

VI MOSTRA 3M DE ARTE DIGITAL



WHATSAPPROPRIATION

a arte de revisitar a arte

Claudia Giannetti
(Ed.)





ARTISTAS E OBRAS | ARTISTS AND WORKS



Entrada
Entrance

**Imaginário
brasileiro
Brazilian
Imaginary**

Humberto Mauro
Felipe Cama
Cao Guimarães

**Imaginário feminino
Feminine Imaginary**

Martha Rosler
Ulrike Rosenbach
Nicola Costantino
Şükran Moral
Patrícia J. Reis

**Projeto Especial
Special Project**

Max Zorn

**Grandes microrrelatos
Grand Micro-narratives**

Vik Muniz
Lech Majewski
Cristina Lucas

Bill Viola

**Iconografias
Iconographies**

G. Gomez-Peña
Lech Majewski
Marcos López
Nelson Leirner

**Performáticos
Performativities**

Eva & Franco Mattes

**Relatos privados
Private Narratives**

Gustav Deutsch
Marcelo Coelho

**Naturezas-mortas
Still Lives**

Ori Gersht
Carlos Fadon

Humberto Mauro

O descobrimento do Brasil [The Discovery of Brazil], 1937

Filme 35 mm, preto e branco, mudo [fragmento]

35 mm film, b&w, silent [excerpt], 62'

Cortesia | Courtesy CTA/SAV, Ministério da Cultura

Em forma de narrativa épica, baseada nos textos extraídos da Carta de Pero Vaz de Caminha, o filme relata a partida da frota portuguesa de Pedro Álvares Cabral, sua trajetória pelo mar, a chegada das naus às costas brasileiras, em 1500, e os primeiros contatos com os povos indígenas e com a natureza do Novo Mundo. Para uma das cenas mais famosas do cinema brasileiro – a representação da primeira missa no Brasil –, Humberto Mauro, diretor de fotografia do filme, se inspira rigorosamente na composição do conhecido quadro (1860) de Victor Meirelles sobre o mesmo tema, que, por sua vez, seguia a lógica romântica da invenção do descobrimento. Podemos considerá-la como a primeira apropriação literal, no campo do audiovisual brasileiro, de uma representação pictórica.

O trabalho que fundamenta o processo de transmigração do texto da Carta de Caminha para a dramaturgia fílmica exigia uma reescritura, em forma de roteiro, que historiasse os feitos de forma plausível. Mauro não tenciona qualquer interpretação crítica do conteúdo de tal documento, ao contrário, esforça-se por transmitir certa “fidelidade histórica”, consciente ou não do paradoxo aí envolvido. O resultado não poderia ser outro que uma imagem idealizada e bucólica tanto dos conquistadores, como dos nativos. Uma das primeiras crônicas discordantes sobre o filme, na época, sai do punho de Graciliano Ramos: “Os visitantes praticam numerosos disparates – e os brancos não desmancham um sorriso de condescendência babosa. Diante do invariável sorriso, chega-nos uma ideia triste. Se os europeus procederem de semelhante modo, foram os maiores canalhas do universo, pois enganaram, adularam torpemente os desgraçados que pouco depois iam exterminar. Mas a intenção dos criadores da melhor película brasileira não foi denegrir o invasor: foi melhorá-lo, emprestar-lhe qualidades que ele não tinha. [...] E lamentamos que nesse trabalho de Mauro, trabalho realizado com tanto saber, se deem ao público retratos desfigurados dos exploradores que aqui vieram escravizar e assassinar o indígena.”¹

Claudia Giannetti

O descobrimento do Brasil [The Discovery of Brazil], 1937
Fotogramas do filme | Film stills.

© CTA/SAV, Ministério da Cultura

¹ Graciliano Ramos (1962, obra póstuma). *Linhas Tortas*. São Paulo: Martins, 3. ed., 1970, p. 175. Reproduzido em *Humberto Mauro: Sua vida. Sua arte. Sua trajetória no cinema*. Rio: Artenova/Embrafilme, 1978, p. 66.



In the shape of an epic narrative, based on texts from the letter by Pero Vaz de Caminha, the film describes the departure from Portugal of the Pedro Álvarez Cabral fleet, its route across the ocean, the ships' arrival at Brazilian coasts in 1500, and the first contacts with the New World's indigenous people and nature. For one of the most famous scenes in Brazilian movies—the representation of the first mass in Brazil—Humberto Mauro, the film's director of photography, was meticulously inspired by the composition of the famous 1860 painting by Victor Meirelles on the same subject, which followed the romantic logic of the discovery's invention. We may consider it the first literal appropriation, in the Brazilian audio-visual field, of a pictorial representation.

The transmigration process of Caminha's letter to filmic dramaturgy required a rewriting in the form of a script that would historicize the facts in a convincing way. Mauro did not intend any critical interpretation of that document's content. On the contrary, he strove to transmit a certain 'historical faithfulness,' conscious or not of the paradox of such an endeavor. The result could not be any different from an idealized, bucolic image, both the conquerors' and the natives'. At the time, one of the first chronicles that disagreed with the film came from the hand of Graciliano Ramos: "The visitors perform several absurdities—and the whites do not unfold a smile of dribbling condescendence. In face of the invariable smile, a sad idea comes to us. If the Europeans proceeded in such a way, they were the biggest scoundrels in the universe, because they have vilely cheated, adulated the unfortunate ones they would soon exterminate. But the intention of the best Brazilian film creators was not to denigrate the invader: it was to improve him, to lend him qualities he did not have [...] And we bemoan that Mauro's work, so knowledgeably achieved, gives the public disfigure portraits of the explorers who came here to enslave and murder the natives."¹

Claudia Giannetti

O descobrimento do Brasil [The Discovery of Brazil], 1937
Fotogramas do filme | Film stills.
© CTAv/SAV, Ministério da Cultura

¹ Graciliano Ramos (1962, posthumous work). *Linhas Tortas*. São Paulo: Martins, 3. ed., 1970, p. 175. Reproduced in: *Humberto Mauro: Sua vida. Sua arte. Sua trajetória no cinema*, Riode Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978, p. 66.



Felipe Cama

Recife (After Post), 2010

Igarassu (After Post), 2010

Ipojuca (After Post), 2010

Fotografias, impressão lenticular | Photographs, lenticular print
Cortesia | Courtesy Galeria Leme

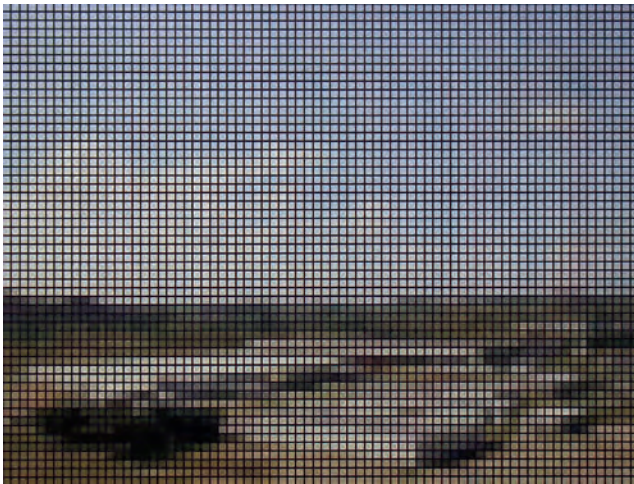
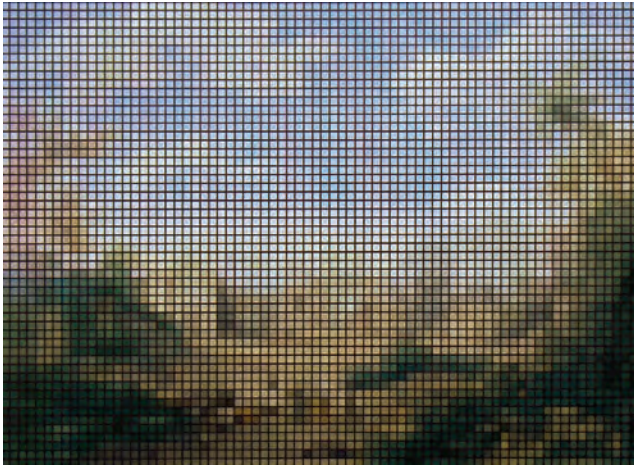
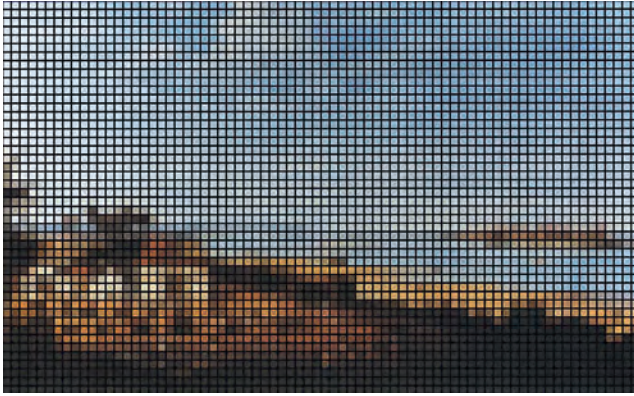
Frans Post (1612-1680) foi um pintor holandês que veio ao Brasil na comitiva de Maurício de Nassau, a fim de documentar em pinturas as “exóticas” paisagens do Nordeste brasileiro, o “novo mundo”, até então desconhecidas dos europeus. A série *After Post* (2010) mostra reproduções digitais das pinturas de Post sobrepostas a fotos de turistas apropriadas da internet. São dois diferentes olhares de visitante sobre as mesmas paisagens, separados por cerca de 500 anos.

Frans Post (1612–1680) was a Dutch painter who came to Brazil as a member of the Maurice of Nassau’s delegation in order to document in paintings the ‘exotic’ landscapes of northeastern Brazil—the New World—hitherto unknown to Europeans. The series *After Post* (2010) shows digital reproductions of the paintings by Post overlaying photographs of the tourists appropriated from the internet. They are two different views of the same landscapes, separated by about 500 years.

Recife (After Post), 2010
62 x 100 x 8 cm
© Felipe Cama

Igarassu (After Post), 2010
74 x 100 x 8 cm
© Felipe Cama

Ipojuca (After Post), 2010
76 x 100 x 8 cm
© Felipe Cama



Cao Guimarães

Paisagens reais – Tributo a Guignard # 1, # 2, # 4, # 6

[Real Landscapes – A Tribute to Guignard # 1, # 2, # 4, # 6], 2009

Fotografias digitais | Digital Photographs, 52 x 80 cm

Cortesia | Courtesy Galeria Nara Roesler

As fotografias que compõem a série *Paisagens reais: tributo a Guignard* foram feitas em uma manhã nublada em Belo Horizonte, quando Cao Guimarães olhou pela janela do seu apartamento situado no alto de uma colina e vislumbrou fragmentos dos topos de prédios e igrejas atravessando as nuvens. Pegou a câmera e fez as imagens em homenagem ao pintor brasileiro, cujo espectro rondava sua memória. “Muitas vezes as imagens vêm até mim e não o contrário.” Do mesmo modo que nossa apreensão de certas paisagens pode ser inspirada pelo olhar de Cao Guimarães, a série *Paisagens imaginárias* de Guignard, em que igrejinhas, casas e pequenas cidades voam em meio a nuvens e montanhas mineiras, forneceu ao artista uma sensibilidade para identificar no mundo tais imagens.¹

Consuelo Lins

The photographs that compose the series *Real Landscapes: Hommage to Guignard*, were made on a cloudy morning in Belo Horizonte, when Cao Guimarães looked through his apartment window, on a hill top, and noticed fragments of taller buildings and churches piercing the clouds. He took his camera and made images in honor of the Brazilian painter, whose spectre engulfed his memory. “Images often come to me, and not the other way around.” The same way our apprehension of certain images may be inspired by Cao Guimarães’ eye, Guignard’s series *Imaginary Landscapes*, in which small churches, houses and towns fly among Minas’ mountains and clouds, has furnished the artist with a sensibility to identify those images in the world.¹

Consuelo Lins

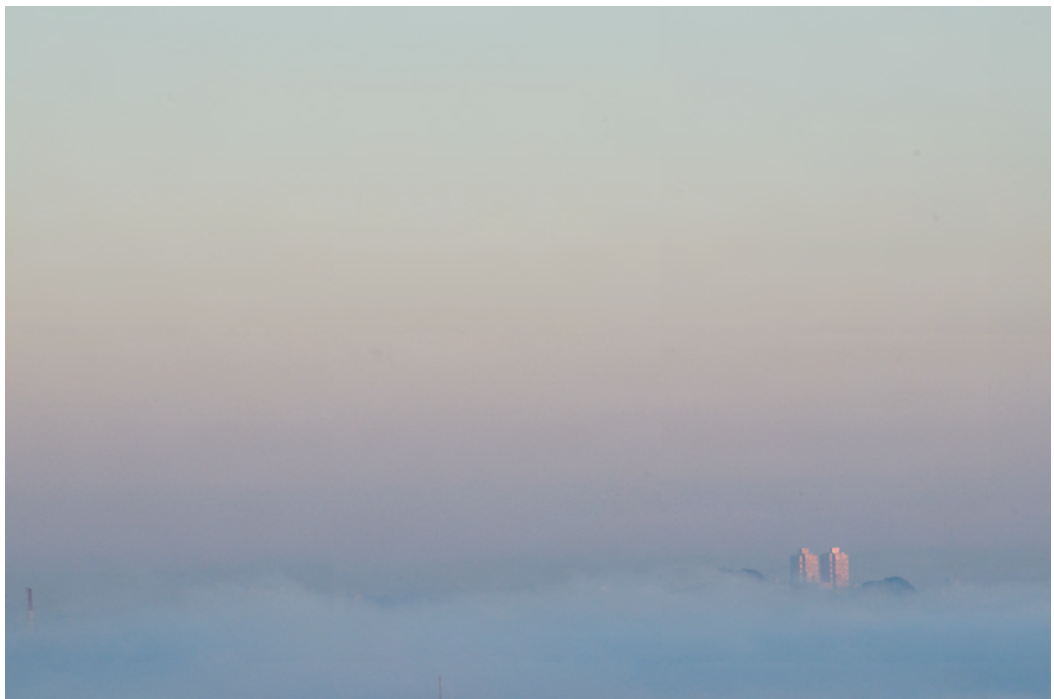
Paisagens reais – Tributo a Guignard # 6
[Real Landscapes – A Tribute to Guignard # 6], ed. 3/5, 2009

© Galeria Nara Roesler

Paisagens reais – Tributo a Guignard # 4
[Real Landscapes – A Tribute to Guignard # 4], ed. 3/5, 2009

© Galeria Nara Roesler

¹ Consuelo Lins, “Passatempo: Cao Guimarães e a suspensão do tempo”, in: Katia Maciel, Livia Flores (Eds). *Instruções para filmes*. Rio de Janeiro: Editora +2 e Circuito, 2013.



