work...

BS To make you work.

IB Yes, perhaps. So, this makes you work, makes me work on this now. I ask myself: what failures or flaws can be drawn from all this? I'm looking into this now.

BS The result is a work that is so precise that, finally, what gets you obsessed is the issue of dirt, in any case, what's left over...

IB Not exactly dirt, but I quite like the term dross. The fall of the film reel, the flaw, is also a well-used term.

BS That which doesn't remain—but it's true that, for me, that's the most beautiful image. We keep imagining the film that is accumulating, those pieces of celluloid that are cut and then they, the flaws, can be used to make films.

IB That's right. Now, for example, I am preparing an exhibition with the curator Guillaume Désanges, and I have no idea what I am doing.

BS That's good.

IB Ah yes, but on the other hand, one of the references I have is to give value to the moment of wonder. When you work, suddenly there is something that jumps out to the eye, something that you keep without knowing for sure what it's for, something unimportant, but you keep it and in one of these moments of wonder a kind of fall happens. We just talked about Tunis and when I was on Raoued beach...

BS A beautiful beach.

IB ...where I used to go as a child. And [the time I mentioned before in our conversation] I had a big roll of adhesive tape when, suddenly, I began to measure this beach, which is a bit unnatural, and then I realized... I had measured this beach and, going back home, I went to see what I had filmed and it wasn't worth much, I wasn't understanding, but I had this tape that was full of sand, thrown on the floor—it would be possible to say it was like the fall or fail of a reel, but with grains of sand like a film grain, something like that. So, this act of measuring captured something from that place, that's an example.

BS You talk about revelation and we find photographic and cinematographic terms all the time in your words, but when you come to this issue of the gesture and the object, to the film and these film objects... Insofar as your films concentrate on gestures, I would say more, the titles are usually either places or gestures, it seems to me.

IB Why places?

BS You have certain places. The *Foyer*, for example, is a place.

IB Yes, a certain type of place.

BS The film is a place.

IB Yes, why not? But why?

BS The film is a place.

IB It is an object.

BS It may also be an object, but on the other hand, I always have the impression of seeing the reverse, the folds... We end up hearing these gestures in certain titles that invoke other titles and other gestures and so I wanted to know in what measure—and you talked about the adhesive tape, what interests me even more—the work develops in the performance, or do you consider this question... Incidentally, there are references to Bresson, Guillaume [Désanges] and François [Piron] in the interview they did with you, and it is true that this makes people think of pickpockets who use their fingers to steal, of all those repeated gestures. Bresson was also obsessed, and here I'm not judging you, I would not put this question about performance to Bresson, but since you circulate in this universe, I would like to know if you are orbiting around performance in your work, or absolutely not? These remains of objects, not the remains of filmed objects, not the flawed images, but like the adhesive tape, are actions that interest you and actions that you would repeat or the video would indeed be the place for registry?

IB Frankly, these questions are beyond me. I don't ask myself this kind of thing when I work and, moreover, the performance... The thing is that I believe these gestures are inscribed this way in life. And why do I say that? What makes me measure a beach, for example, is just that I feel like going there, actually. And since there is an object, and a place, a bond is possible, you try and that's it. The question of performance is something I have problems with. This is not the first time I've been asked this, and every time I see myself sort of cornered. If we compare, for example, the work of Marie Cool and Fabio Balducci.

BS Mahléh [means Beautiful in arabic]

IB Right, they actually do live performance. Obviously, there is something performative when I go through the city of Tunis looking for...

BS With a glass of ink.

IB Where the film, the fact of filming... it's the body that films.

BS The movie is you.

IB Yes, of course. There is, in fact, the idea of the body that films, the body that becomes the camera, the camera that is inhabited by a body, that kind of thing. In this sense, yes, this exists, but what is important in my use of video is that sometimes the camera accompanies the experience. That is, the fact of experiencing a gesture is something that in my work is often done starting from a way of seeing it, that is, I am doing it and, at the same time, I distance myself and observe, and each of the two ways of seeing is taken for the other. For me, two videos that are quite penetrating from this viewpoint, *Orientation* and *Foyer*, because they are two videos in which the experience that takes place and the movie that is being made are each seeking the other. What is being captured is what is captured, in a way, something like that. Thus, as to the question of the performative, the work with the glass, *Orientation*, if there is something performative there, it comes into play by means of the gesture being filmed.

