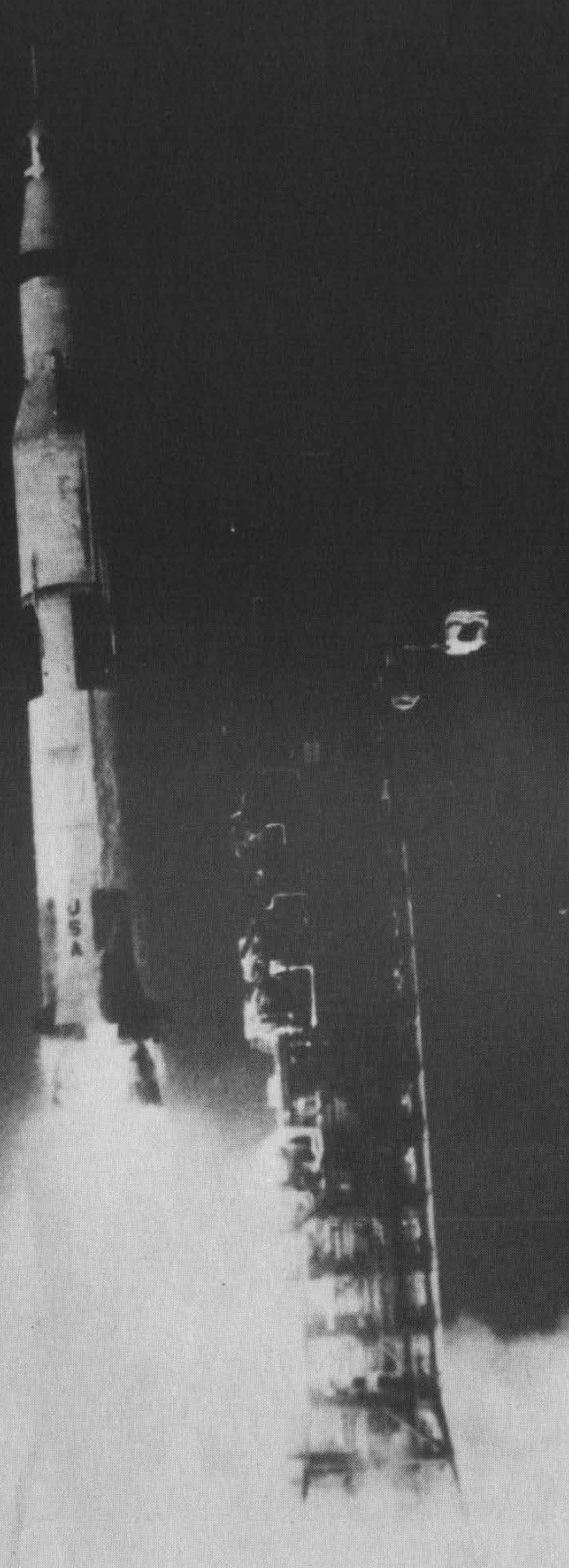
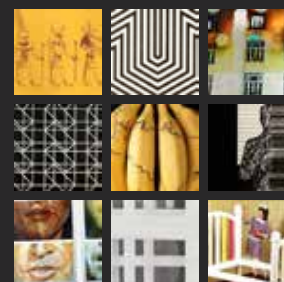


**apropriações  
variações e  
neopalimpsestos**





**apropriações  
variações e  
neopalimpsestos**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

K92a

Apropriações, variações e neopalimpsestos = Appropriations, variations and neopalimpsests / Margarita Kremer e Yuri Flores Machado ; organização e produção Thaís Franco ; tradução Carolina Paz Garcia ; revisão Laís Weber. – Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018. – 40 p. : il. : 20 x 28 cm.

ISBN:

1. Arte contemporânea 2. Apropriação 3. Artes Visuais I. Kremer, Marguerita Santi II. Machado, Yuri Flores III. Franco, Thaís IV. Garcia, Carolina Paz V. Weber, Laís VI. Título.

CDU 7.038

Bibliotecário responsável: Rafael Antunes dos Santos – CRB10/1898

## sumário

**08** APROPRIAÇÕES,  
VARIACIONES E  
NEOPALIMPESTOS

**24** A EXPOSIÇÃO

**60** OBRAS

**00** ENGLISH VERSION

• SEÑORAS •

• CABALLEROS •

## apropriações, variações e neopalimpsestos

Em continuidade a *A Condição Básica* e utilizando, igualmente, como ponto de partida o procedimento da apropriação artística, mas em uma nova perspectiva, a Fundação Vera Chaves Barcellos apresenta, no segundo semestre de 2018, a exposição *Apropriações, Variações e Neopalimpsestos*, com curadoria coletiva de sua equipe.

As obras constantes na exposição seguem alguns conceitos colocados em prática desde o início do século XX: a apropriação, a sobreposição de camadas, o reaproveitamento de processos artísticos anteriores como modos de fazer estabelecidos pelos artistas e renovados continuamente.

Entendemos a apropriação em arte como o ato de apropriar-se de imagens ou de objetos, dando-lhes novas funções e alterando as suas possibilidades de significação. Essa maneira de operar continua em expansão no século XXI, quando os artistas apropriam-se com ainda mais ímpeto e criatividade, utilizando-se das novas tecnologias disponíveis.

Há, no campo da criação em música, aquilo que os compositores chamam de *Variações* e que consiste em alterar o material

em que se trabalha por meio de inovações e de reiterações, sobre um determinado tema. Apresentamos esse modo de compor, tão importante na história da música, como uma metáfora do processo artístico em arte contemporânea. É quando uma ou mais apropriações acabam por convergir em direção a uma nova obra, a um novo processo ou a um novo objeto, não devendo obediência às regras exteriores, mas, somente às suas próprias, tal qual uma partitura que se basta e que se encerra em si mesma.

Como os antigos pergaminhos, que eram raspados pelos escribas para reutilizá-los, revitalizá-los e ressignificá-los, as obras apresentadas na exposição são o que poderíamos nomear *Neopalimpsestos*. Arte enquanto ressonância de contextos socioculturais, que, mesmo separados pelo tempo, possuem ligações entre si, desvendadas pelo recorrente fazer dos artistas visuais. Nesse sentido, as apropriações, as variações e os neopalimpsestos, re-raspados incessantemente durante a longa história da cultura, estabelecem uma continuidade transtemporal que tem assegurado a vitalidade da arte. Geopolítica, economia, comunicação, literatura, história da arte e a memória são alguns dos disparadores para a exposição *Apropriações, Variações e Neopalimpsestos*.

Na América Latina nas duas primeiras décadas do século XXI, os artistas têm estabelecido uma reinterpretação das experiências do campo da arte no século XX, bem como um novo olhar, no que tange a antigos contextos sociais autoritários. Alguns desses artistas visuais encontram similitudes desses momentos históricos com a conjuntura atual. O que não passa despercebido por eles é um retorno de ameaças, consideradas superadas no continente latino-americano nos campos social e econômico, desafiando esses mesmos artistas a estabelecer conexões entre dois tempos históricos distintos.

Na obra, *Sem título*, a artista Betty Radin (New London, EUA, 1932–2016) utiliza uma fotocópia para trabalhar com o conceito de verticalidade, referência espacial que pode ser relacionada ao poder ou à demonstração de hegemonia. Há aqui a apropriação de dois ícones marcantes do século XX, que a obra da artista coloca em diálogo: os imponentes arranha-céus construídos nas grandes metrópoles ocidentais desse século e os foguetes utilizados pelas potências hegemônicas durante a corrida espacial. Tal demonstração de “poder vertical”, configurada em recentes e monumentais obras de arquitetura, continua a ser utilizada, no século XXI, em países da Ásia, como a China, a Coréia do Sul e a Rússia, e, também, na Europa.

O objeto *Problemas Nacionales* (2012), obra de Jonathas de Andrade (Maceió, 1982), é uma placa de acrílico, encontrada comumente em antigas repartições públicas, e utilizada como forma de identificação dos nomes e das funções de funcionários. Ao comentar sobre a sua obra e a onipresença dos problemas nacionais na América Latina, o artista aponta que: “a ideia era poder tratar tudo o que encontrasse como parte da minha própria cultura e tradição”. A placa *Problemas Nacionales* nasceu assim. Eu estava na Bolívia, em La Paz, e encomendei no centro comercial burocrático da cidade uma plaquinha de acrílico, dessas de escritório, e, em vez de pôr um texto como o nome ou função de um funcionário, encomendei-a com este texto”. A ironia inicial, encontrada pelo espectador ao visualizar a obra, transforma-se em uma reflexão mais profunda e que abarca questões sempre recorrentes, não resolvidas, nos países latino-americanos.

A obra de Regina Silveira (Porto Alegre, 1939), *Situação Executiva* (1974), é constituída por três serigrafias e um envelope pardo. Um tipo de invólucro de documentos, apropriado pela artista, muito utilizado em escritórios. Nessa obra, a artista apresenta uma desumanização do mundo administrado, ao representar executivos sem rosto, uma característica essencial das burocracias, seja em instituições privadas, seja em governamentais. A atualidade da obra permanece, ao apontar o distanciamento dos que estão no poder da população. Essa despersonalização dos que decidem por nós é um dos atributos das burocracias modernas, estruturante dos diversos sistemas de poder. Outras sete obras da artista, da série *Jogos de Arte* (1980),

estarão presentes na exposição: fotocópias de imagens de obras de Duchamp e de Picasso, onde Regina Silveira realiza algumas intervenções, similares aos jogos comuns para crianças que encontramos em publicações de palavras-cruzadas e cartilhas infantis.

Rogério Nazari (Araranguá, 1951) nos traz uma obra, resultado da sua experiência com uma fotocopadora. Em *Sem título* (1981), o artista realiza um gestual, arrastando a matriz sobre o vidro da máquina em diferentes direções, resultando em algumas variações dessa mesma matriz, utilizando a reprodutibilidade técnica em sua concepção desse trabalho.

Telmo Lanes (Porto Alegre, 1955), em *Violência sobre o torturador coletivo* (1979), apropria-se de uma cédula de um cruzeiro. O título escolhido pelo artista sugere a ambivalência da relação humana com o dinheiro. O sofrimento, advindo da ausência parcial ou total de recursos, pode assumir o papel de um torturador na existência do despossuído. O tema da onipresença do monetário aparece, aqui, de forma direta, como uma crítica à sociedade contemporânea, cada vez mais, marcada pelo materialismo e pela adoração ao dinheiro.