Martha Rosler

Semiotics of the Kitchen [Semiótica da cozinha], 1975

Vídeo monocanal, preto e branco, som

Single-channel-video, b&w, sound

6'09"

Semiótica da cozinha adota a forma de uma paródia de demonstração na cozinha, em que Rosler diz: “Uma anti-Julia Child substitui o ‘significado’ domesticado dos instrumentos por um léxico de raiva e frustração.” Nesta obra de videoperformance, uma câmera estática enfoca uma mulher na cozinha. Sobre um balcão à sua frente há diversos utensílios, cada um dos quais ela pega, nomeia e começa a demonstrar sua utilidade, mas com gestos que se afastam dos usos normais próprios do objeto. Em uma gramatologia irônica de sons e gestos, a mulher e seus utensílios invadem e transgridem o sistema conhecido dos significados cotidianos da cozinha – os signos seguramente compreendidos da indústria doméstica e da produção de alimentos –, que provocam raiva e violência. Nessa cozinha alfabética de ferramentas, diz Rosler, “quando a mulher fala, dá nome à sua própria opressão.”¹

Semiotics of the Kitchen adopts the form of a parodic cooking demonstration in which Rosler states, “an anti-Julia Child replaces the domesticated ‘meaning’ of tools with a lexicon of rage and frustration.” In this performance-based work, a static camera is focused on a woman in a kitchen. On a counter before her are a variety of utensils, each of which she picks up, names and proceeds to demonstrate, but with gestures that depart from the normal uses of the tool. In an ironic grammatology of sound and gesture, the woman and her implements enter and transgress the familiar system of everyday kitchen meanings—the securely understood signs of domestic industry and food production erupt into anger and violence. In this alphabet of kitchen implements, states Rosler, “when the woman speaks, she names her own oppression.”¹

Semiotics of the Kitchen [Semiótica da cozinha], 1975
Capturas de imagens do vídeo | Screenshots of the video.

© Martha Rosler, EAI.

¹ Texto do catálogo *online* de EAI, in: <http://www.eai.org>.

¹ Text from EAI Online Catalogue, in: <http://www.eai.org>.



Ulrike Rosenbach

Reflections on the Birth of Venus

[Reflexões sobre o nascimento da Vênus], 1978

Vídeo monocanal, cor, som

Single-channel-video, color, sound, 20'34"

Uma projeção sobre a *Vênus* de Botticelli, do século XV, na parede e em tamanho natural, diante de um grande triângulo de sal. No triângulo, uma concha com um pequeno monitor de vídeo mostra ondas que se quebram e espuma. Eu entro na projeção da Vênus. Minha frente é branca. Minhas costas são pretas. A projeção da Vênus cobre meu corpo. Lentamente eu começo a girar, o que faço durante 15 minutos. Quando a luz da projeção incide nas minhas costas, desaparece. Escuridão, noite. Quando a luz incide na minha frente, a torna clara e visível. Dia. Uma canção de Bob Dylan – *Sad-eyed Lady of the Lowlands* – compõe a banda sonora.

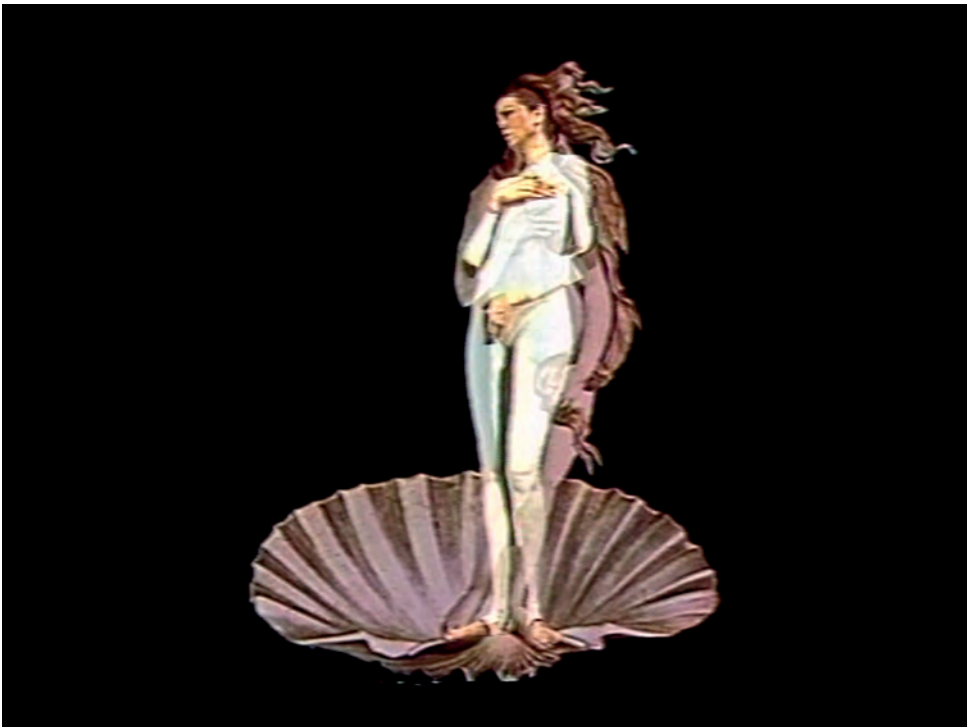
Ulrike Rosenbach

A life-size projection of Botticelli's 15th-century painting of Venus on the wall, in front of it a large triangle of salt. On the triangle a shell with a small video monitor showing breakers and foam. I step inside the Venus projection. My front is white. My rear is black. The projection of Venus covers my body. I slowly begin to turn. I turn about myself for 15 minutes. The light of the projection falls on my back and disappears. Dark, night. When the light strikes my front, it is bright and clearly visible, day. A Bob Dylan song—*Sad-eyed Lady of the Lowlands*—provides the music.

Ulrike Rosenbach

Reflections on the Birth of Venus [Reflexões sobre o nascimento da Vênus], 1978
Capturas de imagens do vídeo | Screenshots of the video.

© LIMA



Nicola Costantino

Nicola artefacta y Aquiles, como Venus y Cupido, según Velázquez

[Nicola artefata e Aquiles, como Vênus e Cupido, segundo Velázquez]

[Artifact Nicola and Aquiles, as Venus and Cupid after Velázquez], 2010

Fotografia, impressão | inkjet Photograph, inkjet print, 136 x 190 cm

A *Vênus do espelho* de Velázquez talvez seja um dos nus femininos mais belos. Poderia ser a representação de uma maternidade? O corpo de uma mãe com seu filho? Seria uma forma subjetiva de interpretar a obra que se converteu em símbolo da beleza feminina. Como tema revisitado pela fotografia, poderia mostrar o desejo de ser mãe e o medo da solidão e das consequências da maternidade próximo dos cinquenta anos?

Na minha obra, quando sou Vênus e Aquiles é Cupido, o menino está presente e a mãe é uma *artefacta*. É a ficção que questiona a autenticidade de qualquer relato. O braço da Vênus parece o de uma anciã, produto de um acidente no molde. O resultado do erro adquire sentido. O braço está atado ao ombro com um fio de algodão, evidenciando o artifício, a fragilidade... Baixando a vista à esquerda, o outro detalhe sensível que se percebe é o calcanhar de gesso, em parte talhado. Aquiles é real, e o reflexo no espelho que ele sustenta também.

O quadro de Velázquez tem um valor especial na história das reivindicações feministas de princípios do século XX, desde que uma ativista foi presa e sua colega, em represália, foi ao museu e fez vários cortes na tela que contém a representação mais bela do corpo feminino. Os jornais descreveram esses cortes como "uma ferida no pescoço", como se o retrato da tela se convertesse em um corpo real.

Um dos sentidos do uso desta imagem icônica consiste em ressaltar a beleza da maternidade, sobretudo aos olhos do filho, embora tal ponto de vista subverta o cânon burguês construído para o público masculino alvo.

Nicola Costantino

Velázquez's *The Toilet of Venus* [*The Rokeby Venus*] is arguably one of the most beautiful feminine nudes. Could it be a representation of motherhood? The body of a mother with her child? Would it be a subjective way of interpreting the work that has converted into a symbol of female beauty? As a theme revisited by photography, could it depict the desire to be a mother, the fears of solitude and the consequences of being so at almost 50 years old?

In my work, when I am Venus and Aquiles is Cupid, the child is present and the mother is an *artefacta*. It is fiction that questions any narrative's authenticity. The arm of Venus seems that of an old lady, the product of an accident with the mold. The result of the error acquires meaning. The arm is tied to the shoulder with a cotton thread, evidencing the artifice, frailty... Lowering the eye to the left, the other sensible detail that one sees is the plaster heel, partly sculpted. Aquiles is real, and also the reflection on the mirror he holds.

Velázquez's painting has a special value in the history of feminist demands in the early 20th century, since after a woman activist was arrested her colleague, went in retaliation to the museum and made several cuts in this painting, with the most beautiful rendering of the female body. Newspapers described those cuts as a "wound in the neck", as if the portrait had become a real body.

One of the reasons for using this iconic image consists in enhancing the beauty of motherhood, mainly under the son's eyes, although such a point of view subverts the bourgeois canon as constructed for the male target-public.

Nicola Costantino



*Nicola artefata e Aquiles,
como Vênus e Cupido, segundo Velázquez*
[Artifact Nicola and Aquiles,
as Venus and Cupid after Velázquez], 2010

© Nicola Costantino



Şükran Moral

Hamam, 1997

Vídeo monocanal, cor, som | Single-channel-video, color, sound
20'18" loop

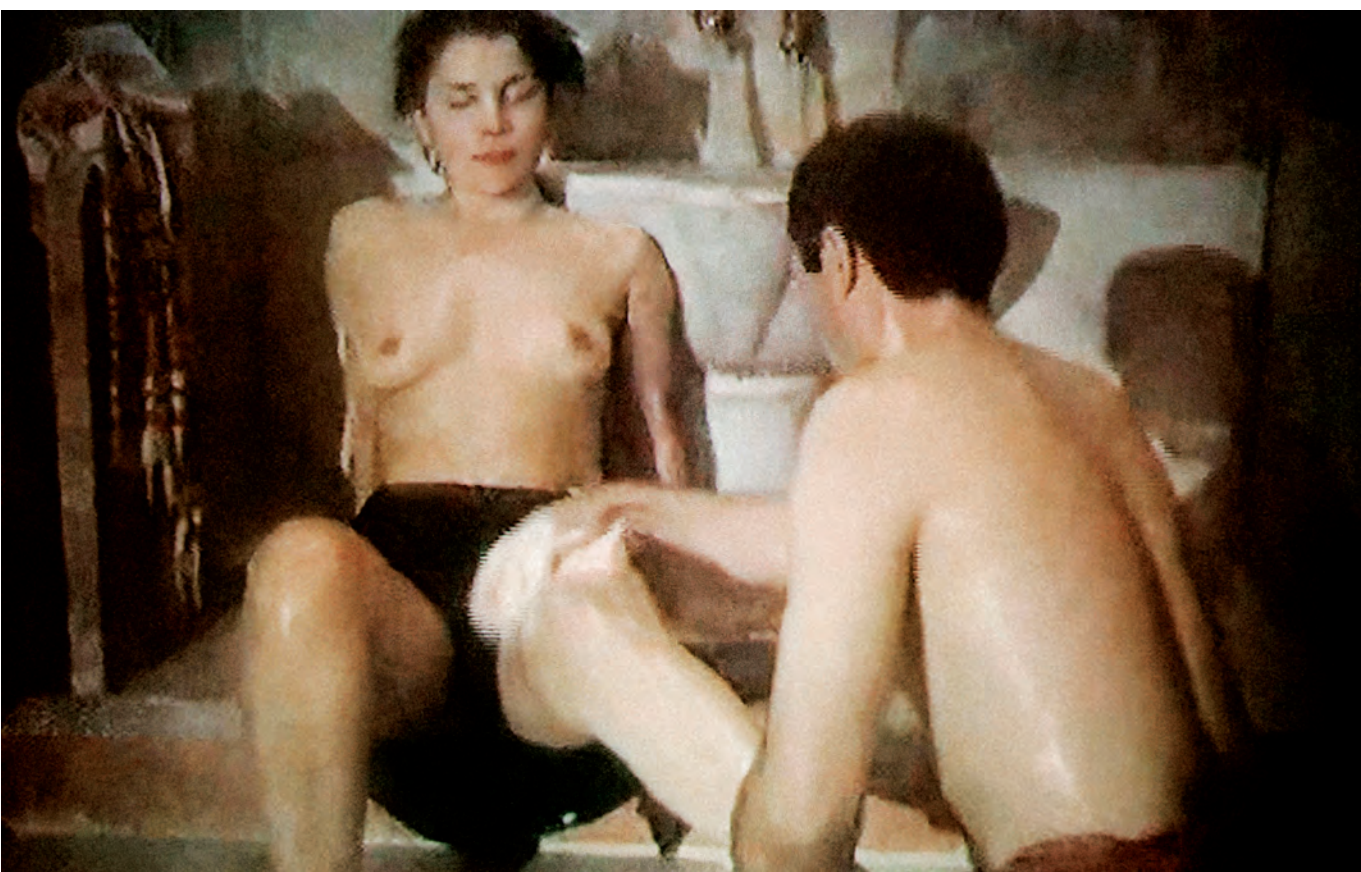
Uma das *performances* mais célebres de Moral, *Hamam*, foi realizada para a Bienal de Istambul de 1997. Era uma cena irônica e provocativa sobre o ritual cotidiano do banho turco. Os banhos públicos – com seu ambiente fortemente carregado de erotismo, que já foi tema de incontáveis narrativas visuais e verbais – existem para ser apreciados e usados por pessoas de diferentes classes e origens. Porém, o ato de banhar-se e limpar-se é muito particular, e essa tensão gerada pela natureza do espaço e pelas atividades que acontecem lá dentro desperta um sentido erótico e misterioso. Um dos temas favoritos dos orientistas, os banhos turcos também evocam imagens do Oriente que não são familiares aos olhos dos ocidentais. A entrada de Moral em um *hamam* masculino é um gesto subversivo por dois motivos. Sua transgressão a um espaço que é reservado para homens ou para mulheres, mas nunca para ambos ao mesmo tempo, é inesperada e imprópria. Ela participa dos rituais do banho turco, aparentemente alheia à própria tensão criada por sua presença. Em segundo lugar, basta sua presença para eliminar o mistério do olhar curioso dos homens. Ela está lá, está nua e tomando banho. Ela se coloca à disposição para ser visualmente consumida pelo olhar masculino, reivindicando a posse sobre o processo de ser olhada, deixando os homens, o *hamam* e nós, espectadores, em uma situação incômoda.