BS I think what becomes clear when we see the films that are in the exhibition is that, obviously, they are not records of a performance, they are movies and that's very clear. In this sense, the camera participates in this performance, without a doubt; we can say that it is an agent. Other than that, something that I find interesting when you talk about your work and when we see certain films, is that a lot is done by the things themselves.

IB Or that the things make happen.

BS Right. And the camera is also a thing. It's somewhat inseparable. It's not a question of trying to reduce a film in which you make a gesture to a record of this gesture; it's more like a question that makes me wonder to what extent other inscriptions of this gesture would be possible. In particular, when you see the sheet of paper that burns, almost something children would do, the first thing you want is to go out and repeat it on your own. This makes me think of a kind of experiment-procedure, then, if you were to go in the direction of this kind of writing, because your work also seems to me like a kind of writing... When I spoke of performance, it was less in the sense of an action that is not recorded and more in the sense of an action that passes through the medium of writing.

IB I understand. If we take, for example, the comparison with Cool and Balducci, they are repeating. It's something that repeats itself infinitely and that can be performed by others, by anyone, by people trained for this. I have the feeling that if something is done in order to be repeated, what is going to compose the work is going to be an eventual moment that cannot be produced. It will be, for example, like the sheet of paper that burns: it took three months of work to arrive at that moment which I only managed to achieve one time. In other words, it is a work of precision, of repetition heading towards precision, with something extremely fragile that, if it happens once, it becomes a happening, but it won't happen again. Like the flag on the beach, it was that moment. On the other hand, the glass has a much more performative aspect, or the gesture of covering the image with paper...

BS When I spoke of writing, I wanted to get back to your way of life. Do you write before you shoot? Do you write and draw up a plan or do you take the camera and keep trying until the event happens?

IB Yes.

BS You get up in the morning, you find the place where you're going to film... I'm curious about the actual practical gestures that lead to producing a work.

IB It depends on each one. In any case, what is certain—going back here to my myopia—is that I usually have an intuition, something that instigates me and I go towards it. In *Foyer*, for example, the intuitive movement was to move toward the light, then to go toward the street in Tunis. From going to Tunisia to going up the street in Tunis. It was this movement that brought everything and it's not a conscious movement. Then, in fact, the work consists in establishing the framework of the experience. That's what it is. With an unmoving tripod, using such and such a camera, and a certain paper format... I need a particular movement of the wind, a certain kind of light, and then we'll see. What often happens is that I read while I work. In fact, when something is activated, I'll read. But I don't read so much to understand as to catch words. I also write, I have several notebooks where I put the words, because sometimes the words help me activate things, to be reactive and to focus a bit.

BS But these words and these readings are also falls/fails?

IB Sort of, yes. This is not to say that they serve to produce texts. They're moments almost like acupuncture, where you sometimes need to activate a certain zone without knowing very well why and need to go through a conversation—conversations are very important for me. A certain reading or a certain word can become an obsession... At the moment, it is "dross," without knowing for sure why.

BS Yes, it's a curious word.

IB I was talking to a friend, he used that word and since then I've been hooked on it for three weeks already. At the same time, it made me see other things and go get other things telling me, "Look, there's something there." But I don't want to be fascinated by this word just because I consider it beautiful or something; it's just that at a given moment I recognize something there. Like what sometimes happens to me, for example, that I recognize something in an object or a gesture. In fact, this principle of recognition is very important.

Sometimes in life we spend days without recognizing anything and, without knowing why, sometimes something jumps out from the flat banality of our surroundings and we end up recognizing something. Often it's in the encounters themselves. It does not mean exactly that you actually recognize something, but you feel that you recognize something, that something has to do with you, and then that thing becomes considerable. You begin to consider it. For example, this glass here, I hadn't noticed it before and then, suddenly, I started to take it into consideration, and this helps me. Without understanding why, actually. In any case, I accompany this first leap, this first astonishment.

BS I talked a bit earlier about getting deeper into your work, but something that also interests me and that surprised me in what I've seen is the absence of the face. I would like you to comment a little on this, even if it sometimes appears as a subtitle or something else. One of the videos I saw, maybe the one with the string, in which you use a face that appears.