Conhecido como Almandrade, Antonio Luiz Morais de Andrade (São Felipe, 1953) é poeta, professor de teoria da arte e artista visual. Na exposição, apresentamos a obra *Sem título* (banco Almandrade) (1977/1981), uma cópia de cheque manipulada e alterada, com o nome de Banco Almandrade, tendo o humor como forma de crítica ao sistema financeiro. Na mesma linha de ironia, a obra *Sem Cruzeiros* (1976/2014) joga com o uso da preposição *Sem*, ao invés do numeral, *Cem*, foneticamente idênticos.

Na instalação *Dólar Instável* (2007), de Milton Marques (Brasília, 1971), uma moeda permanece oscilando, representando a instabilidade das cotações do dólar, tendo em vista que as subidas e as decidas cambiais dessa moeda, perante as tantas outras do mundo, influenciam as decisões e os cenários econômicos favoráveis ou desfavoráveis no planeta. O fluxo de dinheiro, enquanto referência essencial ao equilíbrio da própria vida, e o quanto ainda possuímos de autonomia para decidir sobre o andamento das nossas existências, são possíveis reflexões que esta obra-dispositivo aponta. A instabilidade financeira e cambial, como uma necessidade espetacular: o sintoma

visível da estabilidade de pouquíssimos indivíduos que lucram excessivamente em um mundo contemporâneo em desequilíbrio.

Antonio Caro (Bogotá, 1950) utiliza em uma fita, *Colombia*, a mesma fonte que foi consagrada na marca estadunidense, a coca-cola, ainda hoje, um dos principais ícones comerciais do capitalismo. O espectador, instantaneamente, estabelece uma relação visual entre a onipresença dessa marca na América Latina e a marca de refrigerante. A obra pode remeter a questões sobre as disputas de mercado das grandes corporações transnacionais no próprio continente sul-americano, o consequente domínio econômico dos Estados Unidos sobre a região, que recentemente vem intensificando-se em países como o Brasil, a Argentina e a própria Colômbia.

O artista brasileiro Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 - Amsterdã, 2005), radicado na Europa desde 1976, produziu uma extensa obra, utilizando as mais variadas linguagens que passam pelo desenho, pela fotografia, pela arte postal e pela videoarte. A obra *George's dream* (2000) mostra, de forma bem-humorada, as projeções pessoais que depositamos no dinheiro, os sonhos e as ambições humanas, que o papel moeda pode proporcionar em realidades econômicas e políticas tão distintas, em países como EUA e Cuba. Aqui, podemos lembrar da frase do escritor russo Fiódor Dostoiévski, que, em um de seus tantos romances sobre a liberdade e a ausência dela, sentencia: "o dinheiro é a liberdade cunhada". As outras obras de Cláudio Goulart presentes na exposição, são seis desenhos produzidos a lápis colorido e à tinta de carimbo, todos da série *Flags* (1978). Goulart realiza múltiplas apropriações de bandeiras de países, como o Uruguai, bem como, um símbolo histórico representando a liberdade, o barrete frígio, utilizado pelos revolucionários franceses na tomada da Bastilha, em 1789, e da águia utilizada na bandeira estadunidense. O artista também imprime marcas digitais na feitura de algumas das obras dessa série, estabelecendo uma relação de identidade, de nacionalidade e de mobilidade entre os países, o viajante que muda a sua percepção de mundo ao desenraizar-se. Essas situações, presentes nessa série de desenhos foram caras à própria trajetória pessoal e profissional do artista.

Já no vídeo *Para Frente Brasil [Ahead, Brazil]* (2013), a artista Romy Pocztaruk (Porto Alegre, 1983) apropria-se de símbolos, que

o senso comum costuma associar com a "brasilidade": a banana, o futebol e a antropofagia. No vídeo, há a narração dos gols que levaram a seleção à vitória do tricampeonato mundial de futebol (1970), e a trilha homônima escolhida pelo regime militar para potencializar uma euforia ufanista no torcedor. *Para Frente Brasil*, coloca em frente ao espectador um cacho de bananas em que está traçado o mapa do Brasil, que, ao longo do vídeo, é desmembrado e devorado. Na segunda década do século XXI, nós pudemos assistir, também, a algumas críticas pela realização da copa do mundo no Brasil, onde, novamente, foi questionado o caráter anestésico e possivelmente alienante, sobre os corações e mentes, efeito que historicamente esses eventos possuem sobre a população brasileira.

Temos, na Sala dos Pomares, duas obras da artista estadunidense Mary Dritschel (Nova Iorque, 1934), *Art Marks* (1979) e *Two Senses in a Political Arena* (2006). Em *Art Marks*, a artista apresenta uma obra impressa, em que constam quatro marcas de bocas de mulheres representativas em suas distintas áreas de atuação, contudo, intimamente vinculadas: a artista Regina Silveira, a galerista Luisa Strina, a crítica de arte Aracy Amaral e a diretora cultural Linda Buggeln. Tais imagens estão precedidas pelo verbete *System*, em que são listadas as diversas acepções da palavra *sistema*. Podemos entender essa obra, como uma aguda reflexão sobre os papéis exercidos pelos tantos atores do chamado sistema das artes. Já no vídeo, produzido por Dritschel, há uma forte denúncia do perigo do poder do autoritarismo sobre o cidadão comum. Na obra, há a inclusão de um interrogatório levado a cabo pelo famoso senador estadunidense de extrema direita, Joseph McCarthy, que colocou em prática, nos anos 1950, uma feroz perseguição àqueles que ele considerava cidadãos traidores dos EUA. Na projeção, diversas expressões significativas de condições de perseguição e de delação são intercaladas por imagens de pessoas comuns, representando, assim, a apreensão e o desconforto que um ambiente inquisitório pode causar nos seres humanos mesmo em uma chamada democracia. A atualidade da obra é surpreendente, tanto no contexto atual estadunidense, como na América Latina, tendo em vista os recentes acontecimentos políticos nos dois continentes.

A exposição *Apropriações, Variações e Neopalimpsestos* apresenta quatro obras da artista Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938), com apropriações da comunicação de massa, do cinema e do mundo do trabalho. No vídeo *No a la Guerra* (2003/2007), Vera Chaves usa fortes imagens de cenas de destruição da Guerra do Iraque, primeira guerra transmitida em tempo real para todo o planeta. As cenas são intercaladas por bofetadas simuladas na face da artista. Há, nesse trabalho, uma importante reflexão sobre o poder destrutivo da violência das guerras do século XX, em que as mulheres civis são as vítimas preferenciais. Na contemporaneidade, os conflitos mundiais têm sido registrados e transmitidos ao vivo pelos meios de comunicação de massa, com o horror passando a alcançar, não somente os protagonistas e as populações diretamente envolvidas nessas constantes contendidas, mas também, todos os seres humanos que são esbofeteados por essas recorrentes barbáries humanas.

Na série *De Película*, são captadas imagens da televisão que indiquem algum personagem feminino em uma situação de tensão. Dessa série apresentaremos *Mujer en Rojo* (2002), cujos frames utilizados foram retirados do filme *Matador*, produção de 1986 do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Eles apresentam a sequência de uma cena onde a atriz Eva Cobo aparece com figurinos em vermelho.

Já na instalação *L'Intervallo Perduto – Homenagem a Gillo Dorfles* (1977/1985), a artista faz referência à obra homônima do crítico de arte italiano Gillo Dorfles, com quem travou contato em Milão nos anos 70. No livro, Dorfles referencia a obra *Testartes* (1978) de Vera Chaves Barcellos como uma revelação da dialética (o intercalar do dentro e fora das portas e das janelas de *Testartes*) como uma necessidade estética e psicológica do ser humano. Na obra citada acima, a artista retoma uma série de diapositivas dos anos 70, ao apropriar-se de imagens da televisão, que apresentam bocas que falam. Os intervalos perdidos em meio a ultravelocidade da comunicação na contemporaneidade.

Por fim, *Vadios* (1996), instalação feita a partir de 20 negativos encontrados nas ruas de Barcelona, aos quais são somadas as peças de madeira pintada. As imagens manipuladas de formas múltiplas apresentam carrinhos de transporte de cargas vazios e as peças, elaboradas e construídas pela artista, representam pedaços desses

mesmos equipamentos. O espectador ao relacionar a obra com o seu título, perceberá a ausência da ação humana, o vazio, um continente sem conteúdo. O título joga com os sentidos da palavra *vadios*, que pode ser relacionada à expressão *vago*, do qual, um sentido é o de *vagabundo* nas línguas portuguesa e espanhola, bem como, de estar disponível e esvaziado de função, ou seja, *estar vago*.

De Lurdi Blauth (São Leopoldo, 1950), temos nessa exposição, *Flores Parafinadas*, da série *Sete Dias + Sete Dias* (2011). A obra pode remeter o espectador a temas como a morte e o luto. A artista utiliza flores de tecido parafinadas nas cores preto e branco, encapsuladas em cúpulas de vidro. Uma apropriação dos símbolos utilizados em ritos funerários, e a escolha da artista pela ausência de cores. O preto e o branco, como atributos passíveis de remeter-nos ao vazio e ao desaparecimento.

Julio Plaza (Madrid, 1938 – São Paulo, 2003) está presente na exposição com a obra *Caixa preta* (1975), realizada em conjunto com o escritor concretista Augusto de Campos (São Paulo, 1931), onde o artista e o poeta criam um trabalho híbrido de alta carga poética e visual. A obra materializa um projeto antigo da poesia concreta que almejava “uma arte geral da palavra”, integrando som, visualidade e semântica, com destaque para o disco *Viva-Vaia*, com participação de Caetano Veloso. Esses trabalhos são nomeados livros-poema ou livros-objeto, resultados de “apropriações de mão dupla” da linguagem. O conceito de tradução intersemiótica, título de um dos livros escritos pelo artista, é de suma importância para entender tal processo criativo, ao transportar um poema, para outra expressão, as artes visuais. O resultado desse processo é uma potencialização do poema original.

Do poeta e artista visual Wladimir Dias-Pino (Rio de Janeiro, 1927-2018), considerado por Antonio Houaiss “como um dos maiores pesquisadores visuais do Brasil, apresentamos o livro *A Marca e o Logotipo Brasileiros* (1974), uma obra híbrida, misto de livro de artista, poesia e design, enriquecido por uma pesquisa exaustiva sobre a história da logotipia no Brasil. Escrito a quatro mãos, a obra foi composta juntamente com o famoso e premiado escritor de romances históricos João Felício dos Santos (Mendes, 1911 – Rio de Janeiro, 1989), autor de Carlota Joaquina, Xica da Silva, entre tan-

tos outros. Viagem poética da relação entre a história da cultura e das civilizações, com a poesia concreta e a visualidade do design moderno, o livro é permeado por um rico conhecimento sobre as artes gráficas, bem como, pela inteligência característica dos poetas concretos, utilizada nos processos de criação dos livros-poemas do poeta carioca. Wladimir Dias-Pino, sobre apropriação, afirma que: “Quando um poeta usa o código alfabético, ele já está aproveitando um elemento da corrente cultural do país dele, ou seja, não é um procedimento totalmente inaugural. É como a questão da autoria. Tenho muitas dúvidas sobre a noção de autoria. Porque você lê tantas coisas, conhece tanta coisa, e depois produz o seu trabalho a partir destas leituras e conhecimentos”.