Hamam, 1997
Fotografia | Photograph, pigment print, 90 x 100 cm
© Şükran Moral, Galeri Zilberman



One of Moral's most memorable performances, *Hamam*, was realized for the Istanbul Biennial in 1997. It was a playful and provocative take on the very quotidian ritual of the Turkish bath. The public bath—with its erotically charged environment that has been the subject of endless visual and verbal narratives—is for the enjoyment and use of people from different classes and backgrounds. On the other hand, the act of bathing and cleansing one's self is quite private and this inherent tension between the nature of the space and the actions taking place inside it produce eroticism and mystery. A favorite subject of Orientalists, the Turkish bath also evokes images of the Oriental that are not familiar to Western eyes. Moral's walking into a men's hamam is a subversive gesture for two reasons. Her transgression into the space reserved for either men or women, never for both at the same time, is unexpected and curious. She takes part in the rituals of the Turkish bath, seemingly unaware of the inherent tension that her sheer presence has created. Secondly, through her mere presence, she deprives the curious gaze of men of the mystery. She is there, she is naked, and she is taking a bath. She makes herself available for the visual consumption of the male gaze, claiming ownership over the process of being stared at, making both the men in the hamam and us, the viewers, uncomfortable.

Hamam, 1997
Fotografia | Photograph, pigment print, 63 x 100 cm
© Şükran Moral, Galeri Zilberman



Patrícia J. Reis

Inside out: Myself as Diana [De dentro para fora: eu como Diana], 2011

Instalação interativa audiovisual, sistema de *tracking* óptico computadorizado, sensor de infravermelhos e ecrã portátil
Em colaboração com Vasco Bila

Audiovisual interactive installation, computerized optical tracking system, infrared sensor and portable screen
In collaboration with Vasco Bila

160 x 200 x 275 cm

Esta instalação audiovisual interativa permite aos participantes a exploração visual de outra realidade por trás de uma parede. Uma pequena tela está colocada em cima de uma mesa. O participante pode manipulá-la livremente (em todas as direções) pela superfície da parede. Ao fazê-lo, pode visualizar pequenas partes de uma imagem em vídeo que representa uma cena íntima – uma mulher tomando banho. O participante é encorajado ao exercício perceptivo de compor a imagem em movimento mediante pequenos enquadramentos.

O vídeo é uma autorrepresentação da artista enquanto Diana – a deusa grega. Inspirada no famoso mito (Diana e Actéon), a instalação presenteia o visitante com uma interface que age como uma janela acessível a um espaço íntimo e virtual, transformando assim a interatividade numa experiência voyeurística. A personagem feminina poderá olhar o participante, realizando assim o castigo ilustrado pelo mito e desconstruindo o prazer visual do *voyeur*.

Inside out: Myself as Diana [De dentro para fora: eu como Diana], 2011
Maquete 3D do espaço da instalação | 3D model of the installation space.

© Patrícia J.Reis

Captura de imagem do documentário videográfico sobre a instalação.
Screenshot of the video-documentary about the installation.

© Patrícia J.Reis



This audiovisual interactive installation allows participants to visual explore another reality behind a wall. A small monitor is placed on a table. The participant can manipulate the screen freely (in all directions) on the wall's surface. By doing so, she/he can see small fragments of a video image representing an intimate scene—a woman bathing. The participant is encouraged to take part in the perceptual exercise of composing the continuously moving image through small shots.

The video is a self-representation of the artist as Diana—the Greek goddess. Inspired by the famous myth (Diana and Actaeon), the installation offers an interface that works like an access window to a virtual and intimate space, turning interactivity into a voyeuristic experience. The female character might look back to the viewer, accomplishing the punishment illustrated by the myth and deconstructing the visual pleasure of the voyeur.

Inside out: Myself as Diana [De dentro para fora: eu como Diana], 2011
Captura de imagem do vídeo | Screenshot of the video.
© Patrícia J.Reis

Captura de imagem do documentário videográfico sobre a instalação.
Screenshot of the video-documentary about the installation.
© Patrícia J.Reis



Vik Muniz

Gordian Puzzles: Garden of Earthly Delights, after H. Bosch [*Gordian Puzzles: O Jardim das Delícias, segundo H. Bosch*], 2008

Fotografia, tríptico, c-print digital | Photograph, triptych, digital c-print

195 x 342,4 cm, 1/6

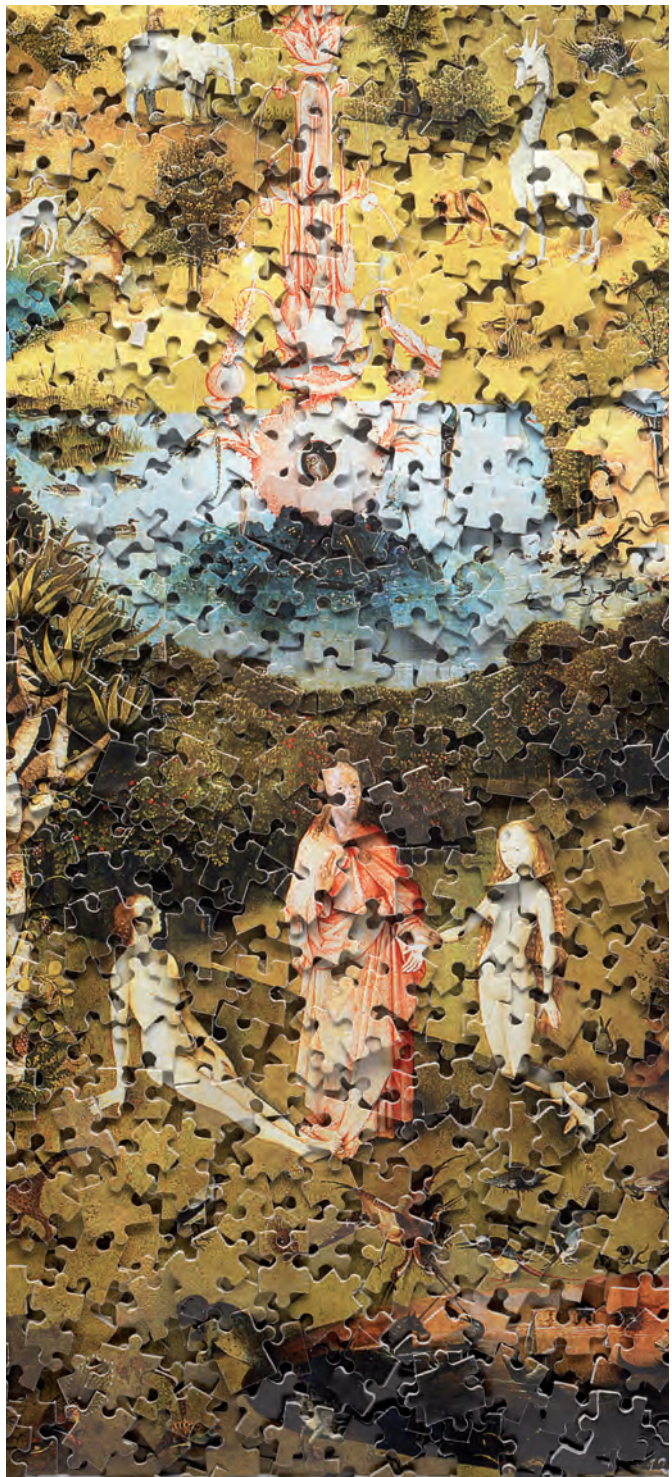
Cortesia | Courtesy Galeria Nara Roesler

Na série *Gordian Puzzles*, centenas de peças de quebra-cabeças são colocadas e giradas em determinados graus para se encaixarem em outras peças, recriando a pintura que elas próprias representam. Essas peças coloridas retratam cidades idealizadas de esplendor arquitetônico, civilizações lendárias, centros de aprendizado e mundos inferiores – simbolizando crenças, posicionamento teórico e visão de artistas como Bruegel, Bosch, Pannini ou Delacroix. Embora nenhuma construção ou lugar seja factual, sua realidade é concretizada pelas pinturas, reiterando o tema recorrente de Vik: ver é crer. Isso propicia certo distanciamento entre o que é e o que não é. Por mais que você creia em seus olhos, mitos e visões não podem ser provados, mas podem ser reformulados e manipulados, substituindo um enigma por outro.

A fotografia *O Jardim das Delícias, segundo H. Bosch* se apropria do famoso quadro de mesmo nome do pintor flamengo, uma das obras mais enigmáticas não só da sua produção, mas também da história da arte. O pecado, a luxúria, os prazeres mundanos e a fragilidade da existência humana, representados por meio de inúmeros personagens, são alguns dos temas tratados na obra, que Muniz submerge no caos dos pequenos fragmentos desordenados do quebra-cabeça.

In the *Gordian Puzzles* series, hundreds of single puzzle pieces are laid out, layered, and rotated by degrees to fit other pieces to recreate the subject paintings that are themselves puzzling. These colorful pieces depict idealized cities of architectural splendors, mythical civilizations, centers of learning, and nether regions, symbolizing the beliefs, theoretical positions, and visions of artists such as Bruegel, Bosch, Pannini or Delacroix. While no site, building, or place is factual, their reality is concretized by the paintings, reiterating Vik's recurring theme—seeing is believing. This permits a certain latitude between what is and what is not. While you can believe your eyes, myths and visions cannot be proven, but they can be reframed and manipulated, replacing one enigma with another.

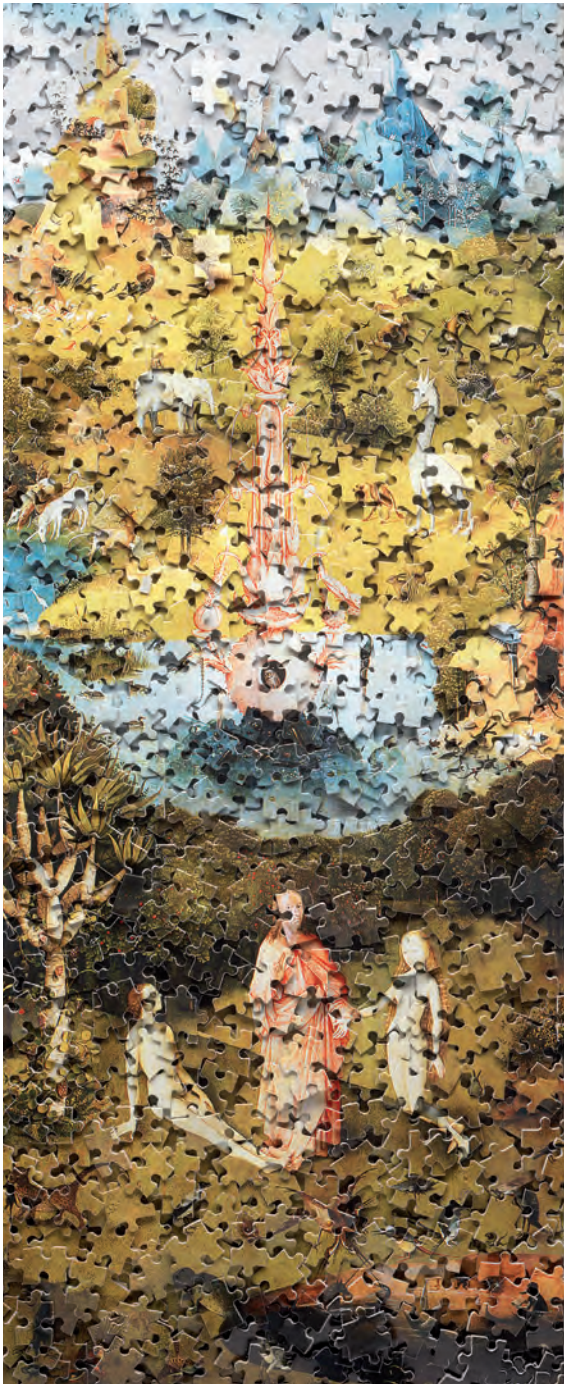
The photograph *The Garden of Earthly Delights, after H. Bosch* appropriates the famous homonymous painting by the Flemish painter, one of the most enigmatic works in his production and also in art history. Sins, lust, the worldly pleasures and the frailty of human existence, represented by many characters, are some of the themes discussed in his work, which Muniz immerses in the chaos of the small disordered puzzle fragments.

