



isaac julien

galeria

nara roesler

playtime



isaac julien

cena 14

sarah thornton*

“Preparem-se”, bradou o primeiro DA, ou diretor assistente. Como os outros vinte membros da equipe no set, ele está todo de preto, e usa sapatos silenciosos para poder se movimentar sem fazer barulho. Eles estão trabalhando num andar vazio – o 30º – do edifício Heron Tower, no centro de Londres. Anunciado como um “avançado ambiente empresarial”, o novo arranha-céu tem janelas panorâmicas com vistas imponentes da metrópole. Marcos arquitetônicos como o Gherkin e o Shard, prédio mais alto da União Europeia, parte do qual é de propriedade da família real do Catar, sobressaem diante do céu cheio de nuvens sopradas pelo vento. As mudanças de luminosidade tinham sido uma das maiores batalhas do dia para a DDF (diretora de fotografia), o chefe da equipe de iluminação e seus três técnicos.

“Silêncio no set”, vocifera o primeiro DA em tom afável, mas firme. Ele age como uma extensão da

vontade do diretor, um representante que coloca todos em suas posições para que o diretor possa se concentrar no todo. “Câmeras rodando!”, ele grita. Um jovem vestindo uma camiseta em que está estampada a imagem de velhas fitas VHS sacode um iPad diante da lente da câmera de alta definição Steadicam de última geração. O iPad diz que estamos no set de *PLAYTIME*, dirigido por Isaac Julien, e informa a hora exata até o centésimo de segundo. O iPad, ou “claquete inteligente”, substituiu a antiquada claquete com escritos em giz que identificava as tomadas no passado.

“Ok, preparar... ação!”. Colin Salmon, um elegante ator negro inglês mais conhecido por suas participações nos filmes de James Bond, entra em cena; Craig Daniel Adams, um jovem ator branco escocês, está sentado em uma poltrona giratória de couro. Vestindo Prada da cabeça aos pés, eles interpretam gerentes de um fundo de cobertura que estão pensando em instalar no

local a sede de uma empresa chamada G.E.T. Capital. O personagem de Adams conta como explicou, durante uma festa, o que são fundos de cobertura. “Está vendo aquele cara ali, naquele grupo, com cabelo preto curto, que não para de me olhar?”, diz o personagem gay de Adams para o personagem hétero de Salmon. “Bem, digamos que eu esteja convencido de que ele está usando uma cueca tipo sunga e não samba-canção. Digamos que tenho tanta certeza desse detalhe têxtil que aposto US\$ 20 milhões nele. O problema é que se eu estiver errado, vou quebrar. Então, também aposto que ele está usando cueca tipo sunga. Digamos que eu aposte US\$ 19 milhões nessa possibilidade. Isso é a cobertura! Agora, se eu estiver certo, vou ganhar um milhão, mas se estiver errado, vou perder só um milhão, porque estou quase totalmente coberto”. O câmera caminha silenciosamente ao redor deles, com um operador de microfone colado ao seu lado. “E se ele estiver sem cueca?”, Salmon pergunta. “Aí você teria de investir em outra opção também”. Os atores e suas sombras chegam a um impasse. “Ele não estava sem cueca”, Adams responde meio envergonhado.

“Ok, câmeras, corta!” diz Isaac Julien detrás de um biombo com cortinas pretas, onde dois monitores transmitem as imagens ao vivo. Isso me lembra o *Mágico de Oz*, quando se revela que o mágico misterioso e supremo era só um homem atrás de uma cortina. “Obrigado, gente! Ficou bom. Ficou exxxcelente!” diz Julien, saindo do biombo. O artista, o mais velho de cinco filhos, cuidava de seus irmãos enquanto seus pais trabalhavam à noite; seu tom afável e paciente sugere que teve seu primeiro contato com a direção quando desempenhou o papel materno. “Achei que ficou bom quando o Colin [Salmon] saiu de cena e depois voltou”, Julien diz a Nina Kellgren, a DDF com quem trabalha há mais de vinte anos. Entre outros filmes, Kellgren foi responsável pela fotografia de *Looking for Langston* (1989), o elogiado estudo de Julien sobre o desejo homossexual, considerado um dos filmes que fundaram o cinema gay.