O argentino León Ferrari (Buenos Aires, 1920 – 2013), no início de 1980, produziu diversos trabalhos em fotocópia, partindo de matrizes realizadas com letraset. O artista, em *Roda* (1981), traz ritmo e movimento, onde pessoas caminham em círculo, indo e vindo, para dentro e para fora em duas circunferências. Alienação e apatia social, que possuem origem em um *looping* sensorial, são possíveis aberturas à interpretação dessa obra de León Ferrari.

Do coletivo de artistas *Hacia un arte grupal* (Rosário, Argentina, 1982-1983), composto por Claudia Del Rio, Claudia Molteni, Jorge Orta e Luis Miotto, a FVCB apresenta a arte postal, *Sem título* (sem data). Temos cinco cartões colados em impressão *offset*, onde figuram algumas notícias de jornal que versam sobre a Guerra das Malvinas, a deterioração da economia argentina, os distúrbios e as manifestações na cidade de Buenos Aires. Numa colagem, sobreposta por letras coloridas, por setas, por um número de rifa, por um selo em homenagem a San Martín e por uma passagem de ônibus, essa montagem coloca ao espectador, noções como simultaneidade e presença na memória dos acontecimentos da história recente da Argentina.

O vídeo *Apolinère Enameled* (2006) e *O Grito* (2005) de Patricio Farías (Arica, Chile, 1940) surgem em um viés de apropriações de dois ícones da História da Arte. Marcel Duchamp, em 1916/17, apresentou a obra *Apolinère Enameled*, transformando uma placa publicitária em obra de arte. No vídeo criado por Patricio Farías, a cena reconstituída passa a ser real. Há o acréscimo de elementos tempo-

rais, como o deslocamento da personagem infantil, pintando a cama, bem como, a trilha sonora modificada de autoria de Erik Satie. Já na segunda obra, temos a apropriação de *O Grito*, de Edward Munch. Apresentamos, também, outras duas obras de arte do artista chileno: *Moedário* (2014) e *Dólar* (1986), esta última, sendo os originais que faziam parte de uma instalação criada nos anos 80. Ambas, nos lembram da inescapável presença do vil metal na existência humana.

*Slavs and Tatars* (2006) é um coletivo de artistas produtores de uma grande quantidade de projetos que incluem publicações, instalações e eventos teóricos, sempre focados em explorar o legado histórico do país eslavo, do Cáucaso e da Ásia Central. Eles utilizam, frequentemente, a sátira e a ironia como armas para ressaltar os vários estereótipos culturais sobre a região. O projeto *Dear 1979, Meet 1989* (2011) que apresentamos na Sala dos Pomares foi apresentado na 8ª Bienal do Mercosul – Ensaios de Geopoética em 2011. São duas estruturas de camas (*river beds*) encontradas em casas de chás (*chai-khanehs*). Ocasionalmente, os visitantes poderão tomar chá branco e chá vermelho, simbolizando as duas grandes narrativas geopolíticas do século XX e XXI, o islamismo e o comunismo. Além disso, as camas contêm uma série de publicações do seu projeto *79.89.09* (2011), que é a reunião de publicações relacionadas à revolução iraniana de 1979 e ao movimento *Solidariedade*, na Polônia, de 1989. O recorte de tempo abarcado pela obra e os fatos políticos discutidos nela prolongam-se até os dias atuais, o que abre a possibilidade de releituras e de ressignificações.

*Colírios* (2014), do artista Ismael Monticelli (Porto Alegre, 1987), apropria-se deliberadamente de variados conceitos e de temas utilizados por outros artistas e escritores. Suas bulas são comentários sobre os modos de ver o mundo de Carlos Asp, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Marcel Duchamp, Marcel Proust, Merleau-Ponty, Milton Santos e Walter Benjamin. Monticelli apropria-se do famoso logotipo do colírio Moura Brasil, muito popular até os dias de hoje. O poder de criação do artista nos informa que, ao usarmos os colírios, nossa visão de mundo modifica-se. A arte e a literatura enquanto um desanuviar do mundo e das coisas.

Antoni Miralda (Terrassa, Espanha, 1942), *Manh – 6 Hot Dogs* (1977), em uma litografia reproduz diversas colagens de textos e de

imagens de salsichas e de pessoas comendo o famoso lanche estadunidense. Ele dispõe ao espectador diferentes receitas de cachorro-quente em inglês, em espanhol e em francês. A obra pode ser lida como uma representação da influência entre as culturas e os povos e de como apropriam-se dos mais diversos hábitos estrangeiros, mesmo os mais prosaicos, como o cotidiano alimentar das pessoas. O artista atua, em sua pesquisa, no exame das culturas culinárias pelo mundo, com a exploração dos aspectos da identidade social, dos rituais e das formas da sua preservação e memória.

*Ilimites (I.M.2)* (2000), de Hélio Ferverza (Santana do Livramento, 1963), traz o tema da fronteira enquanto uma construção artificial humana. O artista, ao vagar na fronteira entre o Brasil e o Uruguai, no meio do campo, perde a referência em relação aos limites fronteiriços entre os países. A bússola obliterada de Ferverza coloca-nos indagações a respeito desse deslocamento e de como nos situamos na superfície terrestre, o que nomeamos *territórios*. O neologismo *Ilimites* expõe uma remota invenção humana, o traçado de fronteira, e, com o firmamento por testemunha da nossa desorientação, mapas e globos terrestres são ilusões que se desfazem, convidando-nos aos descampados e aos desertos da obra de Hélio Ferverza.

Marcelo Silveira (Gravatá, 1962) e Cristina Huggins realizaram a seguinte pergunta aos moradores de Gravatá em Pernambuco: *Você se lembra da escada da felicidade?* (2013). Na obra, o artista e a pesquisadora fazem referência a uma escadaria de 365 degraus, construída em 1953 e que dá acesso a uma localidade chamada Alto do Cruzeiro, muito utilizada pelos moradores da cidade, e considerada seu patrimônio. Em cada degrau há o nome de pessoas ilustres que ajudaram na construção da escadaria. Interessava, nesse processo de investigação, como a população relaciona-se com a *escada da felicidade* e, a partir das respostas de 12 entrevistados, estabeleceram um diálogo entre a linguagem escrita e as serigrafias com imagens da escadaria, montadas, por vezes, em um grande painel ou em caixas que simulavam uma escada. A percepção que temos do patrimônio e da sua conservação, em contraste com o descaso do estado com os equipamentos públicos, é uma das possíveis reflexões propostas pelos artistas pernambucanos.

Na impressão *New kitten* (2014), da série *Album*, Vik Muniz (São Paulo, 1961) aborda a relação do individual com o coletivo no campo da memória. Na obra, temos inúmeros fragmentos de imagens de indivíduos, de animais, de objetos, em fotografias cortadas e rasgadas, somando-se à colagem, muitas letras e numerais. A imagem que sobressai da obra é de uma jovem com um gatinho de estimação nos braços, que podemos imaginar, ser formada por lembranças e registros do passado, que se embaralham e organizam-se incessantemente em um ilusionismo especular. A apropriação da memória coletiva e de materiais do passado para neles e com eles colarmos reminiscências, gerando uma nova obra, um *neopalimpsesto*.

Nicole Gravier (França, 1949), no livro de artista *Cartes Postales* (1974), reproduz imagens simulando os cartões postais dos grandes monumentos, ícones e obras de arte que fazem parte da História da Arte e da História da Arquitetura. A artista, ao incluir a si mesma, a uma amiga e a desconhecidos nos mundialmente famosos enquadramentos turísticos, interessa-se pela relação que os viajantes estabelecem com esses locais e com obras legitimadas pela historiografia. A artista abordou, nessa obra, ainda do início dos 1970, um comportamento humano contemporâneo, potencializado com a internet: o registro visual da presença remota e on-line, como a incontestável chancela da experiência. Com o advento das redes sociais, saturadas de autorretratos, *Cartes Postales* pode enriquecer a discussão sobre o poder da imagem em seus variados contextos na contemporaneidade. Antes, o cartão postal, enquanto uma memória visual coletiva, que ao turista era imprescindível incluir-se, hoje, as *selfies*, como uma imperativa extensão do próprio existir.

Klaus Groh (Nysa, Polônia, 1936) é um artista e autor de vanguarda com formação em história da arte, é considerado um dos precursores da arte postal. Apresentamos um conjunto de envelopes de cartas que foram reenviados a Julio Plaza, invólucros postais utilizados por 10 artistas, com arte postal. Podemos verificar, nesta obra, os diversos locais de origem desses materiais e constatar a intensidade do fluxo das trocas de experiências entre os artistas dos anos 70, via correio. Julio Plaza foi o organizador de uma das primeiras exposições de arte postal que se tem notícia, *Creation / Creación* (1972), em Porto Rico, experiência que iria repetir no Brasil com as

mostras *Prospectiva* 74 e *Poéticas Visuais* (1977), em parceria com Walter Zanini.

A obra de Martha Hellion (Cidade do México, México), *Los heroes populares de la mitologia urbana* (2003), é um livro de artista que apresenta um rico panorama de personagens da *Lucha Libre* no México. Com golpes coreografados, esses personagens mascarados eram divididos entre os bons, ou seja, os lutadores técnicos, e os maus, aqueles que tomavam partido dos chamados golpes baixos. A artista representa os personagens como alegorias de comportamentos humanos, seus atributos e suas diferenças: o feio e o bonito, o bom e o mau, a riqueza e a pobreza. Os sentimentos dos espectadores pelos personagens refletem, nessa forma de entretenimento, que também se fez presente em toda a América Latina e nos EUA, a ambiguidade, daquilo que, por vezes, nomeamos por empatia ou antipatia. Os personagens considerados trapaceiros parecem possuir um maior apelo individual, sendo, por vezes, admirados, e, outras, odiados pelo público, ao contrário daqueles que seguem fielmente as regras da luta, e que representariam uma perfeição que não encontramos no mundo real. O mal, como algo que deve ser sempre combatido, e o bem, como aquilo que devemos sempre almejar, mas, que nunca é alcançado, são características das narrativas visuais da *Lucha Libre*. O livro de artista de Martha Hellion brinca com trânsito dessas dualidades maniqueístas, inclusive graficamente, separando o livro em duas partes pela sigla Vs. em cor azul e vermelha. A atualidade da obra estaria em uma projeção que o público realiza sobre esses heróis duais, e que presenciamos na crescente polarização que vem se apresentando no mundo contemporâneo.