IB Well, the face, why isn't there a face?

BS I don't know...maybe it's a question that doesn't make much sense to you, but it's curious.

IB I don't ask myself that sort of thing, but I've noticed it.

BS I noticed it, too!

IB Maybe because the face becomes too fixed. A face becomes fixed. And perhaps the question of the character's or a person's silhouette helps neutralize something that might be very directed. These are hypotheses. For example, going back to *Foyer*, it's something that relates to the fact of fixing and leading to a vis-à-vis, the face leads to a vis-à-vis. As for *Foyer*, what interests me is to see how the camera, which has this sheet in front of it... In this film, the camera no longer has a vis-à-vis with reality, with what it films, it no longer has this vis-à-vis relationship, which is characteristic

of the camera. When we position this sheet of paper, the camera becomes an instrument that records the variations of energy. A variation of light, a current of air, a voice that arrives... That's all; there's no more vis-à-vis, it's the energy that counts. Maybe right now I don't feel up to it, or unable to manage the vis-à-vis with a face. It may be something that is yet to evolve in the scene, someday I may get there. But as in *Foyer*... In that film, and I didn't do it on purpose, but things got sorted out when I caught on to what the setup was. Because, for me, it had become a means of filming Tunisia, a country for which I have enormous affection and I was always going there, but I couldn't do a vis-à-vis. What framework should I adopt? What can I take from here? It's just too much, it's not possible, I can't do it. And the leap that worked was when I realized that, in fact, this incapacity would be solved in the form of an incompleteness. There is the fact of employing this blank sheet of paper, which may have opened up space for this energy for others to make a film, to add in a voice, to say something I would be incapable of saying, to welcome a language I had lost, words that I'd lost. A relationship with the real that moves me, but that I lost. And maybe because I'm not able to, because I still have some kind of vis-a-vis. The face is part of this. But not only the face, there's a lot going on here.

BS It is true that in *Foyer* there is no face, but there is a voice. And a beautiful piece of work involving the field and the picture of these two things. I think this creates a bit of the impression of getting this energy, that is, hearing everything that you're not shooting, you end up seeing a lot more. Taking as an example the system we have here, there is a kind of frontality that you intend to show, but that doesn't show very much, that doesn't show a certain part of our body, that doesn't show that we went to the Post Office beforehand, that doesn't show the discussion we could have had, that cuts through what we're talking about now... And what is interesting about your work is that there is a real relationship with the veil: the screen doesn't reveal, but rather conceals. The unveiling always happens through a veiling in the middle of the way. You hide in order to be able to see.

IB Yes.

BS And it's curious because it's not about a subtraction, but an addition. Many times, thinking about certain things in your work, the idea of purity, of simplicity, returns, but I have the impression that when creating a device, you add something and that it is mainly what's added that allows you to attain a pure idea, so to speak, but that it's a result of a non-experience in order to see better. And, moreover, the experience... That's what I was saying, that I thought it was more of a performance than an experience, but experience might fit better. When I hear you talking about your work, I could say that it's almost the work of a scientist, to keep repeating the same thing, to go in search of that other side, to discover one thing when you were looking for another... I don't know if somebody has already made this comparison, this connection to the scientific experiment, but I'd like to know whether you read scientific literature or whether science is present in your training.

IB No, not at all. Actually, what interests me about the experiment is the question of affect, that is, how you affect something by means of the experiment and within it, and how you allow yourself to be affected by it, something that happens very rarely. What interests me is the comparison between the "canned" experiment ("en boîte")—[sirens are passing]... Is it war?

BS That noise? It's because it's six o'clock. At six in the afternoon, the newspaper *Folha de S.Paulo* begins to print the papers.

IB It's magnificent!

BS But today they don't do that anymore, so it's just a noise that doesn't announce anything, because they don't do the printing in the center of the city anymore. This noise we hear is the siren that starts up the newspaper's huge printing presses, a few streets away.

IB So, it means that tomorrow is already written...

BS Office hours are over, finished. You can put your pens down. But the noise means nothing anymore, it only announces something that has already disappeared.

IB That's funny. But as I was saying... There is the experiment "in the box," which brings the idea of the darkroom, of the experience that we circumscribe, with the idea of preventing someone from being affected by the surroundings, the context. And the other experiment... I don't know if you understand what I'm saying?