Hoje, Julien e Kellgren estão trabalhando com um roteiro sem storyboard, desenvolvendo ideias durante a filmagem. Se estivessem filmando para o cinema, provavelmente teriam de alinhar seus objetivos por razões financeiras. Mas eles estão produzindo uma obra com sete telas para o mundo da arte – uma edição limitada com seis telas (e uma versão do diretor) para exibição em galerias, museus e instituições privadas. Julien entrou para o mundo da arte em meados da década de 90, quando foi convidado para criar uma obra para a Bienal de Johannesburgo e, em seguida, passou a ser representado pela Victoria Miro Gallery. Depois de perder parte do controle editorial sobre *Young Soul Rebels* (1991), filme que recebeu o Prêmio da Crítica em Cannes, Julien fez questão de obter mais autonomia artística. Além disso, o financiamento para projetos de filmes independentes estava escasso, portanto, a transição para o mecenato artístico foi não só libertadora como lucrativa. Com ajuda das galerias, Julien arrecadou um orçamento de £1 milhão (US\$1,6 milhão) para este filme.

PLAYTIME é um estudo sobre o poder do dinheiro, mais especificamente sobre as enormes somas às quais se dá o nome de capital financeiro. Seguindo a linha de raciocínio do eminente geógrafo David Harvey, que compara o capital à gravidade, Julien é fascinado pela maneira como essa força abstrata e invisível afeta a vida das pessoas. O setor de fundos de cobertura, retratado em uma das cinco cenas do filme, lida mais diretamente com o conceito de capital. As outras cenas, algumas delas rodadas em Dubai e Reykjavik, concentram-se em seus efeitos. Julien não viajou nos primeiros vinte anos de sua vida (exceto por uma viagem de um dia a Calais), por isso, locações exóticas se tornaram uma constante em seus filmes. Ele vem desenvolvendo *PLAYTIME* há três anos; este é o último dia de filmagem.

Uma boa parte do roteiro do segmento sobre os fundos de cobertura adveio de entrevistas com Diane Henry Lepart, uma bela descendente de jamaicanos, que está sendo maquiada junto a uma parede de vidro



all that's solid melts into air (playtime) , 2013 -- fotografia em papel endura ultra/endura ultra photograph -- 160 x 240 cm



icarus descending (playtime), 2013 -- fotografia em papel endura ultra/endura ultra photograph -- 160 x 240 cm

com vista para o Norte de Londres. Ela usa um casaco preto da Prada com enormes mangas em pelo de raposa e traz, no pescoço, colares imitando diamantes. “Sou o que chamam de investidora diversificada”, ela me diz. “Gosto de investir em muitos setores: fundos de cobertura, participações, gestão de ativos. Mas atuar é diferente. Estou fora da minha zona de conforto. Sou da diretoria de um teatro — o Donmar— então já vi muitas peças, mas isto aqui...”.

“Diane”, Julien interrompe, pegando nas mãos dela. “Queremos você nesta cena, por isso ela tem um quê de documentário. É uma mistura de vida real e ficção – uma gerente de fundos de investimento de verdade, junto com os atores”. Ele a conduz até a parte da enorme sala onde a filmagem está acontecendo, e eu me aventuro no biombo.

Ocultos atrás da cortina estão um pesquisador, um supervisor de roteiro, um engenheiro de som curvado sobre um teclado preso a uma caixa preta e Adam Finch, o editor do projeto. Finch conheceu Julien na faculdade londrina Saint Martin’s School of Art, na década de 1980, e editou todas as suas obras multitelas, de *Trussed* (1996), com duas telas, a *Ten Thousand Waves* (2010), que envolve nove telas grandes dispostas em espiral. “Durante muito tempo, trabalhamos com instalações de três telas. É um bom formato cuja história remonta aos trípticos religiosos. Desenvolvemos um léxico e uma sintaxe para esse tipo de montagem paralela”, diz Finch. “Quando fizemos a transição para quatro telas, em *Fantôme Afrique* (2005), para o Centro Pompidou, as coisas ficaram complicadas. O espectador não podia mais ver todas as telas ao mesmo tempo. Queríamos que as pessoas se movimentassem pelo espaço. Minha função era coreografar esse movimento”. Finch explica que *PLAYTIME* será visto em sete telas dispostas em formato de oito.

“Ok, vamos lá! Estamos ficando sem luz! Todos em suas posições!” grita o primeiro DA. Julien e Kellgren param em frente aos monitores e colocam os fones de ouvido. O técnico de iluminação, a estilista e a

maquiadora se amontoam atrás deles. O ambiente apertado do biombo me dá a oportunidade de espiar o caderno de anotações de Finch, que contém os frames, marcações de tempo e a opinião do diretor sobre cada tomada. Finch está preocupado com o excesso de falas no trecho filmado. “Sabe o que os editores dizem?”, ele sussurra. “Você tem que matar seus filhos. Se eles não derem certo, elimine-os”.

“Câmeras rodando? Silêncio no set. Ação!” diz o primeiro DA. Por trás da cortina, sem fones, só consigo ouvir pequenos trechos de diálogo.

“Uau, linda vista”, diz Leparat.