Do artista catalão Antoni Muntadas (Barcelona, Espanha, 1942), temos o livro de artista *Ladies & Gentlemen* (2001), em que há diversas representações de placas indicativas em banheiros públicos. As tradicionais divisões de gênero aparecem fotografadas em diversos formatos, símbolos e grafias, onde Muntadas trabalha com conceito de *eco*, um entendimento, em que as linguagens ecoam o olhar do espectador.

Mariana Vassileva (Veliko Tarnovo, Bulgária, 1964), no vídeo *¡Toro!* (2008), propõe uma analogia com a tauromaquia. Em um luminoso ocaso, o mar é toureado. O performer, em sequências de

idas e vindas, movimenta o seu casaco em parábolas que arranham e raspam as cristas das ondas. O poder hipnótico do toureiro sobre o touro, o poder hipnótico do mar sobre o ser humano, o espelhamento advindo de relações de poder e de submissão, são possíveis aproximações da riqueza visual da obra da artista búlgara.

Em *Vestidos para Morrer* (2000), Helena Martins-Costa (Porto Alegre, 1969) apropria-se de uma fotografia antiga cuja apresentação híbrida é interrompida por uma guilhotina visual. Uma corrente metálica atrelada ao mecanismo de contrapeso conduz o espectador a uma visualidade brutal, onde a indumentária feminina possui um papel social estabelecido em convenções e em estereótipos.

Em *Nu Feminino* (1987/2013), Lorena Geisel (Porto Alegre, 1953) apresenta dois sapatos brancos de saltos altos no interior de uma caixa de vidro vertical. Aqui, o mínimo desencadeia a imaginação do espectador que preencherá a obra. Nesse gesto minimalista, o mínimo é sobremaneira generoso com quem observa. O nu, o ocluso e o invisível: relações que por vezes atordoam as ideias do feminino.

A obra *Cais do Corpo* (2015), da artista mineira Virginia de Medeiros (Feira de Santana, 1973), é um frame do vídeo homônimo da obra. O caso ofertado pela artista refere-se ao projeto de revitalização do porto do Rio de Janeiro, colocado em prática em 2015. No processo, ocorreu a remoção forçada de moradores, de camelôs e de profissionais do sexo que viviam nessa região, seres humanos que acolhem a cidade e que são repelidos por ela, de forma velada, ou, como narrado pela artista em *Cais do Corpo*, de forma direta e brutal. Como nos versos de Drummond citados ao final do vídeo, esse trabalho nos lembra da necessidade humana de convivência, do ser humano enquanto animal social. O relato que ouvimos é a fala de uma prostituta que trabalhava na região, narrada por Virginia de Medeiros, e que podemos interpretar, como as tantas vozes desaparecidas do cais do corpo.

Eulàlia Grau (Terrassa, Espanha, 1946), em *Discriminació de la Dona* (1977), apresenta, nesta série de fotocópias, mulheres em situações laborais subalternas, tais como, secretárias, operárias, pin ups, e imagens de mulheres deprimidas, fumantes ou sofrendo de bulimia, todas elas mostrando, de forma direta, a frustração, a fa-

diga, a submissão e o desalento feminino. A desigualdade perante ao homem manifesta-se não somente no entorno doméstico e laboral do cotidiano, mas também em todos os níveis, inclusive em contextos legais e jurídicos. A vigência desta obra fica clara, quando verificamos que as questões levantadas pela artista, permanecem na ordem do dia, sobretudo no que tange à misoginia e ao machismo.

O livro de artista *Gretta & Becheroni Modificazione e appropriamento di una identità autonoma* (1980), de Gretta Sarfaty (Atenas, Grécia, 1947) e Elvio Becheroni (Florença, Itália, 1934 – São Paulo, 2000), é um registro de uma performance realizada pela dupla de artistas em diversas instituições na Europa e nos EUA. Gretta performa com o corpo dentro de uma estrutura de papel quadriculada em forma de um cubo. O texto contido nesse livro de artista, entre outras questões, versa sobre o conceito de autonomia do ser humano em geral e da mulher em específico, tendo em vista que, ao formar, a artista destrói o cubo em um evidente ato de libertação, uma apropriação de uma identidade autônoma.

O vídeo *LBA* (2016), de Begoña Egurbide (Barcelona, Espanha, 1934), é um denso trabalho da artista catalã. Begoña interpõe imagens de conflitos de fronteira, mortes de civis em guerras recentes, diásporas modernas, batalhas urbanas com a polícia, intervenções de atores análogas de cenas do filme *A Batalha de Argel* do cineasta Gillo Pontecorvo, vencedor do *Leão de Ouro* em Veneza (1966). Nessa colagem, ela costura sequências de jogos virtuais como *Battlefield*, *Barbie Office Game* e *The Sims 4*, onde o jogador constrói simulações de si mesmo em uma ou mais realidades virtuais. Permeia o vídeo, uma narração de poemas de autoria de Sixto Pelaez e textos do cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder. A violência real das migrações forçadas, os recorrentes conflitos étnicos, problemas ainda não equacionados, permanecem na mídia desde a descolonização da África no século XX, e aquilo, que, hoje, entendemos por realidade virtual, são possíveis aproximações ao vídeo de Begoña Egurbide. Simulacros idealizados em um ambiente virtual, juntamente com cenas ficcionais, embaralham-se a registros reais e brutais das relações geopolíticas da contemporaneidade. Tradução e intertextualidade são chaves de acesso imprescindíveis a essa obra, um paralelo traçado para o entendimento da própria situação política internacional.

Paula Scamparini (Araras, 1980) trabalha com a ideia da paisagem enquanto dispositivo e o uso propositivo do conceito de ecologia, o que permite observar/criar ecossistemas a partir de criação e/ou de ativação de encontros em diferentes contextos. Na obra *Ninho* (2018), o espectador pode experimentar o inusitado de encontrar um colchão fora de seu contexto habitual, causando estranhamento. Ao mesmo tempo, a artista propõe um debate sobre as pessoas em situação de rua e os crescentes movimentos migratórios de populações estrangeiras empobrecidas, onde o foco de sua pesquisa recai sobre a necessidade básica do ser humano, o descanso do corpo.

Elaine Tedesco (Porto Alegre, 1963) constrói, especialmente para a exposição *Apropriações, Variações e Neopalimpsestos*, a obra *Mira el mirador* (2018). Em visita ao sul da Alemanha, região da floresta negra, a artista encontrou construções de madeira usadas por caçadores, chamando a sua atenção, o belo desenho dessas instalações rudimentares. Há em *Mira el mirador* uma relação de obstinação e de fixação do olhar, modo de operar comum aos ornitólogos e aos biólogos, aos caçadores e aos fotógrafos, que, para distinguir e ordenar seus objetos, condicionam e focam o olhar. Tal procedimento é conhecido dos artistas visuais. A obra de Elaine Tedesco oferece ao espectador, duas possíveis camadas de interpretação: a obra em si, enquanto instalação e intervenção artística na área externa da FVCB, e a obra em interação com espectador, como uma generosa reorganização do mirar e do contemplar. A observação amorosa como forma de conhecimento e de acesso ao mundo, uma sofisticação do olhar humano sobre si mesmo e sobre a paisagem circundante da Sala dos Pomares.