BS Yes, yes.

IB And the experiment that, on the contrary, will be brought into contact with what surrounds it and that will be transformed by it. And the way the experimenter, in order to measure, will also alter, disturb, affect the element he is measuring. These things interest me a lot. Going back to *Foyer* and *Orientation*, it's actually this, that is, the experiment that is done in the street comes to probe something, to measure an energy, to capture words, but at the same time, all this happens because there is a disturbance in the course of things.

BS This starting from the experiment, that is, as in *Denouement* or, on the contrary, you create...

IB Yes, exactly, as in *Denouement* which, for me, is a movie... Something very important to say is that, in my opinion, the films or works that I make without understanding them constitute the best works for me. And when I did *Denouement*, I didn't understand anything at all. This film exemplifies an anecdote that actually happened—it's funny—a discussion where someone describes a movie and that way I understand the denouement; I understood the movie. I went home thinking that this was something incredible, so I looked it up on the internet and only then did I realize that I had understood everything wrong, that it had nothing to do with what I'd thought, and so I made the film. But I felt that there was something being elaborated inside me, the idea of measuring, of having a string attached to the

camera and the way that string leads one to experience the emptiness that separates the camera from the person in the field. What is this emptiness that has always fascinated and will have been measured before it becomes visible? What is interesting is that this film also gives a body to the object-camera, which will become the space where we are, obviously. This experiment takes place more intuitively, but for this to happen, it is necessary to frame the elements well. It took quite some time for me to understand that it had to be snow and, gradually, to find the right film caliber. Then there is something that gradually takes on form, things that you find or recognize little by little. You end up recognizing that maybe snow is the right support... Precisely because this begins to create an enigma, the initial space is pure digital light and then turns into a landscape of snow. If it were, say, a street, it would have been a street from the beginning. But I had no idea of this, it was only by experimenting that I finally came to understand.

BS We get the feeling of this kind of plan with the experimental device or protocol that is established, and a kind of form ends up emerging, and I don't speak of form in the formal sense, but as a kind of attempt to take the essence of a singular gesture, something like that.

IB Something more precise, actually.

BS Exactly, it's always more precise. So, to what extent do you expect something common? And here something that interests me particularly is to leave this difference between the particular and the general, and to think of the singular and the common. I have the impression that you work a lot in this place, of the singular and the common, instead of the particular and general, which would lead to the universal, etc., whereas the singular and the common seem to me a more interesting pair. And in the discussion with François Piron and Guillaume Désanges, you also speak of the universal.

IB Yes, but I think that was nonsense. In fact, it's a word I don't understand that much.

BS Too abstract? Too big?

IB No, what is beautiful is that it comes back to the discussion, and yet it is a word made to be crumpled up. It's subject to controversies. Let's say that the word universal, because I ended up re-reading the interview and found it a bit bizarre, but in the end, more than the universal... In fact, there is nothing universal about it, it is closer to something we have already seen and, in the conversation with François and Guillaume, the idea of déjà-vu, of recognizing something, a certain manifestation of the unconscious. At times, certain works summon gestures or things that we have the feeling of already having seen and experienced on our own, because they're seeking a place or something quite archaic and innate, very archaic. I have this impression. As for crumpling up and straightening out, it's something so...

BS When I speak of form, I am using the term of a sociologist, Georg Simmel, who speaks of these forms and, clearly, does not speak of economic consequences and such, but a rather strange sociologist who is more interested in form, how things are built up and how we find these forms on several different levels: at the level of the discussion, the building of a group, or a political party—not what they're for, but how they work. And what I see in the work is something that may not be universal, but anthropological, on the order of the human, and that is why I end up returning a lot to the question of text, of poetry, because I think words become weights and objects, gestures as well. I think you're very much into this universe of things...

IB And why is this good?

BS Because I have the impression that the titles play an important role, sometimes they are in friction with the work, they're not really illustration nor a kind of synopsis, it is the smallest kind of poem you can make. You take a word and glue it on the movie, and I don't know how your choice of titles happens. You could call them "Untitled," but you don't do that, you give them titles.

And I think the titles create something at the level of the perception of the work for those who look at them, because we are always going to put some labels on at a given moment.