“É, estávamos falando de transparência...” diz Adams. “Há vinte anos, o centro do mercado era um pregão onde fechávamos negócios cara a cara”, diz Salmon. “Agora, o centro dos mercados é um armazém com ar condicionado, cheio de computadores... A impressão que dá é que quase já não temos responsabilidade alguma...”.

Adams diz algo sobre a onda de protestos Occupy, mas não consigo entender. Folheio o roteiro tentando encontrar as falas, mas as novas falas me distraem. “Quanto mais PhDs trabalham para você, maior o capital intelectual da sua marca”, diz o personagem de Salmon. “Esses novatos... eles têm uma habilidade quase sobrenatural para ganhar dinheiro. São minhas galinhas dos ovos de ouro”.

“Corta. Ok. Ótimo”, diz Julien, sem convencer muito. Ouvem-se tosse e conversas. Julien caminha até Leparat e os atores. Quando volta, diz para mim, “Existe uma grande diferença entre atores e não-atores. Os atores te deixam maluco, mas eles têm uma magia. Os não-atores também têm seu poder, mas é muito mais difícil extrair isso deles”. Comento que a variedade de mão de obra qualificada no set, dos atores aos técnicos de iluminação, é impressionante. “Confio muito no senso estético e na habilidade técnica das pessoas”, ele responde. “Cada um faz o que sabe fazer. São todos artistas a seu modo”. Ele estima que cerca de 150 pessoas estarão envolvidas na produção de *PLAYTIME*,

incluindo os efeitos especiais e a pós-produção. “Com o advento das tecnologias de computação em alta definição, a produção de filmes ficou mais trabalhosa do que nunca”, ele diz.

Julien gosta de usar as mais novas tecnologias em sua busca pelo prazer visual cada vez mais exclusivo. Ele cresceu num cortiço em East London, cercado pela “feiúra da pobreza”. Para ele, a relação conflituosa do mundo da arte com a beleza tem origem na culpa da classe alta. Em sua opinião, as realidades feias podem ser retratadas de forma bela; ele cita a belíssima canção *Strange Fruit*, de Billie Holiday, cuja letra fala dos linchamentos de afro-americanos no extremo sul dos EUA. Ele também menciona a língua crioula francesa, que seus pais santa-lucenses falavam em casa. A língua surgiu da escravidão, mas demonstra uma criatividade que transcende suas raízes abjetas. Julien vê a língua crioula como um modelo para suas formas híbridas de arte, que combinam a narrativa grandiosa ao estilo hollywoodiano com rupturas experimentais.

O primeiro DA pede outra tomada. Caminhando até os monitores de vídeo, Julien para e arruma a gravata de Mark Nash, seu marido, que será figurante na próxima cena. O artista abomina o que chama de ‘atitude laissez-faire’ com relação às aparências. Nash, um curador e acadêmico, colaborou com Julien para o filme biográfico *Frantz Fanon: Black Skin White Mask* (1995) e participou de outros dois filmes. Sendo o principal confidente e sócio da JNFilms, produtora de Julien, ele aparece nos créditos como produtor associado. Ao comando de “Ação”, ficamos em silêncio. Quando Julien grita “Corta”, Nash e eu começamos a conversar e ele me diz, “Os artistas são capazes de se abrir a diferentes mídias, ao passo que alguns de nós preferimos nos esconder. Eles também conseguem suportar muito da ansiedade que advém de não saber se seu trabalho é bom, e se as pessoas vão gostar ou não. Com o apoio das pessoas certas, eles conseguem”.

Glenn Scott Wright, da Victoria Miro Gallery, o marchand de Julien, que eu não via desde que ele me

levava ao ateliê de Yayoi Kusama em Tóquio, chega para fazer uma ‘ponta’ no filme. Ele me diz os nomes dos mecenas da *PLAYTIME* (a família Kramlich, a família Love, a Fundação Linda Pace), e comenta que Bernard Arnault adquiriu *Ten Thousand Waves* para sua Fundação Louis Vuitton.

Após mais algumas tomadas, encontro-me ao lado de Kellgren, a DDF, enquanto outros membros da equipe preparam a cena em que os figurantes estão sentados à mesa, em uma sala de reuniões corporativa. Quando menciono a arte de fazer filmes, ela exclama, “Diretores de fotografia não são só artesãos! Do roteiro à tela, todo o processo é intensamente criativo e interpretativo. É verdade que nós trabalhamos com a ideia de outra pessoa, mas existem muitos tons de cinza”. Kellgren brinca com um monóculo à moda antiga, o chamado visor de diretor, pendurado em seu pescoço por um barbante preto. “Uma equipe de cinema é algo complexo, interdependente e altamente hierárquico”, ela afirma. Finch, o editor, continua em seu posto, no biombo junto à parede. “Há uma divisão clara entre as pessoas envolvidas criativamente, e as envolvidas tecnicamente”, ele explica de maneira fria. “Os criativos são o diretor, o DDF, o compositor, o figurinista e o cenógrafo. Os técnicos são os operadores de câmera e de som, o chefe da equipe de iluminação e sua equipe. É uma escada. O primeiro DA parece importante, mas na verdade é só um contínuo”.