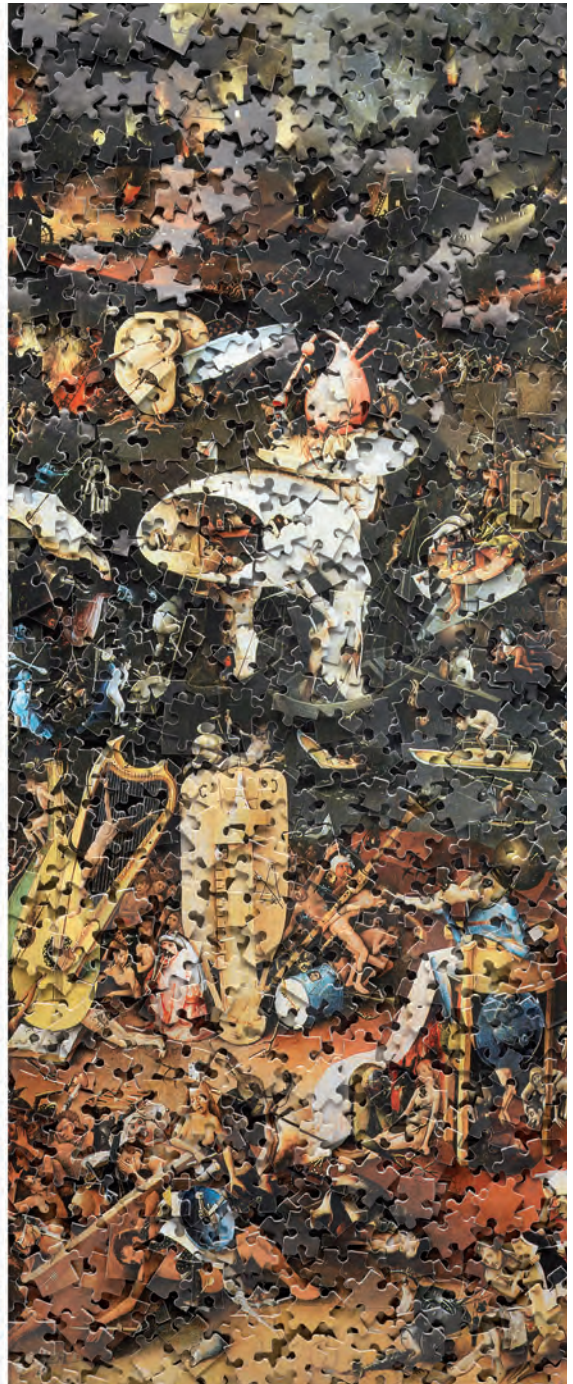


Gordian Puzzles: Garden of Earthly Delights, after H. Bosch, 2008
Detalle do tríptico | Detail of the triptych.

P. 114-115, Tríptico | Triptych

© Galeria Nara Roesler





Lech Majewski

Bruegel Suite, 2011

Instalação audiovisual bicanal, dois discos blu-ray, cor, som monocanal

Dimensões variáveis

Two-channel-video installation, two Blu-ray discs, color, single-channel sound

Variable dimensions

Bruegel Suite é um ciclo baseado nas paisagens das pinturas de Peter Bruegel, especialmente *A procissão para o calvário* (1564). É o resultado de três anos de trabalho com o uso de novas tecnologias informáticas para criar uma tapeçaria digital composta por camadas de perspectiva, fenômenos atmosféricos e pessoas. A instalação apresentada nesta exposição contém duas obras de vídeo projetadas simultaneamente.

Majewski convida o espectador a reconstruir, com base nos desenhos preparatórios de Bruegel, o significado mais profundo das cenas. Seguindo as sugestões do pintor esboçadas em papel, o espectador acompanha uma história épica de coragem, desafio e sacrifício. Como um detetive em uma trilha de pistas, o observador consegue ler a linguagem oculta dos símbolos. Bruegel é, para Majewski, o mais sábio filósofo entre os pintores. Somente um artista consegue deter o tempo, capturar o momento e imortalizá-lo. Ele junta dois estilos: “Uma composição extremamente cuidadosa, que é construída por uma paisagem absolutamente surreal, misturada com trajes e utensílios muito reais.” Segundo o artista, nessa pintura “Bruegel estava refletindo uma situação que era absolutamente contemporânea em sua época: questões sobre o cristianismo e a morte de Cristo, especialmente em *A procissão para o calvário*. Mas eu sou um artista do século XXI, fazendo a mesma coisa de novo – tornando-a contemporânea. Por isso, em certo sentido essas camadas refletem uma série de espelhos infundáveis, ou pontes, entre Bruegel e minha pessoa. Para mim, são pilares com base nos quais podemos construir a história.”¹

¹ Entrevista de Basia Lewandowska Cummings com Lech Majewski, “Lech Majewski: Still Life with Movement”. BFI Film Forever, *Sight – Sound The International Film Magazine*, 27.04.2012; 30.01.2014, in: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/lech-majewski-still-life-movement> (acesso 07.08.2015).



Bruegel Suite, 2011
Captura de imagem do vídeo.
Screenshot of the video.
© Lech Majewski

Bruegel Suite is a cycle based on the landscapes from the paintings of Peter Bruegel, especially from the *The Procession to Calvary* (1564). It is an effect of three years of work and the use of new CG technology while creating a digital tapestry composed of layer upon layer of perspective, atmospheric phenomena and people. The set presented in this exhibition contains two video pieces run simultaneously.

Majewski invites the viewer to reconstruct from Bruegel's preparatory drawings the deeper meaning of scenes. Following the painter's hints sketched on paper, the viewer pieces together an epic story of courage, defiance and sacrifice, and, like a detective on a path of clues, succeeds in reading the hidden language of symbols. Bruegel is, for Majewski, the wisest philosopher among the painters. Only an artist can stop time, capture the moment and immortalize it. He amalgamate two styles: "An extremely careful composition, which is constructed by an absolutely surreal landscape, mixed with very real costumes and props." According to the artist, in this painting "Bruegel was reflecting a situation that was absolutely contemporary to his time: issues around Christianity and the death of Christ, particularly in *The Procession to Calvary*. But then, I'm an artist in the 21st century, doing the same thing again—making it contemporary. So in a sense these layers reflect a series of endless mirrors, or bridges, between Bruegel and myself. For me, these are pillars from which we can build history."¹

Bruegel Suite, 2011
Capturas de imagens do vídeo | Screenshots of the video.
© Lech Majewski

¹ Basia Lewandowska Cummings interview with Lech Majewski, "Lech Majewski: Still Life with Movement". BFI Film Forever, *Sight* – *Sound The International Film Magazine*, 27.04.2012; 30.01.2014, in: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/lech-majewski-still-life-movement> (accessed on 07.08.2015).



Bill Viola

The Raft [A balsa], 2004

Videoinstalação HD monocanal, projeção, cor, som efeito surround

Single-channel-HD-video-installation, color, surround sound, 1040 x 800 x 275 cm, 10'33"

Performers: Sheryl Arenson, Robin Bonaccorsi, Rocky Capella, Cathy Chang, Liisa Cohen, Tad Coughenour, James Ford, Michael Irby, Simon Karimian, John Kim, Tanya Little, Mike Martinez, Petro Martirosian, Jeff Mosley, Gladys Peters, Maria Victoria, Kaye Wade, Kim Weild, Ellis Williams

Um grupo de dezenove homens e mulheres de diversas origens étnicas e econômicas é repentinamente atingido por um forte jato de água proveniente de uma mangueira de alta pressão. Alguns são logo derrubados e outros se protegem do inesperado dilúvio. A água provém de todas partes; roupas e corpos são golpeados; rostos e membros se contorcem em agonia e tensão devido à força dura e fria. As pessoas do grupo se agarram umas às outras para sobreviver, pois o mero ato de permanecer de pé torna-se uma intensa luta física. Tão subitamente quanto surgiu, a água para, deixando para trás um bando de indivíduos sofredores, assustados e esgotados. O grupo lentamente se recupera. Alguns se recompõem, outros choram e outros continuam encolhidos, enquanto os poucos que ainda têm alguma força ajudam os que caíram a se levantar.

A ação é gravada em filme de alta velocidade e se desenrola em câmera lenta extrema, revelando tanto nuances sutis de luz e cor no impacto explosivo da água, como as expressões e os gestos específicos das pessoas. O formato de vídeo em alta definição salienta mínimos detalhes visuais das imagens, e o som *surround* 5.1 cria um campo sonoro complexo e espacial.

The Raft [A balsa], 2004
Imagens do vídeo | Video stills.
National Museum of Contemporary Art (Atenas, Grécia) | (Athens, Greece);
Louisiana Museum of Art, Humlebæk (Dinamarca | Denmark)
Foto | Photo: Kira Perov

© Bill Viola Studio



A group of nineteen men and women from a variety of ethnic and economic backgrounds are suddenly struck by a massive onslaught of water from a high-pressure hose. Some are immediately knocked over and others brace themselves against the unprovoked deluge. Water flies everywhere, clothing and bodies are pummeled, faces and limbs contort in stress and agony against the cold, hard force. People in the group cling to each other for survival, as the act of simply remaining upright becomes an intense physical struggle. Then, as suddenly as it arrived, the water stops, leaving behind a band of suffering, bewildered, and battered individuals. The group slowly recovers as some regain their senses, others weep, and still others remain cowering, while the few with any strength left assist those who have fallen back to their feet.

The action is recorded in high-speed film and unfolds in extreme slow motion to reveal subtle nuances of the light and color in the explosive impact of the water and the individual expressions and gestures of the figures. The High-Definition video format enhances the tiniest visual details in the image and the 5.1 surround sound creates a complex, spatial sound field in the space.

The Raft [A balsa], 2004
Imagens do vídeo | Video stills.
National Museum of Contemporary Art (Atenas, Grécia) | (Athens, Greece);
Louisiana Museum of Art, Humlebæk (Dinamarca) | (Denmark)
Foto | Photo: Kira Perov
© Bill Viola Studio



Cristina Lucas

La liberte raisonnée, 2009

Vídeo HD monocanal, cor, som
Single-channel-video HD, color, sound
4'50"

Este vídeo recria a obra de Delacroix *A Liberdade guiando o povo* (1830). Há dois fatos relevantes que podem ser deduzidos da pintura de Delacroix. Por um lado, o fato de que a liberdade é uma virtude difícil. Simone de Beauvoir afirma que “a liberdade de uma pessoa só pode ser conseguida por meio da liberdade de outras”. A palavra “liberdade” muitas vezes divide espaço com a palavra “luta”, já que não é um conceito estático, deve ser constantemente provado, é um exercício e, como tal, só existe quando exercido. Delacroix pintou-a como uma imagem guerreira por este motivo. O tempo provou que seu pior inimigo é o conforto, a gentrificação, a irresponsabilidade... Entendo que hoje a liberdade é controversa, difícil... e que livrar-se dela é conveniente para a estabilidade dos mercados e do consumo.

Por outro lado, na pintura há uma multidão de homens armados e só uma jovem seminua liderando a marcha. Honestamente, nada de bom aguarda essa mulher. A Revolução Francesa não conferiu dignidade às mulheres, elas foram excluídas da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. As mulheres estiveram presentes na história representando a República, a Justiça, a Liberdade, a Sabedoria, a Arte... tudo o que lhes foi negado pelos homens. Bojana Pejic refere-se a elas como “petrificadas” e acredita que as mulheres pertenciam ao cenário político desde que estivessem petrificadas. Portanto, as mulheres de “carne e osso” não podiam participar dessas condições ou práticas: elas não mereciam o que seus corpos representavam. Minhas questões foram então: “E se a pintura de Delacroix não fosse alegórica, mas realista?” “E se realmente houvesse uma jovem de seios descobertos correndo pela rua, seguida de homens armados no que parece ser um conflito no século XIX?”

Aqui surge uma reflexão sobre uma questão de gênero. Nas palavras de Amelia Balcarcel, “o feminismo é um descendente indesejado do Iluminismo”. Ele foi concebido com a lógica teórica daquele período, porém sua implementação está demorando mais do que se esperava. É um memento do *Ancien Régime*, quando a sociedade era fortemente dividida por classes e as reformas ou a autodeterminação não eram possíveis. O Iluminismo tornou os cidadãos donos de seu destino. Por isso, ainda consideramos as sociedades patriarcais subdesenvolvidas e não democráticas, mais próximas do obscurantismo (no Ocidente, a Idade Média), resistentes à mudança, longe das sociedades esclarecidas.

Cristina Lucas



La liberté raisonnée, 2009
Captura de imagem do vídeo.
Screenshot of the video.