IB Often the titles emerge at the end. They usually come at the end and it ends up being very complicated, often because someone comes and says, "You need to give it a title."

BS But you could choose "Untitled."

IB Yes, but still, it's not easy.

BS I really understood it like that, as a kind of word that comes to add something to the work.

IB There's also the idea of compression. I think that in this exhibition here there's an energy that interested me. An energy of compression, or of dilation. There are places where things get compressed, I think, that are so precise that they compress, while others, like *Foyer*, are radiant. Works that radiate, when they focus on a detail, touch things that are in their surroundings. It's a question of circumference, that is, the detail and its surroundings may enter into a kind of interplay or friction that interests me. How to observe and be precise with a detail over the months until, at a given moment, there is a compression effect that ends up saying something about the environment. Centripetal and centrifugal forces at the same time, who knows... And the word is a work that will need a little something else.

BS This gives it weight.

IB Yes, it will compress. But sometimes it doesn't work out either.

BS How—in which work, for example?

IB *Ligne* [Line] doesn't mean anything. Someone suggested that word to me, I thought it was great.

[laughs] Now, I look at this and think: a line? What does that mean? I don't know. But I really like it because that work is so precise and so on, but there's something in the title that goes wrong. It's funny, it went wrong.

BS I agree with you. Of all the titles, it was the one that got me the least.

IB Because I think it went wrong.

BS Now I'm going to change the subject and refer to how such work circulates and can be seen in other places. As I told you, I work in a universe that, necessarily, in Brazil, is linked to current political issues, which is very much engaged and sometimes even indoctrinary. So, I don't know if it is my way of seeing—which is also fueled by a cinephile's eye—, but when watching certain films, especially *Denouement*, it made me think of this incredible film by the Lumière brothers in which a wall is mounted and dismounted (*Démolition d'un mur*, 1896). We find a kind of camera presence as an almost magical gesture in their films that we reconnect with the history of cinema. At the same time, I saw something very engaged in your films. I don't know if it's my way of seeing, but they also seem engaged with these experiences, with a context, perhaps even with rather harsh gestures. When you measure the distance in *Denouement*, I saw it as a rather harsh gesture, because the distance is insurmountable. There are oxymorons like this that present themselves and that emerge in the experience, sometimes in this way that leaves us surprised with the ending, even though it has very funny moments, like the face, the touch of the string—there's a kind of acceleration of time. And when I hear your work, when I enter the room, when I hear people talk about it, there's a lot of talk about a certain silence, about meditation, but I keep thinking about the scream, actually. What I hear most in your work is what screams out and that can be a silent scream, of course, but I see more of that type of marking. I was wondering if this reverberates with you or if it comes mostly from the context in which I'm inserted...

IB About the scream, I don't know, but I think it's an extremely restless work. At a given point it becomes an obligation. Perhaps because they are works that are made in a state of extreme disquiet, and this isn't really all that important, but I perceive a great disquiet. Everyone talks about the fragility of the tremor, but that's not exactly it, there's something very uneasy about it.

BS Very uneasy and very hard, which is in the precision. Exactly, there is something of slowness, of not being able to err, of having to point out. At the same time, something that, when pointed out, disappears. And the voices of the young Tunisians who talk to you, the cop, the guy who invites you to smoke marijuana, etc., are poignant voices. And I hear the word fist in it...

IB Yes, in *Foyer*, for example, a work that clearly, like *Orientation*, exposes my biggest complex. And that's what impresses me, because I spent my whole life trying to hide the fact that I don't speak Arabic very well; to hide that the place that is the most pungent for me is also the one that most escapes me; that the space and the people that I like the most are those that are farthest from me. And when I found myself making the movie, this issue really exploded. In fact, this inevitably forced me to accept something extremely disturbing for me and put me in a position that makes me uncomfortable in that situation. Anyway, what you said is completely true, that is, I think of trying to point to a place that slips away permanently. To attempt to prepare everything or find the moment when something, a central element will be located. I don't know, the place is kind of everywhere, but there is necessarily the sensation that it will always escape, that we will never in fact arrive, that it's kind of futile and that, nevertheless, there are many forms that destroy themselves, that decompose, that the apparition always shows itself in a permanent disappearance, this kind of thing.