Quando a cena da sala de reuniões se encerra, Salmon tem um pouco de tempo livre enquanto todos trabalham num close em movimento dos pés de Lepart caminhando com seu par de sapatos de salto alto. O ator já trabalhou com Julien antes e aprecia sua precisão. “O Isaac frequentemente pede que você faça coisas que não parecem naturais, mas ao ver a instalação você pensa, ah!” ele explica. Salmon trabalhou com Woody Allen em *Match Point* (2005), então pergunto a ele qual a diferença entre Julien e Allen. “Uau!”, ele responde. “Humm ...Woody tem uma aura em torno de si. Ele é muito enigmático, mas deixa

muito claro que vai deixar as coisas acontecerem. Ele te dá a ideia central – as frases, a melodia – e te deixa improvisar. ‘Agora fahle, simplesmente fahle’”, diz Salmon, imitando o sotaque de Allen. “Já isto aqui”, diz Salmon, olhando em seu redor, “é um pouco mais desconstruído”. A ideia central é mais complexa, mais Cecil Taylor”. Salmon pega um estojo preto que eu não tinha notado, abre-o e, para meu espanto, retira dele um trompete reluzente. “Woody toca jazz mais tradicional. Isaac é mais de vanguarda”, ele conclui. “Preciso tocar música na próxima cena”.

“Todos em silêncio por favor”, diz o primeiro DA. “Não falem! Ok, acalmem-se! Silêncio, pessoal, por favor. E... Ação!”. Lepart caminha lentamente, o ruído de seus saltos altos ecoa pelo espaço vazio. “Corta. Foi ótimo, querida!”, diz Julien.

“Com licença, vou aquecer meu trompete”, diz Salmon, e começa a tocar um jazz tranquilo. Julien vê o ritmo como peça central de suas estruturas e, frequentemente, compara sua arte a canções, então, eu entendo por que ele e Salmon gostam de trabalhar juntos.

O primeiro DA se aproxima de Julien e diz, “Me diga o que vamos fazer”. “Estou imaginando a Steadicam seguindo Colin, enquanto ele toca trompete e caminha por todo o espaço”, diz Julien sobre a última cena do dia.

“Então, eu devo amontoar tudo num canto? Estamos preocupados com os reflexos da Steadicam”, diz o primeiro DA. O sol caiu sob o horizonte. As luzes da cidade ofuscam, mas são veladas pelos reflexos do interior da sala.

“Não sei como vai ficar, porque ainda não estive aqui à noite”, diz Julien. “Eu gosto bastante da ideia dos temas desconstrucionistas. De qualquer modo, vai ser quase impossível não ter nenhum reflexo da câmera”.