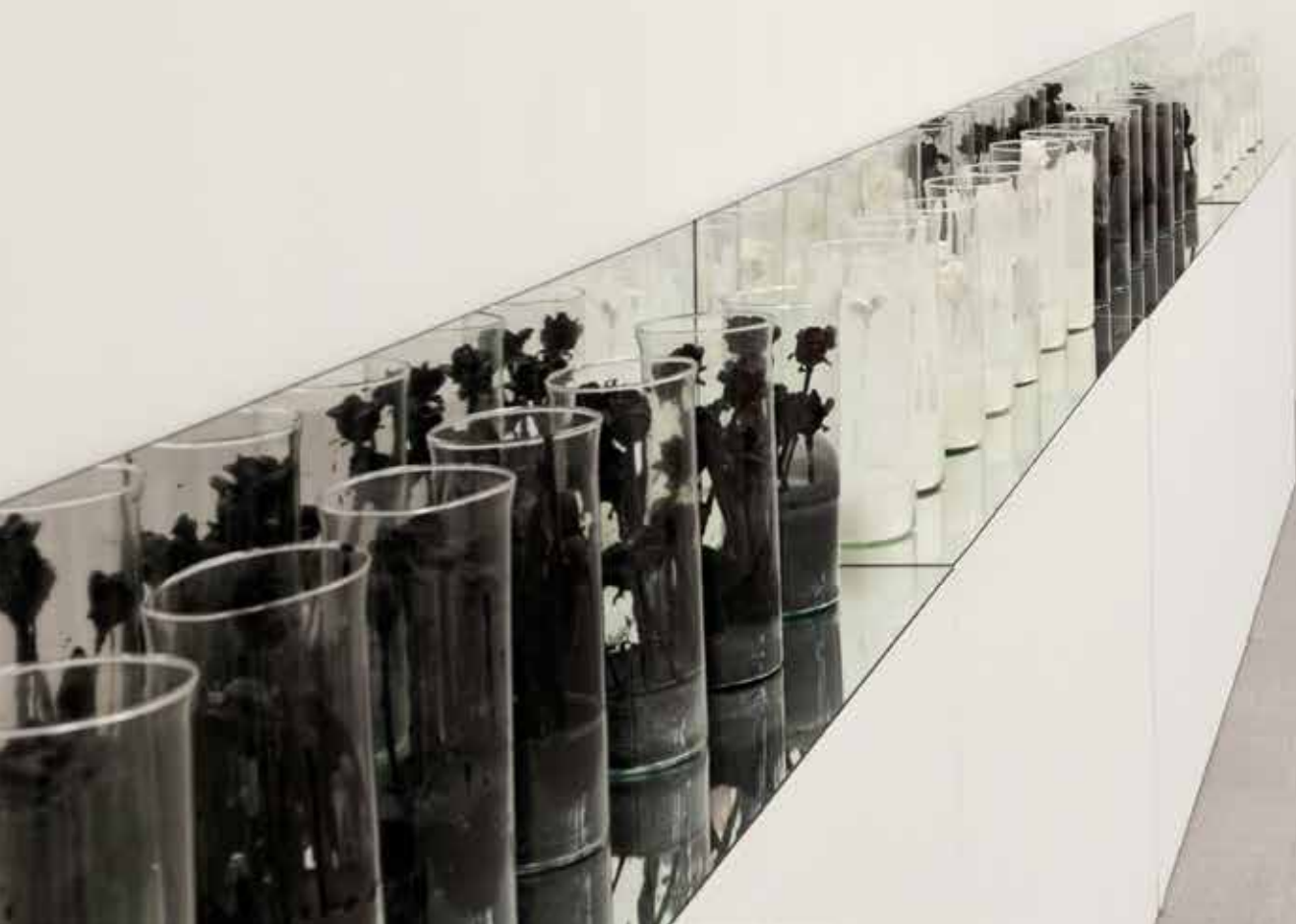




















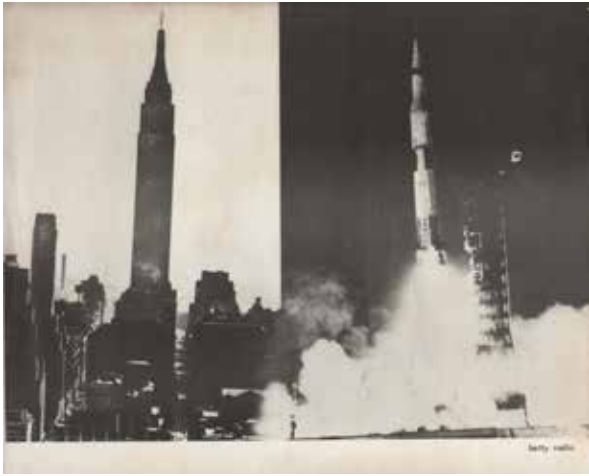






**obras**

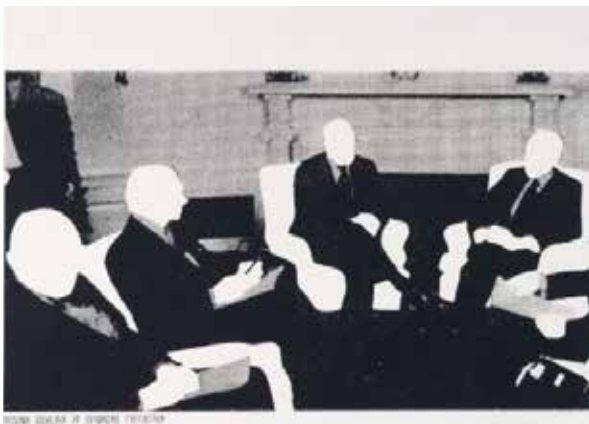




Betty Radin  
Sem Título, s/d  
24,5 x 26,5cm Xerox

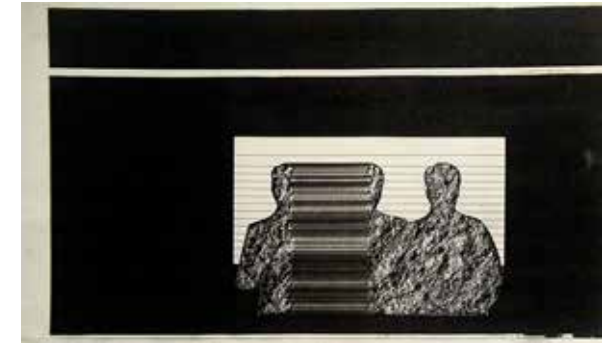


Jonathas de Andrade  
**Problemas Nacionales**,  
2012  
5,2 x 20,2 x 5,3cm  
impressão sobre placa de  
acrílico (objeto)



Regina Silveira  
**Situação Executiva**, 1974  
67,7 x 52,2 x 2,9cm  
serigrafia sobre papel e  
envelope Kraft

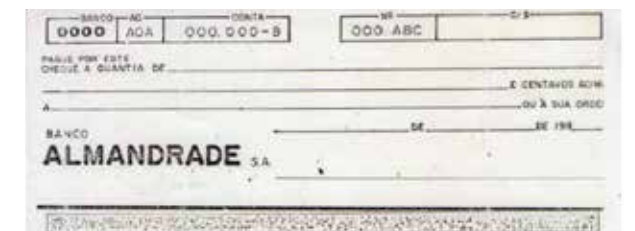
Rogério Nazari  
Sem título, 1981  
29 x 43cm (variam) cm  
fotocópia

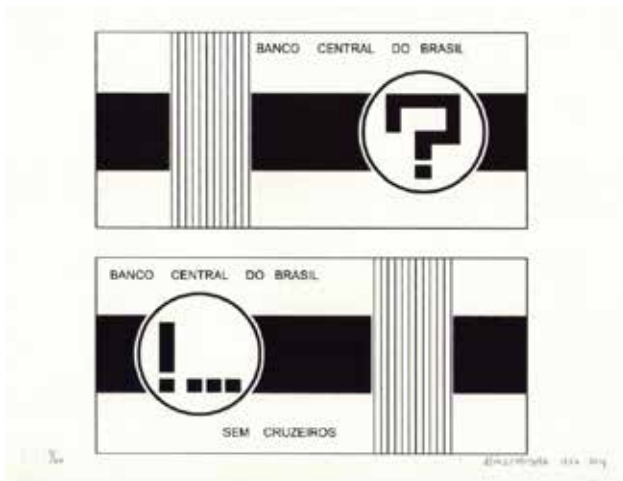


Telmo Lanes  
**Violência sobre o  
torturador coletivo**,  
1979  
(21,9 x 33cm) Arte  
postal - Colagem  
sobre papel/ Costura/  
Recorte



Almandrade  
Sem título (banco  
Almandrade),  
1977/1981  
7 x 17,5cm





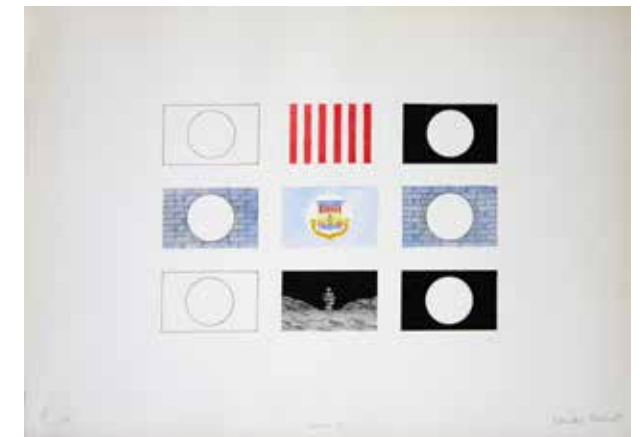
Almandrade  
**Sem Cruzeiros**,  
 1976/2014  
 21 x 28cm (ver técnica)



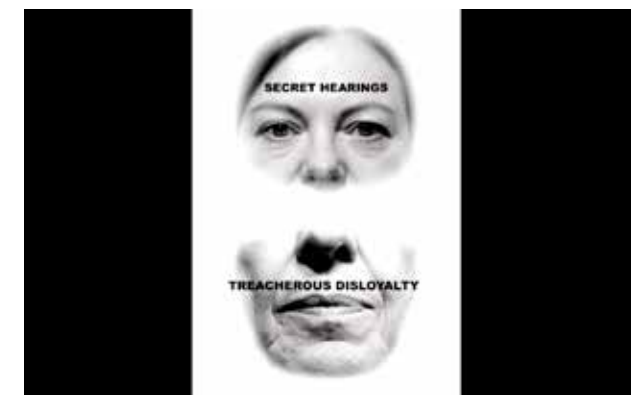
Claudio Goulart  
**George's Dream**, 2000  
 Impressão colorida



Milton Marques  
**Dólar Instável**, 2007  
 Instalação



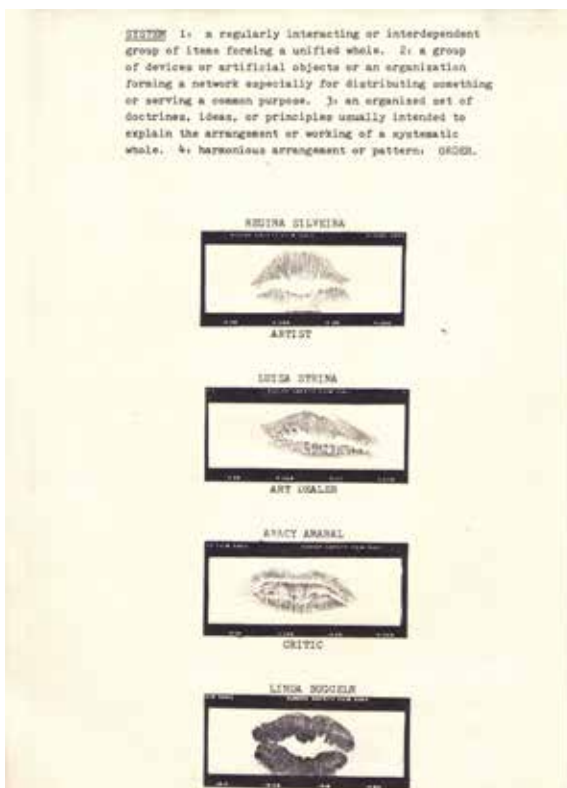
Claudio Goulart  
 Da série **Flags**, 1978  
 37 x 51 - cada



Mary Dritschel  
**Two senses in a political arena**,  
 2006  
 Vídeo, 03' 05"



Romy Pocztaruk  
**Para Frente Brasil**  
 [Ahead, Brazil], 2013  
 Vídeo, 5' 30''



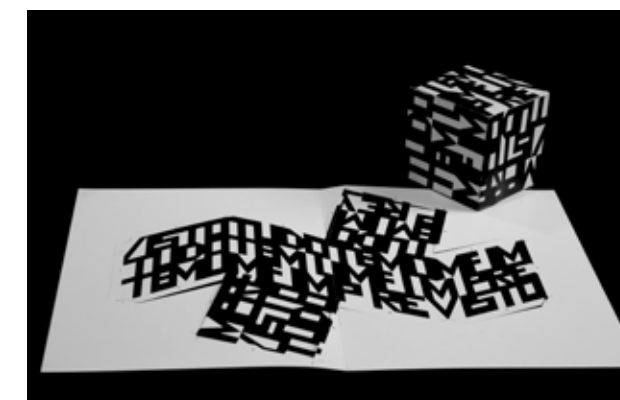
Mary Drietchel  
**Art Marks**, 1979  
 Fotocópia



Vera Chaves Barcellos  
**L' Intervallo Perduto** –  
 Homenagem a Gillo  
 Dorfles, 1977/1985  
 Instalação - fotografia a  
 cores, TV 12 pol. branca,  
 suporte para TV de  
 alumínio, transparência  
 impressa e véu branco



Lurdi Blauth  
**Flores Parafinadas**, da  
 série **Sete Dias + Sete  
 Dias**, 2011  
 49 módulos de 21 x 8 cm  
 de diâmetro - vidro e  
 flores parafinadas



Julio Plaza e  
 Augusto de  
 Campos  
**Caixa Preta**, 1975



Wladimir Dias-Pino e João Felício dos Santos  
 A Marca e o Logotipo Brasileiros, 1974  
 Livro de artista 27cm X 22cm

Coletivo Hacia un arte grupal Jorge Orta,  
 Luis Miotto, Claudia Molteni e Claudia del  
 Rio C00952  
 Sem Título, s/d  
 (21 x 80cm) Offset e colagem











## ENGLISH VERSION

### appropriations, variations and neopalimpsests

In extension to *The Basic Condition* and equally using the procedure of artistic appropriation as a starting point but under a new perspective, Vera Chaves Barcellos Foundation presents, in the second half of 2018, the exhibition *Appropriations, Variations and Neopalimpsests*, with collective curation of its team.