BS Yes, and that may reveal a bit of optimism, but what touched me, more than what escapes you, is what escapes on its own. More than the things that act on their own, are there things that escape?

BS It's this place where you don't feel legitimate that seems to me to be the richest, because it is from there that you truly have the observer's position. You are both inside and outside, you've found the perfect place for being comfortable being illegitimate.

IB Why comfortable?

BS Because you found a site. A place you can occupy, where you can converse, listen, let people question, because you let them talk, let the voices of the others be recorded. There is a generosity, as in *Foyer*, because you give a voice to the other. At the same time, they say what you would like to say, there is this strong give-and-take. In fact, it is curious when I speak of screams and of something very political, because this echoes Brazilian production in the 1970s, from the military dictatorship period. I kept thinking this. And this is also something that is very present and that comes back in the Brazilian production of the 1990s and 2000s, that plays with forms to create situations that establish small instabilities from the inside. For example, there's a beauty of a work by Cildo Meireles that is called *Cruzeiro do Sul* [Southern Cross], which is a small cube that can be presented inside a gallery that is who knows how many times the size of the cube. So, when you enter, you don't see the cube, only the empty room. But the cube is there, present, and it's the cube that justifies the room. This interplay of micro and macro is very much present in your work and I don't know if it is linked to the macropolitical situation, or to a personal disquiet, or perhaps—and this is often the case—to questions of subjectivity that are also linked to a situation you're in, that you live in, you dwell in, issues of identity, of displacement... It is as if you tried to deceive or dribble the censorship. [small laughs.] And as I was saying, we understand a bit about this censorship you're trying to dribble, that is, the best way to talk about it is to dribble it. I don't know if it makes sense to you this kind of reflection that ends up bringing your work closer to an issue that is dear to Brazil—especially now with the coup d'état and everything else, but in your work, in this sense, in this singular gesture that is political in another way,

if you don't want to say something, there is something else that is said very forcefully. So how do you reconnect these facts, and things that touch you as well? We spoke of the revolt in Tunisia, we could talk about what happened in Paris, in France, with the *Nuit Debout*. These are things that affect you, because you really are in the place of affection; more than a macropolitical place, it is a micropolitical place, it's affection that acts. For you, is this something that is present or is it more unconscious, something that traverses your work?

IB No, it's unconscious. Really, I'm not saying that for... The question of what affects me really is important. That is, I begin to realize, now that I have a certain quantity of works adding up, that there is something for which the work becomes a kind of conductor. The fact of working means to conduct, to accompany the energies, to make certain things visible, or to let them manifest themselves on their own without even realizing it, and this happens in the way you described, which I think was very well expressed. It's something that touches me. I'm not talking about my work anymore, but about what you said. If that were the case, it would be wonderful, but I don't know. That's why I said just now that I'm never so—how can I say it?—so attached to attachment. I never give so much thought to a work I've made as I when I have the impression that I didn't understand it.

BS When it escapes you.

IB When it escapes me, when I have the impression of having to pass by to recognize something, perhaps. This is why the question of recognition is very important: you recognize something unconsciously, you let yourself be permeated by it unconsciously and in a very disquieted way, and that is why the disquiet is present; these are extremely unpleasant moments. Until, at a given moment, when you liberate yourself from it all because you move on to something else, you begin to grasp, to see that something has happened. Sometimes.

BS That is also why the reference to Bresson seems to

me quite beautiful and subtle when I think of *A man* and escaped. Your films are a bit like escaping death row.

IB I don't know. But, for example, various artists often tell me, "Oh, when I finish a work, I never look at it again." This is something I've never understood because it's afterwards that I see the work. And when I say afterwards, I'm talking about three, four years, ten years later. Because the work keeps on working afterwards. There is no such thing as a finished piece; that has nothing to do with it; it's a problem.

BS It's a being in the world; it accompanies you.

IB It accompanies me afterwards. Here, for example, I talked with some Brazilians about certain works and this awakened me to other things. Today I'm talking to you, which makes me sensitive to yet other things, anyway... Besides, something else that's important to me is that, for example, following up and taking care of something that has been done is also a way of reactivating other things further on; that's how it works. There is no such thing as ending one thing and moving on to the next, I never could understand that.