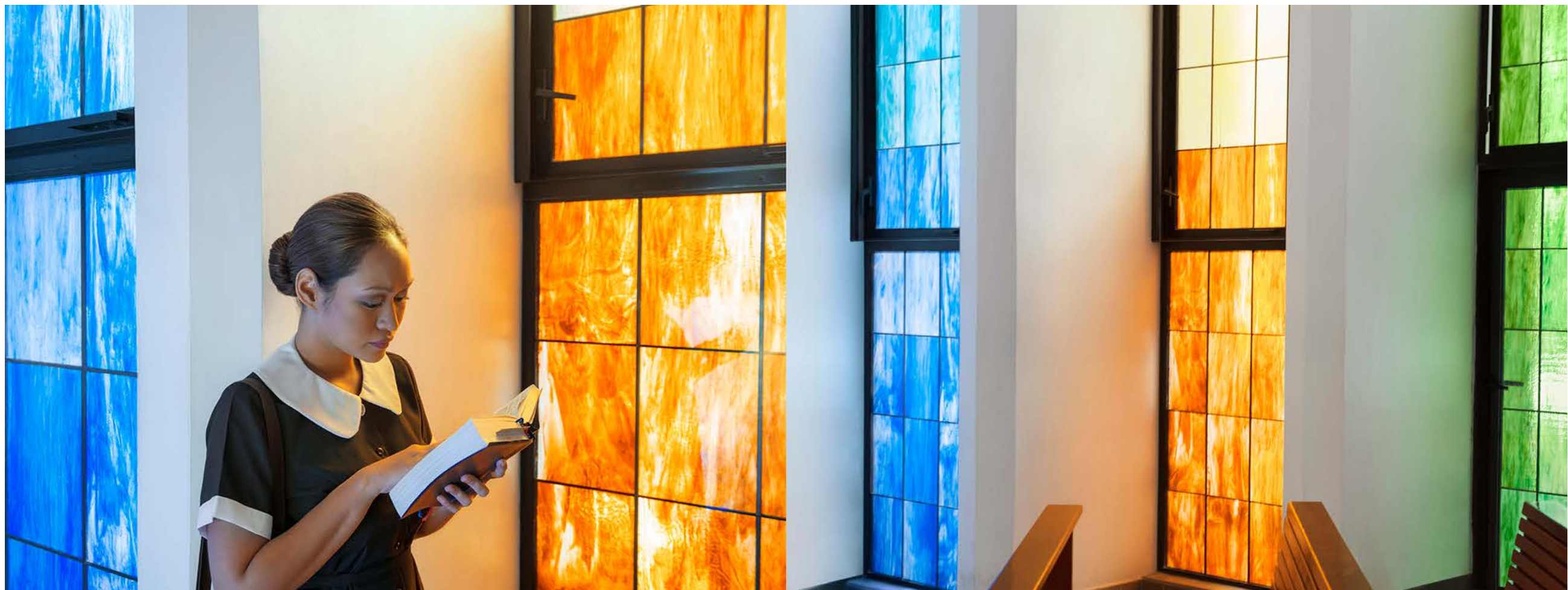
“Eu estava pensando que seria legal – meio impressionante – se iluminássemos o espaço com as luzes que já estão no teto”, opina Kellgren. “Vamos retirar todas as minhas luzes. Acho que vai ficar ótimo”. “Como está se sentindo hoje?”, pergunto a Julien.

“É empolgante quando os atores, e todos os demais, trazem uma ideia à vida”, ele responde. “Mas seria bom se tivéssemos dois dias para filmar aqui”. Ele ajeita sua fina gravata preta. Julien está usando uma camisa branca, a única pessoa por trás das câmeras a infringir o código de vestimentas pretas. “Esta é uma filmagem altamente técnica com muitos diálogos”, ele observa. “Não quero que ela pareça visualmente muito simplória”.

Pressiono Julien acerca do comentário que fizera anteriormente, de que os membros de sua equipe são “todos artistas a seu modo”. Ele responde com um olhar preocupado, e diz “Quero dar crédito a todos. E algumas pessoas, com o Adam [Finch, o editor], eu não tenho nem como dizer. Preciso do domínio que ele tem sobre o aparato”.

Julien é categórico ao afirmar que não está expressando seu “eu solitário”, e sim “escutando as coisas” ao seu redor. “Mark e eu fomos à ópera recentemente”, ele diz. “A noite toda, fiquei observando o maestro e pensando que aquilo é o que eu faço. O artista é a pessoa que mantém tudo coeso. Ele pode ter ideias originais, mas também precisa dos meios necessários para realizá-las”.

* trecho do livro *33 artists in 3 acts*, de Sarah Thornton, p. 353 - 360, publicado por Granta, 2014



altar (playtime) , 2013 -- fotografia em papel endura ultra/endura ultra photograph -- 160 x 213 cm

scene 14
sarah thornton*

“Stand by,” bellows the first AD or assistant director. Like the other twenty crew on set, he is dressed entirely in black and wears shoes that don’t squeak so he can move around quietly. They are working on the empty thirtieth floor of Heron Tower in the heart of the City of London. Advertised as an “advanced business life environment,” the new skyscraper has floor-to-ceiling windows that offer commanding views of the metropolis. Landmarks such as the “Gherkin” and the “Shard”, the tallest building in the European Union, which is co-owned by the Qatari ruling family, stand out against a cloudy, windswept sky. Changing light conditions have been one of the day’s biggest battles for the DOP (director of photography), her gaffer (chief lighting technician), and his three sparks (electricians).

“Quiet on the set,” hollers the first AD with firm affability. He acts as an extension of the director’s will, a proxy who whips everyone into position so the director can focus on the big picture. “Cameras running!” he shouts. A young man wearing a T-shirt sporting a picture of a stack of old VHS tapes swings an iPad in front of the lens of the state-of-the-art high-definition Steadicam. It says that we are on the set of *PLAYTIME* directed by Isaac Julien, and tells the exact time down

to the hundredth of a second. The iPad or “smart slate” has replaced the old-fashioned chalkboard clapperboard once used to identify the take.