© Cristina Lucas

This video recreates the work by Delacroix, *Liberty Leading the People* (1830). There are two relevant facts that can be deduced from Delacroix's painting. On the one hand, the fact that liberty is an uneasy virtue. Simone de Beauvoir claims that "one's freedom can be achieved only through the freedom of others." The word freedom often collocates with the word fight since it is not a static concept, it must be constantly proved, it is an exercise and as such it only exists when it is exercised. Delacroix painted it as a war-like image because of this, time has proved that its worst enemy is comfort, gentrification, lack of responsibility... I understand that today liberty is controversial, uneasy... and that getting rid of it is convenient for the stability of the markets and consumerism.

On the other hand, in the picture there is a crowd of armed men and only a half-naked young woman leading the race. Honestly, nothing good lies in store for this young woman. The French Revolution did not bestow women with dignity, they were excluded from the Declaration of the Rights of the Man and the Citizen. Women have been present in history representing the Republic, Justice, Liberty, Wisdom, Art... everything they were denied by men. Bojana Pejic refers to them as "the petrified" and believes that women belonged to the political scenario as long as they were petrified. However, 'flesh and blood' women could not participate in these concepts, they did not deserve what their bodies represented. So, I wondered "what if Delacroix's picture was not allegorical but realistic?" "What if there really was a young woman with uncovered breasts running in the middle of the street followed by armed men in what seems to be a conflict in the 19th?"

Here comes a reflection on a matter of gender. In Amelia Balcarcel's words "feminism is an unwanted child of the Enlightenment." It was conceived together with the theoretical logic of that period, however its implementation is taking longer than had been expected. It is a memento of the *Ancien Régime*, when society was strongly divided by class and changes or self-determination were not possible. Enlightenment made citizens owners of their destiny. Because of this, we still consider patriarchal societies as being underdeveloped and not democratic, closer to obscurantism, resistant to change, far from Enlightened societies (in the West, the Middle Ages).

Cristina Lucas



La liberté raisonnée, 2009
Captura de imagem do vídeo.
Screenshot of the video.

© Cristina Lucas

Ori Gersht

Big Bang, 2007

Filme HD digital, cor, som
 HD Digital Film, color, sound
 5'33"

O trabalho de Ori Gersht interliga histórias de traumas, seja em sua série *Afterwar*, na qual descreve as cicatrizes e marcas deixadas nos prédios banhados pelo sol e destruídos pela guerra em Sarajevo, seja em *White Noise*, que retrata sua viagem de trem até Auschwitz, ou em *Clearing*, filmado em uma floresta repleta de lembranças, na Ucrânia. Seu empenho na difícil ação de levar a câmera fotográfica a seus limites e, ao mesmo tempo, trabalhar de forma inovadora com filme e vídeo é o que o distingue. Além disso, a estética altamente elaborada de Gersht apresenta uma abordagem instintiva e inovadora para a materialidade de seu meio e, como resultado, contribui para o impacto que a sua obra causa em quem a vê. *Big Bang* – filme inspirado na pintura de natureza-morta do antigo mestre Jan van Huysum – foi feito em alta definição, com tecnologia de alta velocidade. Enquanto aquele tipo de pintura tentava preservar momentos sem movimento, congelados no tempo, a composição de Gersht se caracteriza por intervenções rápidas e violentas. Sua natureza-morta com flores explode de repente ao som de intensas sirenes de guerra. A explosão interrompe a cena, que, posteriormente, passa a mostrar, em movimento lento e silencioso, os estilhaços cósmicos de flores coloridas, partículas e poeira.

The practice of Ori Gersht bridges together a history of trauma, be it through his *Afterwar* series, depicting the scars and weals left on the sunlit, war torn buildings in Sarajevo; *White Noise*, depicting his train journey to Auschwitz; or the *Clearing*, filmed in a forest imbued with memory, situated in the Ukraine. His engagement with the difficult arena of pushing the photographic camera to its limits, while working in innovative ways with film and video, is what truly distinguishes Ori Gersht from his counterparts. Moreover, the highly researched aesthetic of Ori Gersht denotes an instinctive and innovative approach to the materiality of his médium, thus contributing to the impact Gersht's work has on its viewers. *Big Bang*—a film inspired by the still life painting by Old Master Jan van Huysum—was shot in high definition, high speed camera technology. Whereas this kind of painting attempted to preserve motionless moments frozen in time, Gersht's composition is characterized by fast and violent interventions. His flower still life suddenly explodes to the intensive sound of war sirens. The explosion disrupts the scene, which subsequently is transformed into a silent, slow moving cosmic downpour of colorful flowers, particles and dust.

Big Bang, 2007
 Imagens do vídeo: abertura e explosão | Opening and explosion video stills.
 Foto | Photo: Ori Gersht DOP, Martin Testar

© Ori Gersht



Carlos Fadon Vicente

Natureza Morta – ao Vivo [Still Life – Alive], 1988

Vídeo monocanal, televisão de varredura lenta
Single-channel-video, slow-scan television, 5'14"

Um diálogo intercultural retomando a natureza-morta e mediado por telecomunicações.
An intercultural dialogue on the still life genre, driven by telecommunications system.

Natureza Morta – ao Vivo é uma obra em telearte que retoma um gênero artístico tradicional – a natureza-morta – conformando uma questão conceitual contemporânea. Pondo em perspectiva a intercomunicação cultural, funda-se na exploração da continuidade e na fluidez do espaço-tempo telemático, em especial, a noção de anel, em que a obra nasce, é reelaborada a cada passagem, e em algum momento se encerra.

Utilizou-se um sistema de telecomunicações formado por equipamentos de televisão de varredura lenta (Robot 1200C), acoplados a câmeras de vídeo e conectados à rede telefônica comum. A formulação da obra é bastante simples e tecnicamente despojada. A imagem mostrada num monitor de televisão serve de fundo para a composição de uma natureza-morta, gerada por uma câmera de vídeo, e assim sucessivamente. Destaque-se, em particular, a estética das imagens, marcada pela resolução modesta, usualmente 128 linhas, e escala cromática contrastada.

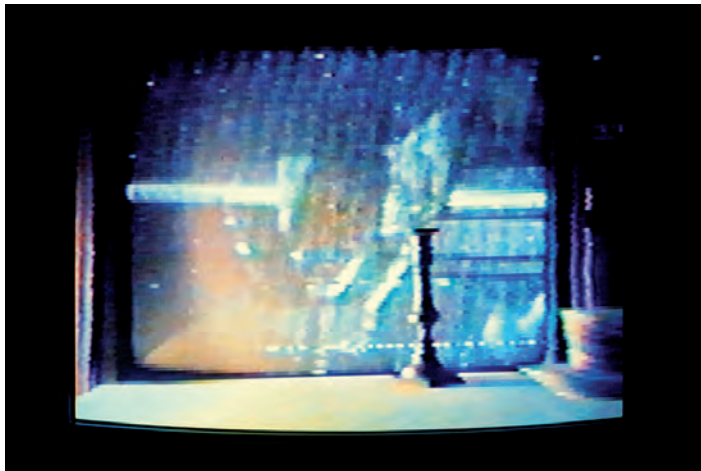
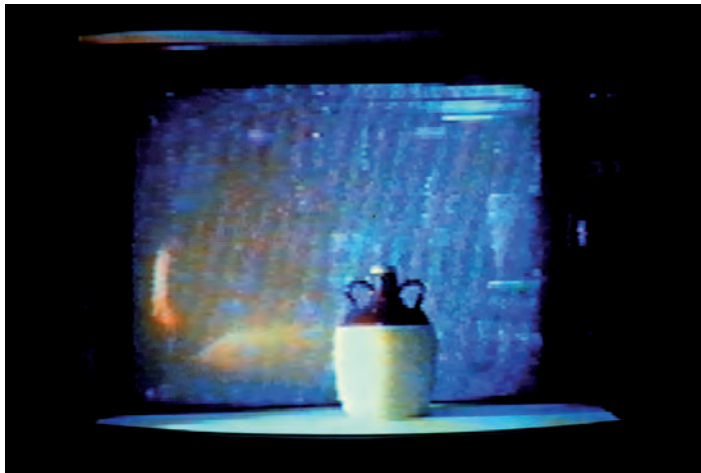
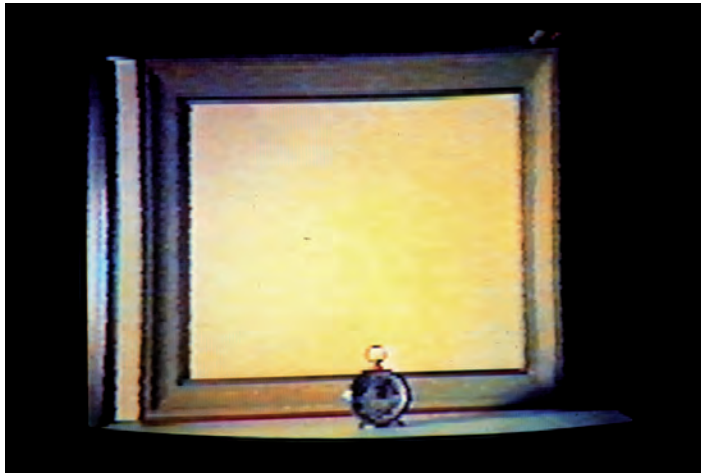
A obra teve lugar em 25 de janeiro de 1988 como parte de *Intercities: São Paulo / Pittsburgh*, evento organizado pelo Instituto de Pesquisa em Arte e Tecnologia, com apoio da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo e do Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, em parceria com o DAX [Digital Art Exchange] Group, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, dirigido por Bruce Breland.¹

O registro em vídeo feito em São Paulo compreende unicamente as imagens transmitidas e, portanto, não corresponde ao desenrolar do evento em tempo real.

Carlos Fadon Vicente

Natureza Morta – ao Vivo [Still Life – Alive], 1988
Capturas de imagens do vídeo | Screenshots of the video.
Foto | Photo: Carlos Fadon Vicente
© Carlos Fadon Vicente, 1988

¹ Cf. Fadon Vicente, Carlos. *Still Life / Alive*. *Leonardo*, vol. 24, 1991, número especial *Connectivity: art and interactive telecommunications*, p. 234-235.



Setting forth a contemporary conceptual matter, *Still Life – Alive* is a telecommunications artwork that reenacts a traditional artistic genre, the still life. Looking at the intercultural exchange, it takes on the exploration of the telecommunications space-time continuity and fluidity, in particular, the notion of *loop*, where the artwork is born, remake at each pass, and eventually end up.

The telecommunications system is formed by slow-scan television devices (Robot 1200C), coupled to video cameras, and connected to a standard telephonic network. The work design is quite uncomplicated and rather low-tech. The image displayed on a television monitor defines the background for a still life composition, afterward produced by a video camera, and so on. The aesthetics of the image deserves a remark, noted for its small resolution, often 128 lines, and contrasted chromatic range.

The work was produced on January 25, 1988, as part of *Intercities: São Paulo / Pittsburgh*, an event organized by the Instituto de Pesquisa em Arte e Tecnologia, with support from the Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo and the Museu da Imagem e do Som, Sao Paulo, on a partnership with the DAX [Digital Art Exchange] Group, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, directed by Bruce Breland.¹

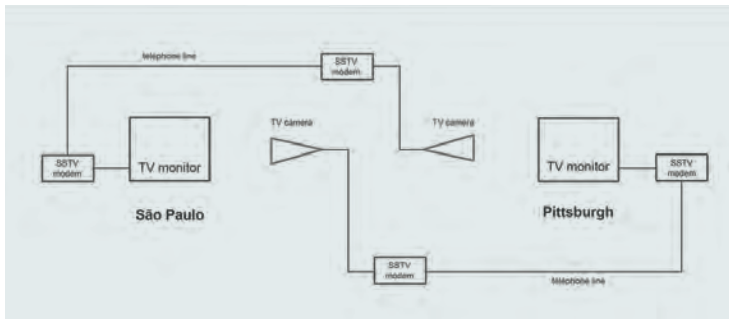
The video recorded in São Paulo only includes the images transmitted and so far does not present the real time pace of the event.

Carlos Fadon Vicente

Natureza Morta – ao Vivo [Still Life – Alive], 1988
Captura de imagen do vídeo.
Screenshot of the video.
Foto | Photo: Carlos Fadon Vicente
© Carlos Fadon Vicente, 1988

Diagrama de fluxo.
Flux diagram.
© Carlos Fadon Vicente, 1988

¹ Cf. Fadon Vicente, Carlos. *Still Life / Alive*. *Leonardo*, vol. 24, no. 2, 1991, special issue, *Connectivity: art and interactive telecommunications*, p. 234-235.



Guillermo Gómez-Peña

Piedad post-colonial (da série *Post-México en Xpaña*)

[*Post-colonial Pietà* (*from the series Post-Mexico in Xpaña*)], 2005

Fotógrafo | Photographer Javier Caballero

Fotografia, impressão inkjet | Photograph, inkjet print, 162 x 124 cm

Cortesia | Courtesy Galeria Saro León

Em dezembro de 2004, o artista e *performer* mexicano uniu forças com um grupo fantástico e macabro de colaboradores convidados pelo curador espanhol Orlando Britto Jinorio para o Art Studio La Reina 39, emprestado para a ocasião pelos artistas das Ilhas Canárias Martin & Sicilia e Pipo Hernández. O grupo incluía artistas, intelectuais, bailarinos, radicais sexuais e advogados progressistas. O portfólio resultante forma esta inesquecível sessão de foto-*performance* intitulada *Post-Mexico en X-paña*, que foi fotografada por Javier Caballero. Contendo ao todo oito imagens, o portfólio foi a primeira edição em grande formato da BRH-LEÓN.