The works comprised in the exhibition follow some concepts put into practice since the beginning of the XX century: appropriation, overlaying, and reusing previous artistic processes as ways of doing, which have already been established by artists and have been continuously renewed.

Appropriation in art is understood here as the act of appropriating images or objects, giving them new functions and changing their possibilities of significance. This way of operating has still been expanding in the 21<sup>st</sup> century, when artists appropriate with even more impetus and creativity, by means of new available technologies.

There is, in the field of creation in music, what composers call *Variations*, consisting in altering the material in which one works through

innovations and reiterations, on a particular theme. We introduce this method of composing, which is so crucial in the history of music, as a metaphor for the artistic process in contemporary art. It is when one or more appropriations end up converging towards a new work, a new process or a new object, not obeying external rules, but only their own, like a music score that is enough for itself and enclosed in itself.

Similar to ancient scrolls, which were scraped by scribes to be reused, revitalized and re-signified, the works presented in this exhibition are what we could call *Neopalimpsests*. Art as a resonance of sociocultural contexts, which, even when separated by time, share links among them, unveiled by recurrent make of visual artists. In this sense, the appropriations, variations, and neopalimpsests, incessantly re-scraped throughout the long history of culture, establish a transtemporal continuity that has ensured the vitality of art. Geopolitics, economics, communication, literature, history of art, and memory are some of the triggers for *Appropriations, Variations and Neopalimpsests*.

In Latin America in the first two decades of the 21<sup>st</sup> century, artists have established a reinterpretation of experiences from the art field in the 20<sup>th</sup> century, as well as a taking a new look regarding old authoritarian social contexts. Some of these visual artists have found similarities be-

tween these historical moments and the current scenario. What is not overlooked by them is a return of threats, considered to be overcome in the Latin American continent in the social and economic fields, challenging these same artists to establish connections between two different historical times.

In *Untitled*, artist Betty Radin (New London, USA, 1932-2016) uses a photocopy to work with the concept of verticality, a spatial reference that can be related to power or a demonstration of hegemony. There is here the appropriation of two striking icons of the 20<sup>th</sup> century, which the artist's work puts into dialogue: the imposing skyscrapers built in the major western metropolises of this century and the rockets used by the hegemonic powers during the space race. Such demonstration of "vertical power", shaped in recent and monumental works of architecture, continues to be used in the 21<sup>st</sup> century in Asian countries such as China, South Korea and Russia, and in Europe as well.

The object *Problemas Nacionales [National Problems]* (2012), artwork by Jonathas de Andrade (Maceió, 1982), is an acrylic sheet, commonly found in old public offices, and used as a way of identifying employees' names and roles. While commenting on his work and the omnipresence of national problems in Latin America, the artist points out that: "the idea was to be able to

deal with everything I found as part of my own culture and tradition". The board *Problemas Nacionales* was born like that. I was in Bolivia, La Paz, and I ordered in the bureaucratic shopping center of the city a little acrylic display board, like those used in offices, and, instead of imprinting it with an employee's name or job post, for instance, I ordered it with this text." The initial irony, found by the viewer when visualizing the work, turns into a deeper reflection that covers recurring, unresolved issues in Latin American countries.

Regina Silveira's work (Porto Alegre, 1939), *Situação Executiva [Executive Situation]* (1974), consists of three serigraph prints and a brown envelope, a type of document wrapper, appropriated by the artist, widely used in offices. In this work, the artist depicts the dehumanization of the administered world, by representing faceless executives, an essential characteristic of bureaucracies, whether in private or government institutions. The work up-to-dateness remains, in pointing out the distance of those who are in power from the population. This depersonalization of those who decide for us is one of the attributes of modern bureaucracies, structuring various systems of power. Another seven works by the artist, from the series *Jogos de Arte [Art Games]* (1980), will be present at the exhibition: photocopies of

works by Duchamp and Picasso, in which Regina Silveira performs some interventions, similar to common games for children that we find in crossword publications and children's playbooks.

Rogério Nazari (Araranguá, 1951) brings us a work resulting from his experience with a photocopier. In *Untitled* (1981), the artist performs a gesture, dragging the matrix on the glass of the machine in different directions, resulting in some *variations* of that same matrix, using the technical reproducibility in the conception of his work.

Telmo Lanes (Porto Alegre, 1955), in *Violência sobre o torturador coletivo [Violence on the collective torturer]* (1979), appropriates from a Cruzeiro banknote. The title chosen by the artist suggests the ambivalence of the human relationship with money. Suffering, arising from the partial or total absence of resources, can take up the role of a torturer in the existence of the deprived ones. The theme of monetary omnipresence appears here, in a direct way, as a critique of contemporary society, increasingly marked by materialism and the worship of money.

Also known as Almandrade, Antonio Luiz Morais de Andrade (São Felipe, 1953) is a poet, professor of art theory, and visual artist. In the exhibition, we present the work *Untitled* (Almandrade bank) (1977/1981), a manipulated and al-

tered copy of a check, issued on the name of Almandrade Bank, having humor as a form of criticism of the financial system. In the same vein of irony, *Sem Cruzeiros* (1976/2014) makes a pun with the words in Portuguese, playing with the use of the preposition *Sem* (without), instead of the numeral, *Cem* (one hundred), phonetically identical in the original language.

In the installation *Dólar Instável [Unstable Dollar]* (2007), by Milton Marques (Brasília, 1971), a coin keeps spinning, representing the instability of the dollar exchange rate, in view of the fact that the rise and fall of this currency, in face of so many others in the world, influence the decisions and favorable or unfavorable economic scenarios on the planet. The cash flow, as an essential reference to the balance of life itself, and how much autonomy we still have to decide on the progress of our existence, are possible reflections that this *work-device* highlights. Financial and exchange rate instability as a spectacular need: the visible symptom of stability of very few individuals who profit excessively in a contemporary unbalance world.

Antonio Caro (Bogotá, 1950) uses in a tape, *Colombia*, the same font that had once been consecrated by the US brand, Coca-Cola, one of the leading commercial icons of capitalism until today. The viewer instantly establishes a visual rela-

tion between the omnipresence of this brand in Latin America and the brand of soda. The work may refer to questions concerning the market disputes of large transnational corporations in the South American continent itself, the consequent economic domination of the United States over the region, which has recently been intensifying in countries such as Brazil, Argentina, and Colombia itself.

Brazilian artist Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 - Amsterdam, 2005), based in Europe since 1976, produced an extensive work, using the most different languages that go through drawing, photography, postal art, and video art. *George's dream* (2000) shows, in a humorous way, the personal projections we place on money, dreams and human ambitions that paper money can provide in such diverse economic and political realities in countries like the USA and Cuba. Here, we can recall the words of Russian writer Fyodor Dostoyevsky, who, in one of his many novels about freedom and its absence, sentences: "Money is coined liberty". The other works of Cláudio Goulart taking part in the exhibition consist of six drawings produced in colored pencil and stamp ink, all from the series *Flags* (1978). Goulart makes multiple appropriations of country flags, such as that of Uruguay, as well as a historical symbol representing freedom, the Phrygian cap used by

French revolutionaries in the storming of the Bastille in 1789, and the eagle used in American flags. The artist also prints digital marks in the making of some of the works from this series, establishing a relationship of identity, nationality, and mobility among countries, the traveler who changes his perception of the world by uprooting himself. These situations, featured in this series of drawings, were important to the artist's own personal and professional trajectory.

In the video *Para Frente Brasil [Ahead, Brazil]* (2013), in turn, artist Romy Pocztauk (Porto Alegre, 1983) appropriates symbols, which common sense usually associates with "Brazilianness": banana, soccer, and anthropophagy. The video broadcasts the announcing of the goals that led the Brazilian National Football team to triumph for the third time at FIFA world cup (1970), and the homonymous soundtrack chosen by the military regime to enhance a booming euphoria in the fans. In *Para Frente Brasil*, a bunch of bananas, displayed so as to outline the map of Brazil, is placed in front of the spectator, who, throughout the video, dismembers and devours it. In the second decade of the 21<sup>st</sup> century, we were also able to watch some critics for the world cup being held in Brazil, where, once again, the anesthetic and possibly alienating character of the event was questioned on hearts and minds, an

effect that these events historically have on the Brazilian population.

We have, at *Sala dos Pomares*, two works by American artist Mary Dritschel (New York, 1934), *Art Marks* (1979), and *Two Senses in a Political Arena* (2006). In *Art Marks*, the artist presents a printed work, which includes four lip marks of women who are representative in their different areas of expertise, yet closely linked together: artist Regina Silveira, gallery owner Luisa Strina, art critic Aracy Amaral, and cultural director Linda Buggeln. Such images are preceded by the entry *System*, in which the various meanings of the word system are listed. We can understand this work as a poignant reflection on the roles played by so many actors in the so-called arts system. In the video produced by Dritschel, in turn, there is a strong denouncement of the danger behind the power of authoritarianism over the ordinary citizen. In this work, there is the inclusion of an interrogation carried out by famous far-right American senator, Joseph McCarthy, who put in practice a fierce persecution of those he considered traitorous US citizens in the 1950s. Through the projection, several significant expressions of spying and persecution conditions are interspersed by images of ordinary people, thus representing the apprehension and discomfort that an inquisitorial environment can cause in human beings even in a so-

called democracy. This work relevance is surprising, both in the current North American context and in Latin America, in view of the recent political events taking place in both continents.