“Okay, ready and . . . action!” Colin Salmon, a dashing black English actor best known for his appearances in James Bond films, walks into frame; Craig Daniel Adams, a young white Scottish actor, is sitting on a leather swivel chair. Dressed head to toe in Prada, they are playing hedge fund managers who are considering the office space for the headquarters of a company called G.E.T. Capital. Adams’s character tells an anecdote in which he describes how he defined hedge funds at a party. “You see that guy over there, the one in that group with the short dark hair who keeps looking at me?” says Adams’s gay character to Salmon’s straight one. “Well, let’s say I’m convinced he’s wearing briefs, not boxers. I’m so sure of that one sartorial fact that I bet \$20 million on it. The trouble is that if I’m wrong, I’m wiped out. So I also bet he is wearing boxers. Let’s say, I put \$19 million on that possibility. That’s the hedge! Now, if I’m right, I make a million, but if I’m wrong, I’m only going to lose a million, because I’m almost fully hedged.” The cameraman steps soundlessly



banker portrait (playtime), 2013 -- fotografia em papel endura ultra/endura ultra photograph -- 90 cm diameter cada/each



after october (playtime) , 2013 -- fotografia em papel endura ultra/endura ultra photograph -- 120 x 180 cm

around them with a boom operator hugging his side. “And what if he’s commando?” asks Salmon. “You’d need to take out another option.” The actors and their shadows come to a standstill. “He wasn’t,” retorts Adams coyly.

“Okay, cameras cut!” says Isaac Julien from behind a black draped enclosure where two monitors relay the live feeds—the area the film industry calls a “video assist” or “video village.” It reminds me of *The Wizard of Oz* when the mysterious, supreme wizard is revealed as just a man behind a curtain. “Thanks, guys! That’s good. That’s exxxcellent!” says Julien as he emerges. The artist, the eldest of five children, took care of his siblings while his parents worked nights; his warm, patient tone suggests that mothering was his introduction to management. “I thought it was quite nice when Colin [Salmon] happened to walk out of frame and back,” says Julien to Nina Kellgren, the DOP with whom he has worked for over twenty years. Among other films, Kellgren shot *Looking for Langston* (1989), Julien’s celebrated meditation on gay desire, which is considered one of the founding pictures of “queer cinema.”

Today, Julien and Kellgren are working from a script but no storyboard, developing ideas as they shoot. If they were making a film for the cinema, they would likely have had to lock down their goals for financial reasons. But they are producing a seven-screen work for the art world—a limited edition of six (and one artist’s proof) for viewing in galleries, museums, and private foundations. Julien entered the art world in the mid-nineties when he was invited to make a work for the Johannesburg Biennial and Victoria Miro Gallery started to represent him. After losing some editorial control over *Young Soul Rebels* (1991), a film that won the Critics’ Prize at Cannes, Julien was keen to obtain greater artistic autonomy. Moreover, funding for independent film projects was drying up, so the shift to arts patronage was not just liberating, but lucrative. With the help of his galleries, Julien has raised a budget of £1 million (\$1.6 million) for this film.

PLAYTIME is an exploration of the power of money, and more specifically, the huge sums that go by the name of financial capital. Following the eminent geographer David Harvey, who likens capital to gravity, Julien is fascinated by the ways that this abstract, invisible force affects people’s lives. The hedge fund managers segment, which is one of five scenes, tackles the concept of capital most directly. The other scenes, which include segments shot in Dubai and Reykjavik, concentrate on its effects. Julien did not travel during the first twenty years of his life (with the exception of a single day trip to

Calais), so exotic locations have become staples in his films. He has been working on *PLAYTIME* for the past three years; this is the final day of shooting.

A good part of the script for this hedge funders segment derives from interviews with Diane Henry Lepart, a handsome woman of Jamaican descent, who is having her makeup done next to a wall of windows overlooking North London. She is wearing a black Prada coat with huge fox-fur cuffs and some diamond-like bling around her neck. “I’m somebody we call a portfolio player,” she tells me. “I like to do lots of different things: hedge funds, private equity, asset management. But acting is a different thing. I’m out of my comfort zone. I’m on the board of a theater—the Donmar—so I’ve seen lots of plays, but this . . .”

“Now, Diane,” interrupts Julien, taking her hands in his. “We want you in this scene so it’s got a documentary element. It’s like life and fiction mixed—a real hedge fund manager with the thespians.” He walks her over to the part of the vast room in which they are shooting, while I venture into the video village.