O trabalho de Gómez-Peña se inscreve numa zona conceitual fronteiriça como espaço cultural intermídia. Ao emular formatos de representação, ele se coloca como artefato humano exótico de identidade híbrida. Nesse caso, a relação entre a iconografia cristã da *Pietà* – símbolo de uma cultura eurocêntrica, (neo) colonialista e hegemônica – e a etnografia dos povos pré-coloniais. De acordo com o artista, “elaboramos ‘dioramas viventes’ (e agonizantes), que parodiam e subvertem certas práticas de representação que se originaram na época colonial, incluindo os *tableaux vivants*”.¹ “Depois de 513 anos, os chicanos, que de alguma maneira somos netos macabros da Espanha e da América indígena, regressamos a uma X-Paña que se vê a si mesma como ‘europeia’, ‘global’ e ‘pós-moderna’. No entanto, nega-se a refletir sobre suas dívidas históricas com a América e o Oriente Próximo, e sobre sua problemática relação com suas comunidades de imigrantes. Regressamos a um país que, curiosamente, experimenta processos de transculturamento e xenofobia similares aos dos Estados Unidos, Reino Unido, França ou Alemanha, mas que ainda carece de modelos conceituais para entendê-los.”² Como suas ações, suas foto-*performances* são estratégias de uma “antropologia inversa”.

¹ Guillermo Gómez-Peña, *Dioramas vivientes y agonizantes*, 1999, in: <http://hemi.nyu.edu/archive/text/pena.html> (acesso 07.08.2015).

² Javier Martínez de Pison, entrevista com Guillermo Gómez-Peña, “Los chicanos somos los nietos macabros de España y la América indígena”, in: *El País*, 05.02.2005.

In December 2004 the Mexican artist and performer joined forces with a fantastic macabre troop of collaborators invited by the Spanish curator Orlando Britto Jinorio to the Art Studio La Reina 39, on loan for the occasion from the artists from the Canaries, Martín & Sicilia and Pipo Hernández. The group comprised artists, intellectuals, dancers, sexual radicals and progressive lawyers. The resulting portfolio from this unforgettable photo-performance session titled *Post-Mexico en X-paña* was photographed by Javier Caballero. Containing a total of eight images, this portfolio was BRH-LEÓN Editions' first large format edition.

Gómez-Peña's work is inscribed into a borderline conceptual zone as an intermedia cultural space. When emulating representation formats, he places himself as an exotic human artifact of hybrid identity. In this case, the relationship between the Christian iconography of the *Pietà*—the symbol of an Eurocentric, (neo)colonial, hegemonic culture—and the ethnography of pre-colonial peoples. According to the artist, "we have elaborated 'living (also agonizing) dioramas,' that parody and subvert certain representation practices that originated in the colonial period, including *tableaux vivants*."¹ "After 513 years, the chicanos, who in a certain way are macabre grandchildren of Spain and of Native America, return to an *X-pain* that sees itself as 'European', 'global', 'post-modern'. However, it refuses to reflect on its historical debts with America and the Middle East, and on its problematic relationship with their immigrant communities. We return to a country that, curiously, experiments trans-acculturation and xenophobia processes similar to those of the US, UK, France or Germany, but still lacks conceptual models to understand them."² As well as his actions, his photo-performances are strategies of a 'reverse anthropology'.

¹ Guillermo Gómez-Peña, *Dioramas vivientes y agonizantes*, 1999, in: <http://hemi.nyu.edu/archive/text/pena.html> (accessed on 07.08.2015).

² Javier Martínez de Pison, interview with Guillermo Gómez-Peña, "Los chicanos somos los nietos macabros de España y la América indígena", in: *El País*, 05.02.2005.

Guillermo Gómez-Peña
Piedad post-colonial (da série *Post-México en Xpaña*)
[Post-colonial Pietà (*of the series Post-Mexico in Xpaña*)], 2005
Foto | Photo: Javier Caballero
Detalhe da fotografia | Detail of the photograph.

© Guillermo Gómez-Peña; Galeria Saro León



Lech Majewski

Bruegel Suite, 2011

Instalação audiovisual bicanal, dois discos blu-ray, cor, som monocanal

Dimensões variáveis

Two-channel-video installation, two Blu-ray discs, color, single-channel sound

Variable dimensions

O ambiente asséptico do museu vazio – neste caso, o Museu do Prado de Madri –, onde se encontra o famoso quadro de Rogier van der Weyden, *O descenso da cruz* (c. 1435), contrasta com o drama nele representado. Considerada a obra-prima do pintor flamengo, concentra em um espaço reduzido, claustrofóbico, nove personagens em tamanho quase real em torno da figura falecida de Jesus. Representa-se o exato momento em que José de Arimateia, Nicodemo e um ajudante sustentam no ar o corpo de Jesus sendo descido da cruz, e Maria, abalada, desmaia e é amparada por São João e Maria Madalena. Ambos os corpos desfalecidos criam duas diagonais paralelas radicais na composição, enfatizando a relação afetiva entre eles. O movimento, os gestos e o tempo desta ação concreta imprimem uma sensação de tal forma expressiva, que a imagem parece estar em processo vital latente.

Não por acaso Majewski escolheu esta obra para realizar sua ação. Na *videoperformance*, no primeiro momento, só vemos a funcionária do museu lendo. Aos poucos, vão entrando na sala alguns visitantes e se agrupando diante da pintura, em atitude de contemplação, até o momento em que Majewski faz saltar os modelos do quadro à realidade. O relato congelado da pintura se projeta na realidade da sala de exposição por meio da ação performática do público. Todos os elementos disponíveis são empregados nessa dramaturgia e interpretação literal do motivo do quadro diante do quadro. O efeito técnico do processamento acelerado da imagem, que rompe de forma inesperada a narrativa, acentua o caráter fabulado deste *tableau vivant* ou *living sculpture*.

Claudia Giannetti

Crucifixion [Crucificação], 2006
Captura de imagem do vídeo.
Screenshot of the video.

© Lech Majewski



The aseptic ambience of the empty museum—in this case, the Prado Museum in Madrid—, where the famous painting by Rogier van der Weyden *Descent from the Cross* (c. 1443) may be seen, contrasts with the drama represented in it. Considered the Flemish painter's masterpiece, it concentrates in a reduced, claustrophobic space, nine characters in almost life-size around Jesus' dead figure. It represents the exact moment when Joseph of Arimathea, Nicodemus, and a helper hold in the air the deceased body of Jesus, being removed from the cross, and Mary, shocked, faints, being helped by Saint John and Mary Magdalene. The two unconscious bodies create radical parallel diagonal lines in the composition, enhancing the affective relationship between them. The movement, the gestures and the time of this concrete action imprint such an expressive feeling that the image seems to be in a latent vital process.

Not by chance Majewski has chosen this work to perform his act. In the video performance, at first, we only see the museum's attendant, reading. Gradually, some visitors enter the room and gather before the painting, in a contemplative attitude, until the moment Majewski makes the picture's models leap into reality. The painting's frozen narrative projects itself into the exhibition room's reality through the public's performatic action. All the available elements are employed in this dramaturgy and literal interpretation of the painting's motive in front of the painting. The technical effect of the image's accelerated processing, which breaks the narrative in an unexpected way, stresses the fabulated quality of this living sculpture or *tableau vivant*.

Claudia Giannetti

Crucifixion [Crucificação], 2006
Capturas de imagens do vídeo.
Screenshots of the video.
© Lech Majewski



Marcos López

Asado en Mendiolaza [Barbecue in Mendiolaza], 2001

Fotografia, impressão inkjet

Photograph, inkjet print

110 x 330 cm

Mendiolaza é uma pequena vila situada nas serras de Córdoba, uma província no centro da Argentina. Conservadora, católica, mediterrânea. À primeira vista, pode-se comparar com Minas Gerais. *Asado* é o churrasco. Os atores são artistas plásticos amigos, pintores, escultores. Quanto à técnica, são três fotografias feitas à luz do meio-dia e iluminadas com *flash*, depois reunidas por um programa de edição de imagem. A citação é óbvia: a Última Ceia em versão argentina. Mas isso não é o que importa. O importante (para mim, ou o que me importava naquela época, 2001) era a procura desesperada por uma imagem com estilo barroco, excessiva e carregada de símbolos de identidade, da forma como está construído este país, de quem somos. De quem sou eu, educado em um mundo de homens que se juntam para encher a cara, falar de futebol, de mulheres, para gargalhar numa bacanal de carne e vinho tinto.

Marcos López

Mendiolaza is a small village in the Cordoba's Sierra, a province in central Argentina—conservative, Catholic, Mediterranean. Without a deep research, one may compare it to Minas Gerais in Brazil. *Asado* means barbecue. The actors are friends: visual artists, painters, sculptors. As to the technique, three photographs were taken at noon and flash-lighted, then edited with a raster graphics editor. The quotation is obvious: the *Last Supper* in Argentinean version. But that is not what matters. The most important to me (or what mattered at the time, 2001) was the desperate search for an image with a Baroque style, charged with identity symbols, the way how this country was constructed, of who we are. Who I am, educated in a world of men who gather to get drunk, talking about soccer, women, laughing out loud in a bacchanal of beef and red wine.

Marcos López





Asado en Mendiolaza [Barbecue in Mendiolaza], 2001

© Marcos López

Nelson Leirner

Santa Ceia [The Last Supper], 2013

Técnica mista, tríptico, ed. única

Mixed media, triptych, unique ed.

30 x 65 cm cada | each

A apropriação é mais que uma técnica ou um método na produção artística de Nelson Leirner: é uma maneira de entender a arte. Seu livro *Nelson Leirner por Nelson Leirner* pode ser visto como o próprio manifesto da prática da apropriação, pois ele assina e manipula tanto um texto de Roland Barthes como fotografias de Sol LeWitt. Um dos dez mandamentos do artista é não ser honesto demais. “Claro que há uma desonestidade nisso, pois eu estou me apropriando do trabalho do outro ... Será que Duchamp também não foi desonesto ao se apropriar de objetos feitos por outras pessoas?” Além da burla e da ironia, Leirner criou um verbo para designar sua forma de produzir: *warholar*, que significa fazer arte sem nenhuma intenção concreta, “despreocupadamente, sem ter responsabilidade alguma sobre os resultados”¹

Como em muitos outros trabalhos nos quais Leirner utiliza imagens vinculadas à religião, no tríptico dedicado à *Última Ceia*, de Leonardo, sua ironia recai na alimentação que é oferecida nesse jantar memorável. Da mesma forma como essa pintura já faz parte do repertório visual coletivo global, também as comidas, como *sushi* ou cachorro-quente, foram globalizadas. O *consumidor é consumido* nessa ceia derradeira.

Appropriation is more than a technique or a method in Nelson Leirner's artistic production: it is a way of understanding art. His book, *Nelson Leirner by Nelson Leirner*, can be seen as the manifesto of appropriation itself, as he signs and manipulates either a text by Roland Barthes or photographs by Sol LeWitt. One of the ten commandments predicated by the artist is not to be too honest. “Naturally, there is some dishonesty in that, as I am borrowing somebody else's work. [...] Wasn't Duchamp also dishonest when he borrowed objects made by other people?” Besides the jest and the irony, Leirner has coined a verb of his own to refer to his production method—'to warholate'—, which means to make art without a solid intention, “nonchalantly, with no accountability for the results.”¹

As in many other works in which Leirner uses images linked to religion, in the triptych dedicated to *The Last Supper*, by Leonardo, his irony falls over the food offered in this memorable dinner. In the same way this painting has been integrated to the global collective visual repertoire, also foods like *sushi* or hot dogs were globalized. The *consumer is consumed* in this final supper.

¹ Todas as citações provêm da entrevista | All quotes are from the interview “Nelson Leirner: O engenheiro que perdeu seu tempo”, 29.06.2002, in: http://www.nelsonleirner.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=58



1



2



3

Santa Ceia [The Last Supper], 2013

Foto | Photo: Beatriz Cunha (1 & 2)

Foto | Photo: Jaime Acioli (3)

© Nelson Leirner, Cortesia Silvia Cintra + Box 4

Gustav Deutsch

Monday, August 28th 1939, New York, 10 p.m.

[Segunda-feira, 28 de agosto de 1939, Nova York, 22 h], 2013

Instalação filmica monocanal site specific, cor, som | Site specific film installation, single-channel, color, sound
5'15" loop

Terceiro episódio do filme *Shirley – Visões da realidade*.
3rd episode of the film *Shirley – Visions of Reality*.

Um cinema em Nova York. O filme *Dead End*, de William Wyler (1937), está sendo exibido: Humphrey Bogart como Baby-Face Martin em uma cena de diálogo com sua mãe. Shirley está encostada à parede perto da entrada lateral dos balcões, com seu uniforme azul de lanterninha. Seu cabelo louro encaracolado, na altura dos ombros, brilha sob a luz da luminária na parede acima dela. Seus olhos estão fechados, ela escuta a trilha sonora, que conhece de cor, e imita o discurso da mãe simultaneamente...

O audiovisual da instalação corresponde a uma das sequências do filme *Shirley – Visões da realidade* (2013), inspirado em treze quadros do pintor norte-americano Edward Hopper, que narra a história da protagonista durante quatro décadas. Ao apropriar-se dos quadros de Hopper e reproduzir fielmente seu ambiente e atmosfera, Deutsch cria um diálogo entre os universos pictórico e fílmico. De acordo como diretor, "baseado em minha convicção de que a história é formada por histórias pessoais, e influenciado pela leitura da trilogia *U.S.A.*, de John Dos Passos, em que as histórias de vida e os destinos de algumas pessoas representam o público em geral e a história social e cultural dos Estados Unidos, escolhi uma atriz como protagonista do filme – Shirley – e por meio de seus monólogos internos reflexivos e contemplativos experimentamos a América do início dos anos 1930 até meados da década de 1960. Uma mulher que não aceita a realidade dos anos da Depressão, a era McCarthy, os conflitos raciais e as campanhas pelos direitos civis como fato consumado, mas sim como gerados e manipulados. Uma mulher que não faz compromissos em momentos de crise profissional e não tem medo de aceitar trabalhos humildes para garantir sua sobrevivência."¹

Monday, August 28th 1939, New York, 10 p.m.
[Segunda-feira, 28 de agosto de 1939, Nova York, 22 h], 2013
Fotograma do filme | Film still.
Foto | Photo: Jerzy Palacz

© Jerzy Palacz

¹ Gustav Deutsch, "Directors statement", in: <http://gustavdeutsch.net/index.php/en/films-a-videos/292-shirley-visions-of-reality.html> (acesso 07.08.2015).