BS Now a question... Moving on to the part that's an interview... Is there anything here that you'd like to know, something that intrigues you, interests you, something you would like to say? Things that you've seen here and would like to talk about?

IB Well, something that hits me hard... To contextualize, as I told you, I came for the exhibition, so I don't have the feeling that I've actually seen the city, I'm just in a city. I agreed to come now and then come back in a month to have time to see. But what strikes me is the extremely violent friction between worlds, bodies, economies, ways of living. It's something I've observed in Colombia and that's what I could see here. It's something that jumps right out at me all the time. It is pungent, but what I have seen is just evidence, I don't know. I still don't understand anything about the city.

BS Don't worry. It's a city where there's a lot that we don't understand. But we become attached to it.

IB For example, how should I say... I didn't find much of the aspect... This requires tact. But in Tunisia, for example, there are great social disparities and differences, but the separation is less blatant. It's starting to intensify a bit more, unfortunately. I don't know, but here, for example, we are in a building, an art center, I don't know what they call this, but we live in another world. I cannot help but wonder, how much does it cost to mount an exhibition? All these projectors, all these lights...

BS You'd have to ask Rodrigo [Villela] that.

IB The number isn't important, it's the contrast, actually. But inevitably, when you leave the exhibition, there's this thing that jumps out at me, that's not normal. It's even more hard-hitting here, I think, than in other places where I've exhibited.

BS But as we mentioned about before, Tunisia's identity was reconstructed after its independence around a desire for homogeneity.

IB Yes.

BS And this is still present, in a way. Here, on the contrary, it's true that it's almost a society of castes, with such a strong and marked social difference. But I think this is the curious and interesting aspect of seeing your work here. I have the impression that, just as what is not shown leads me to see something else, in what is not said we can hear this tension, these cries.

IB I don't understand. You're not the only one to say this to me, but I still don't understand.

BS In your work?

IB You're not the first to say that it is peculiar to see my work here in this context... I still don't get it.

BS It's as if we were, at the moment, in a situation... I would say that what makes life as such has almost lost its value. There are massacres that happen regularly and life goes on, but without life. And in your work, the first work, *Ligne*, with the drop of water, is as if it could point to the importance of breathing, of a heart's beating, of being present, of fragility, but with that precision of which we spoke just now. Then it seems to me that many other works also reveal this kind of care.

IB Yes, that's it.

BS You take care. In the presence of the other, you pay attention, and for us this contrasts forcefully with the moment we're in; we are much more marked by the contrary, by difference. It's time to land, as they say here, to come back to earth. Maybe that would bring us closer to the other, but in a very different way from what a Brazilian would do today, in my view. In terms of local production, maybe it would be a work that could be present in a time of censorship.

IB Really?

BS What I said about pointing to something that can't be named—that's something we can feel in your work. Another aspect that is interesting... Apart from the question of the care you take, which is a first aspect that valorizes the vital drive, the presence of the body. And even a faceless body is a living, breathing, pulsating body. I would say that you humanize even the objects—perhaps you dehumanize humans and humanize the objects. In the end, we come out ahead. The second thing I would point out revolves around what cannot be said, the unspoken, the absent. And we are in a political situation so tense that we end up reestablishing a connection with the era of the dictatorship, the censorship, the silence. So, perhaps we recognize a more distant Brazilian production; I spoke of Cildo Meireles, but it is possible to return to other very different works, like that of Leticia Ramos, who writes the name of the country on her own foot with a thread... We ended up finding gestures that

try to create a pain that cannot be spoken. Maybe this doesn't hit close to home at this moment because it wouldn't be done this way, but when we see it, it finds an echo in local production that also makes sense. I think that would be a second point, first the question of taking care and then the question of silence. I don't know if I'm coming to a close too quickly.

IB No, no, that interests me a lot. Because it is true that when I was invited to do the exhibition, this was part of the discussion.

BS What?

IS They didn't say it this way, but they said it was important to them. I didn't understand why, I even thought it was a question of courtesy. I don't know, that might even be the case. They said it was important today and I couldn't understand, I just thought "okay." But maybe you're putting into words something that reappeared several times without my understanding it.

BS Now we can go for a walk around town a bit.

IB We can do it now.

BS I want to show you some places.

[A discussion follows about family, food and various interspersed conversations.]