Ensnared behind the curtain are a researcher, a script supervisor, a sound engineer hunched over a keyboard attached to a black box, and Adam Finch, the project’s editor. Finch met Julien at Saint Martin’s School of Art in the 1980s and has edited all his multiscreen works, from *Trussed* (1996), a two-screen work, to *Ten Thousand Waves* (2010), which involves nine large-scale screens arranged in a spiral shape. “We worked for a long time on three-screen installations. It’s a nice format with a history in the religious triptych. We developed a lexicon and a syntax for that kind of parallel montage,” says Finch. “When we moved to four screens with *Fantôme Afrique* [2005] for Centre Pompidou, things got complicated. The viewer could no longer see all the screens at the same time. We wanted people to move around in space. My job was to choreograph that.” Finch tells me that *PLAYTIME* will be viewed on seven screens arranged in a figure-eight formation.

“Right, we need to go! We’re losing light! First positions everyone!” roars the first AD. Julien and Kellgren zip in front of the monitors and put on headphones. The gaffer, stylist, and makeup artist pile in behind them. The cramped quarters of the village give me an opportunity to snoop in Finch’s notebook, which lists the framing, timing, and director’s opinion on each take. Finch is concerned that this footage is a little wordy. “You know what editors say,” he whispers. “You have to murder your babies. If they don’t work, cut ’em out.”

“Cameras running? Quiet on the set. Action!” says the first AD. Behind the curtain without earphones, I can only hear snippets of dialogue.

“Wow, nice view,” says Lepart.
“Yeah, we were talking about transparency . . .” says Adams.
“Twenty years ago, the heart of the market was a trading floor where we did deals with each other face to face,” says Salmon.
“Now the heart of markets is an air-conditioned warehouse full of computers . . . It feels like we’re hardly responsible anymore . . .”

Adams says something about the Occupy protests, but I can’t make it out. I flip through the script trying to find the lines, but am diverted by others. “The more PhDs you have working for you, the higher the intellectual capital of the brand,” says Salmon’s character. “These new guys . . . have an almost occult ability to make money. They’re my golden eggs.”

“Cut. Okay. Lovely,” says Julien unpersuasively. Coughing erupts and chatter resumes. Julien strides over to Lepart and the actors. Upon his return he tells me, “There’s a big difference between actors and non-actors. The actors drive you mad, but they have a magic. Non-actors also have a power, but it’s much harder to get it out of them.” I comment that the variety of skilled labor on set, from actors to gaffers, is dazzling. “I am reliant on a lot of people’s aesthetic knowledge and technical expertise,” he replies. “Everybody does their thing. They are all artists in their own right.” He estimates that about 150 people will have been involved in the making of *PLAYTIME* by the time they’ve done all the special effects and postproduction work. “The arrival of high-definition computer technologies means that filmmaking is more labor-intensive than ever,” he adds.

Julien enjoys working with the latest technologies in his pursuit of ever more rarefied visual pleasure. He grew up on a rough council estate in East London surrounded by “ugly poverty.” He thinks the art world’s conflicted relationship to beauty results from upper-class guilt. In his opinion, ugly realities can be depicted in beautiful ways; he cites Billie Holiday’s exquisite *Strange Fruit*, whose lyrics are about the lynching of African Americans in the Deep South. He also refers to French Creole, the language his Saint Lucian parents spoke at home. Creole arose from slavery but displays a creativity that transcends its abject roots. Julien sees Creole as a model for his art’s hybrid forms, which combine Hollywood-style narrative grandeur with experimental ruptures.

The first AD has called for another take. On his way back to the video monitors, Julien stops to fix the tie of Mark Nash, his

husband, who is an extra in the next scene. The artist abhors what he calls “laissez-faire attitudes” to appearances. Nash is a curator and academic who collaborated with Julien on the fictional biopic *Frantz Fanon: Black Skin White Mask* (1995) and has had cameos in two other films. As a key confidant and co-owner of JN films, Julien’s production company, he has an associate producer credit. At the command of “Action,” we stand in silence. When Julien yells “Cut,” Nash and I start a conversation in which he tells me, “Artists are able to open themselves up into different media, whereas some of us like to hide. They are also able to tolerate a lot of anxiety about whether their work is good and whether people will like it or not. With the right supporters, they can make it through.”

Glenn Scott Wright of Victoria Miro Gallery, Julien’s dealer, whom I haven’t seen since he took me to Yayoi Kusama’s studio in Tokyo, arrives to play his part as an extra. He tells me the names of the patrons of *PLAYTIME* (the Kramlichs, the Loves, the Linda Pace Foundation) and mentions that Bernard Arnault acquired *Ten Thousand Waves* for his Fondation Louis Vuitton.