The exhibition *Appropriations, Variations and Neopalimpsests* features four works of artist Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938), with appropriations of mass communication, cinema, and the world of work. In the video *No a la Guerra* (2003/2007), Vera Chaves uses strong images from destruction scenes of the War of Iraq, the first war transmitted in real time for the whole planet. The scenes are interspersed by simulated slaps on the artist's face. There is, in this work, important critical thinking on the destructive power of violence of the twentieth-century wars, in which civilian women are the preferred victims. In contemporary times, world conflicts have been recorded and transmitted live by the mass media, with horror reaching not only the protagonists and populations directly involved in these constant quarrels but also all human beings who are slapped by these recurrent human barbarities.

From the series *De Película*, images from television that indicate some female characters in tense situations are captured. From this series, we present *Mujer en Rojo* (2002), whose frames were taken from *Matador*, a 1986 film by Span-

ish director Pedro Almodóvar. They feature the sequel to a scene where actress Eva Cobo appears dressed in red.

Following that, in the installation *L'Intervallo Perduto – Homenagem a Gillo Dorfles* (1977/1985), the artist makes reference to the homonymous work of Italian art critic Gillo Dorfles, with whom she kept in touch in Milan during the 70s. In the book, Dorfles refers to *Testartes* (1978) by Vera Chaves Barcellos as a revelation of the dialectic (interspersing inside and outside the doors and windows of *Testartes*) as an aesthetic and psychological need of the human being. In the work cited above, the artist takes up a series of slides from the 1970s, appropriating images of television, which present mouths that speak. The intervals lost amid the ultra-speed of communication in contemporary times.

Lastly, *Vadíos* (1996), an installation made from 20 negatives found in the streets of Barcelona, to which are added pieces of painted wood. Manipulated in multiple forms, the images present empty cargo carriages, and the pieces, elaborated and constructed by the artist, represent pieces of this same equipment. The viewer, when relating the work to its title, will notice the absence of human action, emptiness, a continent without content. The title plays with the meanings of the word *vadíos* (*vagrants*), which may be related to the *vague* expression,

of which one sense is *vagabond* in Portuguese and Spanish languages, as well as being available and devoid of function, that is, *being vacant*.

From Lurdi Blauth (São Leopoldo, 1950), we have in this exhibition, *Flores Parafinadas [Waxed Flowers]*, from the series *Sete Dias + Sete Dias* (2011). This artwork may refer the viewer to themes such as death and mourning. The artist uses waxed fabric flowers in black and white, encapsulated in glass domes. An appropriation of the symbols used in funerary rites, and the artist's choice for the absence of colors. Black and white as attributes that could lead us to emptiness and disappearance.

Julio Plaza (Madrid, 1938 – São Paulo, 2003) is participating at the exhibition with the work *Caixa preta [Black box]* (1975), carried out jointly with concrete writer Augusto de Campos (São Paulo, 1931), where the artist and the poet create a hybrid work of high poetic and visual impact. The work materializes an old project of concrete poetry that aimed at "a general word art", integrating sound, visuality, and semantics, with emphasis to the album *Viva-Vaia*, featuring Caetano Veloso. These works are called poem-books or object-books, resulting from "two-way appropriations" of language. The concept of intersemiotic translation, the title of one of the books written by the artist, is of utmost importance to understand

such creative process when carrying a poem to another expression, visual arts. The outcome of this process is an enhancement of the original poem.

From poet and visual artist Wladimir Dias-Pino (Rio de Janeiro, 1927-2018), considered by Antonio Houaiss "as one of the greatest visual researchers in Brazil", we present the book *A Marca e o Logotipo Brasileiros [Brazilian Brand and Logo]* (1974), a hybrid work, a mix of artist's book, poetry and design, enriched by exhaustive research on the logotype history in Brazil. Written in four hands, the work was composed together with famous and award-winning novelist João Felício dos Santos (Mendes, 1911 – Rio de Janeiro, 1989), author of *Carlota Joaquina, Xica da Silva*, among so many others. Being a poetic journey of the relationship between the history of culture and civilizations, with concrete poetry and visuality of modern design, the book is permeated by rich knowledge of graphic arts, as well as by the characteristic intelligence of concrete poets, used in the creation processes of the poem-books of the Carioca poet. Wladimir Dias-Pino, on appropriation, states that: "When a poet uses the alphabetic code, he is already taking advantage of an element of the cultural current of his country, that is, it is not a totally inaugural procedure. It is like the authorship issue. I have many doubts about the notion

of authorship. Because you read so many things, you know so much, and then you produce your work from these readings and knowledge."

At the beginning of 1980, Argentinean León Ferrari (Buenos Aires, 1920 – 2013), produced several works in photocopy, starting from matrices made with Letraset instant lettering. The artist, in *Roda* (1981), brings rhythm and movement, where people walk in circles, coming and going, in and out in two circumferences. Alienation and social apathy, which have originated from a sensorial looping, can generate possible interpretations of this work of León Ferrari.

From the artist collective *Hacia un arte grupal* (Rosário, Argentina, 1982-1983), composed by Claudia Del Rio, Claudia Molteni, Jorge Orta, and Luis Miotto, FVCB features the postal art, *Untitled*. We have five cards pasted on offset printing, which include some news reports on the Falklands War, the deterioration of the Argentinian economy, the riots, and demonstrations in the city of Buenos Aires. In a collage, overlapped by colored letters, arrows, a raffle number, a stamp in honor of San Martín and a bus ticket, this montage offers the viewer notions such as simultaneity and presence in memory of the events of Argentina's recent history.

The videos *Apolinère Enameled* (2006) and *O Grito [The Scream]* (2005), by Patricio Farías (Arica,

Chile, 1940), come up in an appropriation bias of two icons of History of Art. Marcel Duchamp, in 1916/17, painted *Apolinère Enameled*, transforming an advertising sign into work of art. In the video created by Patricio Farías, the reconstructed scene becomes real. There is the addition of temporal elements, such as the displacement of the child's character painting the bed, as well as the modified soundtrack by Erik Satie. Considering the second work, we have the appropriation of *The Scream*, by Edward Munch. Moreover, we also present two other works by the Chilean artist: *Moedário* (2014) and *Dólar* (1986), the latter being the originals of an installation created in the 1980s. Both remind us of the inescapable presence of the vile metal in human existence.

*Slavs and Tatars* (2006) is an artist collective which have produced a large number of projects including publications, installations, and theoretical events, always focused on exploring the historical legacy of the Slavic country, Caucasus, and Central Asia. They often use satire and irony as weapons to highlight the various cultural stereotypes about the region. The project *Dear 1979, Meet 1989* (2011) held at Sala dos Pomares, was presented at the 8<sup>th</sup> Mercosul Biennial – Geopoetic Essays in 2011. There are two bedsteads (*river beds*) found in teahouses (*chai-khanehs*). Occa-

sionally, visitors will be able to drink white and red tea, symbolizing the two great geopolitical narratives of the twentieth and twenty-first century, Islamism and Communism. Besides that, the beds contain a series of publications of their project *79.89.09* (2011), which is the gathering of publications related to the Iranian revolution of 1979 and the Polish *Solidarity Movement* of 1989. The time frame covered by the work and the political facts discussed in it extend to the present day, which opens the possibility of re-readings and resignifications.

*Colírios [Eye drops]* (2014), by Ismael Monticelli (Porto Alegre, 1987), deliberately appropriates various concepts and themes used by other artists and writers. His package leaflets contain comments on ways to see the world by Carlos Asp, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Marcel Duchamp, Marcel Proust, Merleau-Ponty, Milton Santos, and Walter Benjamin. Monticelli appropriates the famous logo of *Moura Brasil* eye drops, very popular to this day. The creative power of the artist informs us that when we use eye drops, our worldview changes – Art and literature as an unwinding of the world and things.

Antoni Miralda (Terrassa, Spain, 1942), through the lithograph entitled *Manh – 6 Hot Dogs* (1977), reproduces several collages of texts and images of sausages and people eating this famous American snack.

It provides the viewer with different hot dog recipes in English, Spanish, and French. The work can be read as a representation of the influence between cultures and peoples and of how they appropriate the most diverse foreign habits, even the most prosaic, as people's daily eating habits. In his research, the artist acts in the examination of culinary cultures around the world, exploring aspects of social identity, rituals, and forms for their preservation and memory.

*Ilimites (I.M.2)* (2000), by Hélio Ferverza (Santana do Livramento, 1963), brings the theme of the border as a human artificial construction. Wandering along the border between Brazil and Uruguay, amidst the fields, the artist loses the reference concerning the border limits between the countries. Ferverza's obliterated compass brings us questions regarding this displacement and how we stand on the surface of the Earth, of what we call *territories*. The neologism *Ilimits* exposes a remote human invention, the boundary lines, and with the firmament as the witness to our disorientation, terrestrial maps and globes are illusions that fall apart, inviting us to the wilderness and deserts of Hélio Ferverza's work.

Marcelo Silveira (Gravatá, 1962) and Cristina Huggins carried out the following question to the residents of Gravatá in Pernambuco: *Você se lembra da escada da felici-*

*dade? [Do you remember the staircase to happiness?]* (2013). In this work, the artist and the researcher refer to a staircase with 365 steps, built in 1953, which gives access to a place called Alto do Cruzeiro, much used by the inhabitants of the city, and considered part of its patrimony. In each step, there are names of distinguished people who helped in the construction of the staircase. In this process of investigation, what mattered was how the population would relate to the *staircase to happiness* and, based on the responses of 12 interviewees, they established a dialogue between the written language and the serigraphs with images of the staircase, sometimes assembled in a large panel or in boxes that simulated a staircase. The perception we have of historical heritage and its conservation, in contrast to the state's neglect towards public facilities, is one of the possible reflections proposed by the Pernambuco artists.

In the printing *New kitten* (2014), from the series *Album*, Vik Muniz (São Paulo, 1961) addresses the relationship between the individual and the collective experience in the memory field. In such work, we have numerous fragments of images of individuals, animals, objects, from cut and torn photographs, adding many letters and numerals to the collage. The image that stands out from the work is of a young woman with a pet kitten in her arms, which we can

imagine, to be formed by memories and records from the past, that are shuffled and organized incessantly in specular illusionism. The appropriation of collective memory and materials from the past is then used so that we can stick reminiscences in them and with them, generating a new work, a *neopalimpsest*.