A cinema in New York. William Wyler's film *Dead End* from 1937 is playing: Humphrey Bogart as Baby-Face Martin in a dialog scene with his mother. Shirley is leaning against the wall near the side entrance to the balconies in her blue usherette uniform. Her shoulder-length, curly blond hair glistens in the light of the wall lamp above her. She has her eyes closed, and listens to the soundtrack. She knows it by heart, and imitates the mother's speech simultaneously...

The audiovisual installation corresponds to a sequence of the film *Shirley – Visions of Reality* (2013), inspired by thirteen paintings by the American artist Edward Hopper, which narrates the story of the main character during four decades. Appropriating Hooper's paintings and faithfully reproducing their environment and atmosphere, Deutsch creates a dialogue between the pictorial and filmic universes. According to the director, "based on my conviction that history is made up of personal stories and influenced by my reading of John Dos Passos' *U.S.A.* novel trilogy, in which the life stories and destinies of a few are representative of the wider public and social and cultural history of America, I have chosen an actress as the film's protagonist—Shirley—through whose reflective and contemplative inner monologues we experience America from the beginning of the 1930's through to the mid-1960's. A woman who does not accept the reality of the Depression years, the McCarthy era, race conflicts and civil rights campaigns as given, but rather as generated and adjustable. A woman who does not compromise in moments of professional crisis and is not afraid to take on menial jobs to secure her livelihood."¹

Escritor Writer / Diretor Director / Designer de Produção Production Designer / Editor Editor: Gustav Deutsch

Artista principal Key Scenic Artist / Pintora-chefe Head Painter: Hanna Schimek

Diretor de fotografia Director of Photography: Jerzy Palacz

Assistente de direção Assistant Director / Continuista Script Continuity: Bernadette Weigel; Assistente de câmera: Key Grip / Iluminação Gaffer: Dominik Danner; Figurinos Costume Designer: Julia Cepp – mija t. rosa; Maquiadora Key Make-up Artist / Cabeleireira Hairdresser / Auxiliar de figurinos Costume Standby: Michaela Haag; Som Sound: Christoph Amann; Gerente de produção Production Manager / Produção executiva Line Producer: Marie Tappero

Produzido por Produced by: KGP Kranzelbinder Gabriele Production

Trechos do filme Extracts of the film *Dead End* (1937); Dirigido por Directed by: William Wyler; © Samuel Goldwyn Jr. Family Trust

O cenário é baseado na pintura *New York Movie* (1939), de Edward Hopper, acervo do Museum of Modern Art, Nova York, EUA.

The set design is based on the painting *New York Movie* (1939) by Edward Hopper, The Museum of Modern Art Collection, New York, USA.

Elenco: Shirley – Stephanie Cumming; Mulher no cinema Femal Cinema Goer – Elfriede Irrall; Homem no cinema Male Cinema Goer – Florentin Groll

© Herdeiros de Heirs of Josephine N. Hopper, sob licença de licensed by the Whitney Museum of American Art, N.Y.

¹ Gustav Deutsch, "Directors statement", in: <http://gustavdeutsch.net/index.php/en/films-a-videos/292-shirley-visions-of-reality.html> (accessed on 07.08.2015).



Monday, August 28th 1939, New York, 10 p.m. [Segunda-feira, 28 de agosto de 1939, Nova York, 22 h], 2013
Imagem do espaço da instalação | View of the installation space, Galeria Solar, Vila do Conde, 2013.
Foto | Photo: Galeria Solar

© Galeria Solar, Vila do Conde, Portugal

Marcelo Coelho

Diner em Michigan #0310 [Dinner in Michigan], 2007

Casa em Michigan #0644 [House in Michigan], 2007

Fotografias, impressão inkjet

Photographs, inkjet print

80 x 120 cm

Muitas vezes eu me sinto atraído por situações do cotidiano que apresentam algum elemento fora do óbvio ou que traga sutilmente uma mensagem qualquer. Em *Diner em Michigan #0310*, achei interessante a relação entre o posicionamento de marca do estabelecimento – Squeeze Inn, traduzindo, “espremer” ou “apertar” –, numa alusão talvez aos seus sanduíches e ao que estava acontecendo lá dentro: vários assentos livres, e três pessoas apertadas no lado direito.

Casa em Michigan #0644 faz parte de uma série minha chamada *America*. A partir de 1999, durante os dez anos que se seguiram, percorri boa parte do território americano fotografando para uma empresa de infraestrutura, meio ambiente e energia.

Paralelamente ao trabalho, eu constantemente registrava imagens dos lugares onde passava, na ânsia de manter um diário visual e seguindo uma reação quase intuitiva de captar minhas sensações internas refletidas no território americano.

Este amplo acervo de imagens remetia ao exílio e à solidão que eu sentia neste ambiente tão vasto: as terras e a sociedade americanas. Um país de proporções continentais, onde cada centímetro quadrado parece ter sido tocado, manipulado, transformado e dominado pelo homem.

Apesar da aparente noção de organização, desenvolvimento e ordem, estas paisagens – naturais ou urbanas – parecem desprovidas de vida, contaminadas por um estranho abandono, uma tentativa fracassada de humanização do espaço.

Marcelo Coelho

Diner em Michigan #0310 [Dinner in Michigan], 2007

© Marcelo Coelho



I often feel attracted to everyday situations that have some element outside the obvious or that brings some subtle message. In *Dinner in Michigan #0310*, I found interesting the relationship between the brand positioning of the establishment—Squeeze Inn—alluding perhaps to their sandwiches and what was happening inside: several free seats and three people seated tightly on the right.

House in Michigan #0644 is part of a personal series called *America*. Beginning in 1999, I traveled for the ten years that followed through most of America photographing for an environmental, energy, and infrastructure company.

Parallel to the work, I constantly recorded images of the places visited in my obsession to keep a visual diary and following an almost intuitive reaction to capture my inner feelings reflected in the American territory.

This large collection of images remitted into the loneliness I felt in this vast environment: the land and American society. A country of continental proportions where every square centimeter seems to have been touched, manipulated, transformed and dominated by men. Despite the apparent sense of organization, development and order, these landscapes— natural or urban—seem devoid of life, infected by a strange abandonment, a failed attempt to humanize the space.

Marcelo Coelho

Casa em Michigan #0644 [House in Michigan], 2007

© Marcelo Coelho



Eva & Franco Mattes

Renactments [Reencenações], 2007–2010

Reenactment of Marina Abramović & Ulay's *Imponderabilia*, 8'16"

Reenactment of Chris Burden's *Shoot*, 0'31"

Reenactment of Valie Export & Peter Weibel's *Tapp und Tastkino*, 7'47"

Game art online. Performances artificiais em Second Life

Synthetic Performances in Second Life

Para *Renactments* (2007-2010), Eva e Franco Mattes reencenaram *performances* históricas por meio de *videogames*, incluindo *Imponderabilia*, de Marina Abramović e Ulay, *Shoot*, de Chris Burden, e *Tapp und Tastkino*, de Valie Export e Peter Weibel.

As ações são interpretadas por seus avatares, que foram criados a partir da forma e da aparência de seus corpos. As pessoas podem participar e interagir com as *performances* ao vivo conectando-se ao *videogame* de qualquer lugar do mundo. O *performer* nunca encontra o público pessoalmente, sua relação é sempre mediada pelos avatares.

“A completa ‘mídiatização’ do evento introduz outra questão. Enquanto a reencenação sempre envolve ‘re-mediação’, ou seja, uma apropriação ou tradução a outra mídia ou objetos de mídia, em um mundo virtual isso é padrão. Mas Eva e Franco Mattes vão além, assumindo a documentação do evento original com cuidado filológico. Não se fazem concessões aos aspectos ‘vernaculares’ de *Second Life*: seus avatares são realistas, e os cenários são reconstruídos com precisão minuciosa; até os ângulos escolhidos pela direção refletem fielmente os registros fotográficos e filmicos do evento original. Mencionamos o termo ‘citação’, mas, nesse contexto, o antigo interesse da dupla pelo plágio poderia apontar para o conceito de cópias e originais. Suas *performances sintéticas* representam, portanto, o futuro da arte da *performance* em uma era na qual a própria vida – e não só as obras de arte – pode ser reproduzida tecnologicamente.”¹

Reenactment of Marina Abramović & Ulay's *Imponderabilia*, 2007
Online performance, Performa 07, Artists Space, Nova York | New York
 Capturas de imagens | Screenshots.

© Eva & Franco Mattes

¹ Domenico Quaranta, “Reenactment of Marina Abramović and Ulay's *Imponderabilia*,” in: Caronia, A. et. al (Ed.). *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*. Brescia: FPeditions, 2009, pp. 111-116.



For *Reenactments* (2007-2010) Eva and Franco Mattes reenacted historical performances inside videogames, including *Imponderabilia* by Marina Abramović and Ulay, *Shoot* by Chris Burden, and *Tapp und Tastkino* by Valie Export and Peter Weibel.

The actions are interpreted by their avatars, which were constructed from the shape and surface of their bodies. People can attend and interact with the live performances connecting to the video-game from all over the world. The performer never meets his public in person, their relation is mediated through the avatars.

“The complete ‘mediatization’ of the event introduces another question. While re-enactment always concerns ‘re-mediation’, namely an appropriation or translation of other media or media objects, in a virtual world this is par for the course. But Eva and Franco Mattes go one further, taking up the documentation of the original event with philological care. No concession is made to the ‘vernacular’ aspects of Second Life: their avatars are realistic, and the settings are reconstructed with painstaking precision; even the angles chosen by the direction faithfully reflect the photographic and filmed records of the original event. We have mentioned the term ‘citation’, but the duo’s long-standing interest in plagiarism could point to the concept of copies and originals in this context. Their *Synthetic Performances* thus represent the destiny of performance art in an age where life itself, and no longer just works of art, can be technologically reproduced.”¹

Reenactment of Valie Export & Peter Weibel's *Tapp und Tastkino*, 2007
Online performance, Galleria Civica di Trento
Captura de imagem | Screenshot.
© Eva & Franco Mattes

Reenactment of Chris Burden's *Shoot*, 2007
Online performance, Galleria Civica di Trento
Captura de imagem | Screenshot.
© Eva & Franco Mattes

¹ Domenico Quaranta, “Reenactment of Marina Abramović and Ulay’s *Imponderabilia*,” in: Caronia, A. et. al (Ed.). *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*. Brescia: FPeditions, 2009, pp. 111-116



Max Zorn

Projeto especial

Max Zorn é um “tape artist” que usa fita adesiva marrom de empacotamento como meio e um bisturi como pincel. Molda diversas camadas de fita adesiva sobre acrílico, que, iluminadas por de trás, revelam contrastes e calor. O trabalho a mão livre e a vivacidade de suas criações em tom sépia, linhas retas e temas nítidos dão aos ambientes de Max Zorn uma profundidade clara e verossímil. Ele foi um dos primeiros artistas a criar arte de rua noturna. Usando a noite como cenário, seu trabalho ocupou os postes de rua de capitais europeias como Londres, Madri, Lisboa e Berlim.

Os personagens de Max Zorn são apresentados como em um romance de James Ellroy, revelando uma ameaça sombria e uma fragilidade indefinida dos dias de *glamour* nostálgico. Segundo Max, “quando eu crio uma nova obra é como se escrevesse uma história. Tenho uma ideia aproximada da narrativa e de como ela deverá terminar, mas em algum lugar no processo geralmente perco o controle da imagem.”¹ O estilo icônico de Max Zorn vai de seus arranha-céus reluzentes e outros ícones americanos ao ambiente de charme grandioso da Europa, entre linhas de decadência e desilusão. “Encontro muita inspiração nos escritores da *lost generation*, como Hemingway, Fitzgerald, Steinbeck etc. ‘Mostre-me um herói e eu lhe mostrarei uma tragédia’ – esta frase de Scott Fitzgerald resume muito bem o tema da minha arte: no momento em que a máscara cai, nossos olhos revelam mais sobre nós mesmos do que todas as palavras que já usamos. Trato dos nossos conflitos internos e da nossa solidão em um mundo opulento. Pode parecer nostálgico, inicialmente, referir-me a escritores de uma era passada, mas vejo refletida, na nossa geração, a mesma falta de objetivo com a qual eles e seus protagonistas lidaram.”² Com sua maneira inconfundível de compor ambientes cinematográficos, Zorn atrai o espectador para seus motivos e incentiva o público a continuar sua história.

O projeto especial que Max Zorn realizará *in situ* durante o período da exposição *WhatsAppropriation* tomará como fonte de inspiração ícones da pintura brasileira, dos quais se apropriará para a realização de um quadro/caixa de luz especial. Essa obra será realizada, em parte, em presença do público, que poderá acompanhar seu processo de criação mediante o uso da técnica *sui generis* por ele desenvolvida.

¹ Entrevista de *DesignBoom* com Max Zorn, 13.01.2014, in: <http://www.designboom.com/art/max-zorn-interview-01-13-2014/>

² *Ibidem*.