After a few more takes, I find myself next to Kellgren, the DOP, while other members of the crew set up the shot of the extras around a corporate boardroom table. When I mention the craft of filmmaking, she exclaims, “Cinematographers are not just craftspeople! From script to screen, the process is intensely creative and interpretative. Yes, we are working on someone else’s idea, but there are many shades of gray.” Kellgren fingers an old-school monocle called a director’s viewfinder that hangs on a black cord around her neck. “A film crew is complex and interdependent and very hierarchical,” she adds. Finch, the editor, is still in his spot against the wall in the video village. “There is a clear divide between the people who are creatively involved and those who are technically involved,” he explains matter-of-factly. “The creatives are the director, DOP, editor, composer, costume designer, and set designer. The technicians are the camera operators, sound recording guys, gaffers, and sparks. It’s on a sliding scale. The first AD looks like he could be important, but he’s really just a gofer.”

Once the boardroom shot is wrapped, Salmon has time to spare while everyone works on a moving closeup of Lepart’s high-heeled feet walking. The actor has worked with Julien before and appreciates his precision. “Isaac often asks you to do things that don’t feel natural but when you see the installation, you go, ah!” he explains. Salmon worked with Woody Allen on *Match Point* (2005), so I ask him how Julien and Allen differ. “Wow!” he replies. “Hmm . . .

Woody’s got a spirit around him. He’s very enigmatic but very clear that he’s allowing it to happen. He gives you the head—the lines, the melody—and he lets you improvise. ‘Now just tawk, just tawk,’” says Salmon, imitating Allen’s accent. “Whereas this,” says Salmon as he looks around the office floor, “is a bit more deconstructed. The head is more complex, more Cecil Taylor.” Salmon reaches down to a black case that I hadn’t noticed, unclips it, and, to my amazement, pulls out a gleaming trumpet. “Woody plays more traditional jazz. Isaac is more avant-garde,” he concludes. “I have to play some music in the next scene.”

“Nice and quiet, please,” says the first AD. “No talking! Okay, settle! Quiet guys, please. And . . . action!” Lepart walks slowly, the clatter of her high heels echoing through the unoccupied space. “Cut. That was great, darling!” says Julien.

“Excuse me while I warm up my trumpet,” says Salmon, who starts playing a relaxed jazz number. Julien sees rhythm as central to his structures and often likens his art to songs, so I can see why he and Salmon enjoy working together.

The first AD approaches Julien and says, “Tell me what we’re doing.”

“I’m imagining the Steadicam just following Colin while he plays the trumpet through the whole space,” says Julien about the final shot of the day.

“So I clear everything back into the corner? We’re worried about the reflections of the Steadicam,” says the first AD. The sun has dropped below the horizon. The city lights are stunning but veiled by the reflections of the inside of the room.

“I don’t really know what it’s going to look like, cause I haven’t been here at night,” says Julien. “I quite like the idea of deconstructionist motifs. It’s going to be almost impossible not to have reflections of the camera anyway.”

“I was thinking it would be nice—kind of haunting—to have the space lit with the available ceiling lights,” chimes in Kellgren. “Let’s clear all my lights out. I think it will be fine.”

How are you feeling about today? I ask Julien.
“It’s exciting when the actors and everybody else bring an idea to life,” he replies. We could have done with two days here, though.” He adjusts his thin black tie. He’s wearing a white collared shirt, the only person behind the scenes to contravene the dark dress code. “This is a very technical shoot with a lot of dialogue,” he adds. “I don’t want it to look visually pedestrian.”

I press Julien about his comment earlier that the members of

his crew are all “artists in their own right.” He replies with a look of concern, then says, “I want to credit everybody. And some people, like Adam [Finch, the editor], I couldn’t begin to tell you. I need his mastery of the apparatus.”

Julien is adamant that he is not expressing his “solitary self” but “listening to things” around him. “Mark and I went to the opera recently,” he says. “And all evening, I watched the conductor and kept thinking, that’s what I do. An artist is the person that holds things together. He may have original ideas, but he also needs the wherewithal to realize them.”



midnight sun (playtime), 2013 -- fotografia em papel endura
ultra/endura ultra photograph -- 160 x 240 cm

isaac julien

playtime

texto/text

sarah thornton

tradutor/english version

gabriel blum

revisão/proofreading

marcia macedo

realização/produced by

galeria nara roesler

galeria nara roesler

são paulo

avenida europa 655

jardim europa 01449-001

abertura/opening

09.09.2014

19 > 22h

exposição/exhibition

10.10 > 15.11.2014

seg/mon > sex/fri 10 > 19h

sáb/sat 11 > 15h



(capa/cover) **emerald city / capital (playtime)**, 2013 --
fotografia em papel endura ultra/endura ultra photograph

-- 160 x 240 cm

galeria

nara roesler

são paulo

rio de janeiro

info@nararoesler.com.br

www.nararoesler.com.br