Nicole Gravier (France, 1949), in the artist's book *Cartes Postales* (1974), reproduces images simulating postcards of great monuments, icons, and works of art that are part of History of Art and History of Architecture. The artist, by including herself, a friend and strangers in world-famous touristic frameworks, is interested in the relationship that travelers establish with these places and with works legitimized by historiography. The artist addressed in this work, from the beginning of the 1970s, a contemporary human behavior, enhanced by the internet: the visual record of remote and online presence, as the undeniable seal of experience. With the advent of social networks, saturated with self-portraits, *Cartes Postales* can enrich the discussion regarding the power of image in its varied contexts in the contemporary world. Before, there was the postcard, as collective visual memory, which, to the tourist, was indispensable to included himself, today, the *selfies*, as an imperative extension of one's own existence.

Klaus Groh (Nysa, Poland, 1936), an avant-garde artist and author with a background in History of Art, is considered as one of the precursors of postal art. We present a set of letter envelopes that had been resent to Julio Plaza, postal wrappers used by ten artists, with postal art. We can verify in this work the different places of origin of these materials and notice the intensity of the flow of experience exchanges among the artists in the 70s, via mail. Julio Plaza was the organizer of one of the first postal art exhibitions that is known in Puerto Rico, *Creation / Creación* (1972), an experience he would repeat in Brazil with *Prospectiva'74* and *Poéticas Visuais* (1977), in partnership with Walter Zanini.

Martha Hellion's work (Mexico City, Mexico), *Los heroes populares de la mitologia urbana* (2003), is an artist's book that presents a rich panorama of characters from *Lucha Libre*, the Latin American term for wrestling, in Mexico. With choreographed holds and maneuvers, these masked characters were divided into the good guys, that is, the technical wrestlers who played by the rules, and the bad ones, those who took advantage of so-called low blows. The artist represents the characters as allegories of human behavior, their attributes and their differences: the ugly and the beautiful, the good and the bad, wealth and poverty. The spectators' feel-

ings for the characters reflect the ambiguity of what we sometimes call empathy or antipathy in this form of entertainment that was also present throughout Latin America and the United States. The characters considered cheaters seem to have a greater personal appeal, being, at times, admired and at others hated by the audience, unlike those who faithfully follow the rules of the fight and who would represent a perfection that we cannot find in the real world. The evil, as something that must always be fought, and the good, as something we should always aim for, but which is never achieved, are characteristics of the visual narratives of *Lucha Libre*. Martha Hellion's artist's book plays with these Manichaeic dualities, even graphically speaking, separating the book into two parts by the acronym Vs. in blue and red color. The work relevance would rely on a projection the audience does about these dual heroes, and that we have been witnessing in the growing polarization that is being presented in the contemporary world.

From Catalan artist Antoni Muntadas (Barcelona, Spain, 1942), we offer the artist's book *Ladies & Gentlemen* (2001), in which there are several representations of indicative signs in public toilets. The traditional gender divisions appear photographed in several formats, symbols, and spellings, where Muntadas works with the concept

of *echo*, an understanding, in which languages echo the viewer's gaze.

Mariana Vassileva (Veliko Tarnovo, Bulgaria, 1964), in the video *¡Toro!* (2008), proposes an analogy with bullfighting. In a bright sunset, the sea is bull fought. The performer, in sequences of comings and goings, moves his coat in parables that scratch and scrape the crests of the waves. The hypnotic power of the bullfighter on the bull, the hypnotic power of the sea on the human being, the mirroring coming from relations of power and submission, are possible approximations of the visual richness of the Bulgarian artist's work.

In *Vestidos para Morrer [Dresses to Die]* (2000), Helena Martins-Costa (Porto Alegre, 1969) appropriates an old photograph whose hybrid presentation is interrupted by a visual guillotine. A metal chain attached to a counterweight mechanism leads the viewer to a brutal visuality, where feminine clothing has a social role established in conventions and stereotypes.

In *Nu Feminino [Female Nude]* (1987/2013), Lorena Geisel (Porto Alegre, 1953) presents two white high-heeled shoes inside a vertical glass box. Here, the minimum unleashes the viewer's imagination that will complete the work. In this minimalist gesture, the minimum is extraordinarily generous with those who watch – the nude, the occlu-

sal, and the invisible: relations that sometimes stun feminine ideations.

*Cais do Corpo [Wharf of the Body]* (2015), by Minas Gerais artist Virginia de Medeiros (Feira de Santana, 1973), is a frame of the work's homonymous video. The case offered by the artist refers to the revitalization project of Rio de Janeiro's port area, put into practice in 2015. In the process, there was forced removal of residents, street vendors, and sex workers who used to live in that region, human beings who welcome the city and who are repelled by it, in a veiled way or, as narrated by the artist in *Cais do Corpo*, in a direct and brutal way. As in Drummond's verses quoted at the end of the video, this work reminds us of the human need for coexistence, of the human being as a social animal. The report we hear is the speech of a prostitute who used to work in the region, narrated by Virginia de Medeiros, and that we can interpret as the many missing voices from the wharf of the body.

Eulàlia Grau (Terrassa, Spain, 1946), in *Discriminació de la Dona* (1977), presents, in this series of photocopies, women in subaltern labor situations, such as secretaries, workers, pin-ups, and images of depressed women, smokers, or those suffering from bulimia, all of them showing, in a direct way, female frustration, fatigue, submission, and discouragement. Inequality before man manifests itself not

only in domestic and work environments of daily life, but also at all levels, including in legal and judicial contexts. The validity of this work becomes clear when we observe that the issues raised by the artist remain on the agenda, particularly with regard to misogyny and sexism.

Artist's book *Gretta & Becheroni Modificazione e appropriamento di una identità autonoma* (1980), by Gretta Sarfaty (Athens, Greece, 1947) and Elvio Becheroni (Florence, Italy, 1934 – São Paulo, 2000), is a record from a performance carried out by the duo of artists at various institutions in Europe and the USA. Gretta performs with the body inside a checkered paper structure in the shape of a cube. The text contained in this artist's book, among other issues, deals with the concept of autonomy of human beings in general and women specifically, considering that, while performing, the artist destroys the cube in an evident act of liberation, an appropriation of an autonomous identity.

The video entitled *LBA* (2016), by Begoña Egurbide (Barcelona, Spain, 1934), is a dense work of the Catalan artist. Begoña interposes images of border conflicts, civilian deaths in recent wars, modern diasporas, urban battles against the police, actors' analogous interventions from movie scenes of *The Battle of Algiers* by filmmaker Gillo Pontecorvo, winner of the *Golden Lion* at the Venice Film Festival (1966). In

this collage, she joins together sequences of virtual games like *Battlefield*, *Barbie Office Game*, and *The Sims 4*, where the player builds simulations of himself in one or more virtual realities. A narrative of poems written by Sixto Pelaez and texts by German filmmaker Rainer Werner Fassbinder permeate the video. The real violence of forced migrations, the recurrent ethnic conflicts, problems that have not yet been equated, have remained in the media since the decolonization of Africa in the 20<sup>th</sup> century, and what we now understand as virtual reality are possible approaches to Begoña Egurbide's video. Idealized simulacra in a virtual environment, along with fictional scenes, shuffle the real and brutal records of contemporary geopolitical relations. Translation and intertextuality are essential access keys to this work, a parallel drawn to the understanding of the international political situation itself.

Paula Scamparini (Araras, 1980) works with the idea of landscape as a device and the propositional use of the concept of ecology, which allows us to observe/create ecosystems from the creation and/or activation of encounters in different contexts. In *Ninho [Nest]* (2018), the viewer may experience something unusual of finding a mattress out of its usual context, causing strangeness. At the same time, the artist proposes a debate about home-

lessness and the growing migratory movements of impoverished foreign populations, where her research focus falls on the basic need of the human being, the rest of the body.

Elaine Tedesco (Porto Alegre, 1963) built, especially for the exhibition *Appropriations, Variations and Neopalimpsests*, the work entitled *Mira el mirador* (2018). While visiting Southern Germany, in the Black Forest region, the artist found wooden buildings used by hunters, in which the beautiful design of these rudimentary facilities drew her attention. There is in *Mira el mirador* a relationship of obstinacy and fixation of the eye, a common *modus operandi* for ornithologists and biologists, hunters and photographers, who, in order to distinguish and order their objects, condition and focus their look. Such procedure is known to visual artists. Elaine Tedesco's work offers the viewer two possible layers of interpretation: the work itself, as an installation and artistic intervention in the external area of FVCB, and the work in interaction with the viewer, as a generous reorganization of sight and contemplation. The thoughtful observation as a form of knowledge and access to the world, a sophistication of the human gaze upon oneself and the surrounding landscape of Sala dos Pomares.



EXPOSIÇÃO  
**apropriações,  
variações e  
neopalimpsestos**

DE 15 DE SETEMBRO DE 2018  
À 15 DE DEZEMBRO DE 2018

CATÁLOGO

**organização e produção**  
THAÍS FRANCO

**texto**  
MARGARITA KREMER  
YURI FLORES MACHADO

**revisão**  
LAÍS WEBBER

**tradução**  
CAROLINA PAZ

**imagens**  
LEOPOLDO PLENTZ

**design gráfico**  
LU RABELLO (VINCO ESTÚDIO)

**impressão**  
GRÁFICA IDEOGRAF

**organização**  
FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS

FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS

**diretora presidente**  
VERA CHAVES BARCELLOS

**presidente conselho deliberativo**  
PATRICIO FARIÁS

**diretora cultural**  
NEIVA BOHNS

**diretor administrativo**  
CARLOS RENATO HEES

**coordenação de projetos e produção**  
THAÍS FRANCO

**comunicação**  
FERNANDA MEDEIROS

**coordenação educativa**  
MARGARITA KREMER  
YURI FLORES MACHADO

**reserva técnica – acervo**  
FERNANDA PORTO CAMPOS  
FERNANDA SOARES DA ROSA

**centro de documentação e pesquisa**  
FERNANDA MEDEIROS  
YURI FLORES MACHADO



Administração e Centro de Documentação e Pesquisa  
Av. Julio de Castilhos, 159 / 6º andar | CEP 90030-131  
Porto Alegre | RS | Brasil | Fone: +55 51 3228.1445  
info@fvcb.com | www.fvcb.com

Sala dos Pomares  
Av. Senador Salgado Filho, 8450 | CEP 94440-000  
Viamão | RS | Brasil | Fone: +55 51 98229.3031