Captura de imagem do vídeo *Artwork by Max Zorn*,
realizado por Brennan Robideaux & Thomas Zrabkowski.
Processo de trabalho.

Screenshot of the video *Artwork by Max Zorn*,
filmed by Brennan Robideaux & Thomas Zrabkowski.
Work process.

Special Project

Max Zorn is a tape artist who uses ordinary brown packing tape as his medium and a scalpel as a brush. Zorn shapes layers upon layers of tape on acrylic glass that, when illuminated from behind, reveal contrasts and warmth. The freehand work and vividness of his sepia-toned creations, straight lines and sharp subjects give Max Zorn's settings a pure and believable depth. He is one of the first artists to create street art for the night. Using the night as his setting, his work has dotted the streetlamps of European capitals like London, Madrid, Lisbon, and Berlin.

Max Zorn's characters are depicted like a James Ellroy novel, revealing the menace in the shadow and an indefinite fragility behind the nostalgic glamour days. According to Max, "when I create a new work it's like writing a story. I have a rough idea of the storyline and how it's supposed to end but somewhere in the process I usually lose control over the image."¹ Max Zorn's iconic style ranges from his shimmering skyscrapers and Americana to grandiose European charm set between lines of decadence and disillusion. "I find a lot of inspiration from the writers of the *lost generation* like Hemingway, Fitzgerald, Steinbeck etc. 'Show me a hero and I'll show you a tragedy'; this quote from Scott Fitzgerald sums up quite well what my art talks about: the second when our mask is off and our eyes reveal more about ourselves than all words we ever used. It's about our inner conflicts and our loneliness in an opulent world. It may seem nostalgic at first, to refer to writers from a past era, but I see much of the aimlessness they and their protagonists struggled with evident in our generation as well."² With his unmistakable way of composing cinematic settings, Zorn pulls the spectator into his motifs and encourages his audience to continue his story.

The special project that Max Zorn will present *in situ* during the exhibition *WhatsAppropriation* will take as inspirations icons of Brazilian painting, which he will appropriate to make a special luminescent panel. This work will be partially produced before the public, who will be able to follow Zorn's creative process through the use of the original technique developed by him.

¹ Interview with Max Zorn, 13.01.2014, available in: <http://www.designboom.com/art/max-zorn-interview-01-13-2014/>

² Ibid.



Captura de imagem do vídeo *Artwork by Max Zorn*,
realizado por Brennan Robideaux & Thomas Zrabkowski.
Processo de trabalho.

Screenshot of the video *Artwork by Max Zorn*,
filmed by Brennan Robideaux & Thomas Zrabkowski.
Work process.



FABRICA DE COFRES DE ALMEIDA S. CA
PROGRESSO

1912





BIOGRAFIAS | BIOGRAPHIES

Felipe Cama (Porto Alegre, 1970) vive e trabalha em São Paulo. Entre suas exposições individuais destacam-se *Felipe Cama*, Galeria Leme, São Paulo (2015); *Autorretratos estatísticos*, Galeria Leme, São Paulo (2012); SESC Ribeirão Preto, SP (2011); Prêmio *Trajetórias*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, PE (2010); *Search: Ericka*, Galeria Leme, São Paulo (2009); *Felipe Cama*, Galeria Lunara, Porto Alegre (2008); *Presente Fidalga*, SESC Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, SP (2008); *Felipe Cama*, Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, São Paulo (2007); Museu de Arte de Blumenau, Blumenau, SC, 2006. Entre suas exposições coletivas: *Retrospectiva: 25 anos do Programa de Exposições CCSP, CCSP*, São Paulo (2015); *O espírito de cada época* (curadoria de Rejane Cintrão), Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, SP (2015); *Entre dois mundos – Arte contemporânea Japão-Brasil*, Museu Afro Brasil, São Paulo (2014); *140 Caracteres*, Museu de Arte Moderna, São Paulo (2014).

Marcelo Coelho (Belo Horizonte). Radicado em Los Angeles de 1991 a 2008 e atualmente residindo em Belo Horizonte, Marcelo conquistou vários prêmios de fotografia importantes nos Estados Unidos e na Europa, e incorpora ao seu trabalho uma visão bem pessoal e um estilo próprio que não se encaixa rigidamente em nenhuma categoria. Seu trabalho mais recente, intitulado *Viagens 2012/13*, apresenta imagens de cenas urbanas e paisagens de 15 países visitados durante um trabalho comissionado. Marcelo tem fotografado para os mercados institucional, publicitário, editorial e de arte.

Nicola Costantino (Rosario, Argentina, 1964). Estudou belas artes com especialização em escultura. *Cochon sur canapé* [Porco sobre sofá], 1992, sua primeira exposição individual, é considerada uma

precursora da arte contemporânea latino-americana. Em 1994 é admitida na Oficina Barracas da Fundação Antorchas, coordenada por Suárez e Bénédict, e muda-se para Buenos Aires, onde se estabelece e começa a trabalhar. Em 1998 representa a Argentina na Bienal de São Paulo e começa a participar de várias exposições em museus de todo o mundo, como os de Liverpool (1999), Tel Aviv (2002) e Zurique (2011). Em 2000 realiza uma exposição individual no Deitch Projects (Nova York). Seu *Corset of Human Furriery* [Colete de pele humana] torna-se parte do acervo do MoMA. Seu encontro com Gabriel Valansi, em 2006, a conduz à fotografia. Ela produz mais de trinta obras em que assume o papel principal, interpretando diversos personagens da fotografia e de outras artes.

Gustav Deutsch (Viena, Áustria, 1952). Cineasta e artista, estudou arquitetura, passou para o cinema e a arte no final dos anos 1980 e tornou-se um dos principais cineastas internacionais que trabalham com *found footage*. Seu recente projeto *Shirley – Visões da realidade* foi exibido em diversos festivais e ganhou vários prêmios. Também foi mostrado na forma de instalações multimídia interativas em exposições no Kunsthalle de Viena, no Pallazo Reale de Milão e na Künstlerhaus de Viena.

Carlos Fadon Vicente (São Paulo, 1945). Fotografia e *media art* são vertentes interdependentes de sua pesquisa e criação artística. Suas ideias e obras em *media art* evidenciam questões da representação visual, interatividade e colaboração humano-computador, explorando recursos da imagem digital, telecomunicações e hipermídia. Sua formação compreende mestrado pela School of the Art Institute of Chicago e graduação pela Escola Politécnica e pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo.

Felipe Cama (Porto Alegre, Brazil, 1970). Lives and works in São Paulo, Brazil. Among his most recent exhibitions are the solo shows *Felipe Cama*, Galeria Leme, SP, Brazil (2015); *Autorretratos Estatísticos*, Galeria Leme, São Paulo, SP, Brazil (2012); SESC Ribeirão Preto, SP, Brazil (2011); Prêmio *Trajetórias*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, PE, Brazil (2010), *Search: Ericka*, Galeria Leme, São Paulo, Brazil (2009), *Felipe Cama*, Galeria Lunara, Porto Alegre, Brazil (2008), *Presente Fidalga*, SESC Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, Brazil (2008), Felipe Cama, Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brazil (2007), Museu de Arte de Blumenau, Blumenau, Brazil (2006). He has also participated in group exhibitions: *Retrospectiva: 25 anos do Programa de Exposições CCSP*, CCSP, São Paulo, Brazil (2015); *O espírito de cada época* (curated by Rejane Cintrão), Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, Brazil (2015); *Entre dois mundos – Arte contemporânea Japão-Brasil*, Museu Afro Brasil, São Paulo, Brazil (2014); *140 Caracteres*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brazil (2014).

Marcelo Coelho (Belo Horizonte) based in Los Angeles from 1991 to 2008 and currently residing in Belo Horizonte. Marcelo won several important photography awards in the United States and Europe and incorporates to his work a very personal vision and a unique style that does not fit specifically in any category. His most recent work entitled *Travel 2012/13*, features images of urban scenes and landscapes of 15 countries visited during a commissioned work. Coelho has photographed for the institutional, advertising, editorial and art markets.

Nicola Costantino (Rosario, Argentina, 1964). She studied Fine Arts with a specialization in Sculpture. *Cochon sur canapé* (1992), her first solo show, was

considered a forerunner of contemporary Latin American art. In 1994 she was admitted into Antorchas Foundation's Barracas Workshop, coordinated by Suárez and Benedict, and moved to Buenos Aires, where she settled down and began working. In 1998 she represented Argentina at the Sao Paulo Biennial and then began to take part in several exhibits in museums around the world, such as those in Liverpool (1999), Tel Aviv (2002) and Zurich (2011). In 2000, she did a solo show at Deitch Projects (New York). Her *Corset of Human Furriery* became part of the MOMA collection. Her reunion with Gabriel Valansi in 2006 led her towards photography. She has more than 30 works in which she always takes the leading role, embodying different characters of photography and other art forms.

Gustav Deutsch (Vienna, Austria, 1952). Filmmaker and artist. Trained as an Architect, he moved to film and art in the late 1980ths, and became one of the leading international filmmakers working with Found Footage. His recent project *Shirley – Visions of Reality* has been shown at numerous international festivals, and has won several prizes. It has as well been shown in the form of interactive multimedia installations in exhibitions at Kunsthalle Vienna, at Pallazo Reale Milano and at Künstlerhaus Vienna.

Carlos Fadon Vicente (Sao Paulo, 1945). Photography and media art are interdependent facets of his artistic creation and research efforts. Ideas and works in media art underline visual representation and human-computer collaboration issues, making use in this sense of digital image, telecommunications and hypermedia resources. He holds a MFA by the School of the Art Institute of Chicago and undergraduate degrees by the Escola

Ori Gersht (Tel Aviv, Israel, 1967) vive e trabalha em Londres. Ao longo de sua carreira de quinze anos, os interesses e temas de Ori Gersht incluíram história e metáfora, jornadas e locais geográficos, e o constante entrelaçamento de um espaço metafísico. Suas obras foram exibidas em mostras individuais e coletivas, como: *Afterglow*, Art Now Room na Tate Britain, em 2002; *The Clearing*, na Galeria dos Fotógrafos, Londres, em 2005/06; *Black Box*, no Museu Hirschhorn, Washington, em 2008/09, e *Lost In Time*, no Museu de Santa Barbara, Califórnia, em 2011. Suas exposições coletivas recentes incluem: *Eating Art*, La Pedrera/Casa Milà, Barcelona, Espanha, 2011; Ori Gersht, Idris Kahn, Boo Ritson, Centro Andaluz de la Fotografia, Almeria, 2008/09; *In Focus: Living History*, na Tate Modern, Londres, 2007; *Twilight: Photography in the Magic Hour*, no Victoria & Albert Museum, Londres, e *Inside-Out, Contemporary Artists from Israel*, no MARCO, em Vigo, Espanha, ambas em 2006.

Guillermo Gómez-Peña (México DF, 1955) é *performer*, escritor, ativista e educador *chicano*. Ele criou trabalhos em diversos meios, incluindo arte performativa, rádio experimental, vídeo, fotografia e instalação. Seus dez livros abrangem ensaios, poesia experimental, roteiros de *performances* e crônicas em inglês, espanhol e *españolês*. É membro fundador do coletivo de arte Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo e diretor do grupo de arte performativa La Pocha Nostra. Gómez-Peña contribui para debates culturais há quase trinta anos, apresentando *performances* seminais como *The Couple in the Cage* (com Coco Fusco, 1992-1993), *The Crucifixion Project* (com Roberto Sifuentes, 1994), *Temple of Confessions* (1995), *The Mexterminator Project* (1997-1999), *The Living Museum of Fetishized Identities* (1999-2002), série *Mapa/Corpo* (2004-2009), *Corpo Illicito* (2010-2011) e, mais recentemente, *Corpo Insurrecto* (2012-

2013). Seu trabalho de *performance* mistura estética experimental, ativismo político, humor *españolês* e participação do público para criar uma “experiência total” para o leitor/espectador/membro do público.

Cao Guimarães (Belo Horizonte, 1965). Cineasta e artista plástico, vive e trabalha na sua cidade natal. Atua no cruzamento entre cinema e artes visuais. Com intensa produção desde o final dos anos 1980, o artista está nos acervos de instituições de prestígio como Tate Modern (Reino Unido), MoMA e Guggenheim Museum (EUA), Fondation Cartier (França), Colección Jumex (México), Inhotim (Brasil), Museo Thyssen-Bornemisza (Espanha) e outros. Participou de importantes exposições, como a 25ª e a 27ª edições da Bienal de São Paulo, Brasil, e a Insite Biennial 2005, México. É autor de nove longas-metragens, entre eles *O homem das multidões* (2013), *Otto* (2012), *Elvira Lorelay Alma de Dragón* (2012), *Ex isto* (2010), *Andarilho* (2007) e *Acidente* (2006). Foi convidado para participar de renomados festivais internacionais, como Cannes, Locarno, Sundance, Veneza, Berlim e Rotterdam. Em 2011, o MoMA de Nova York realizou uma retrospectiva de seus filmes. Em 2014, BAFICI (Buenos Aires) e a Cinemateca do México também apresentaram retrospectivas de sua obra. É representado pela Galeria Nara Roesler em São Paulo (Brasil) e pela Xippas Galerie (Paris e Montevidéu).

Nelson Leirner (São Paulo, 1932). Artista intermídia, reside nos Estados Unidos entre 1947 e 1952 e, de volta ao Brasil, estuda pintura com Joan Ponç em 1956. Entre 1960 e 1965 começa a trabalhar com apropriações. Nos anos 1970, cria grandes alegorias da situação política da época em séries de desenhos e gravuras. Leciona na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, de 1977 a 1997,

Politécnica and the Escola de Comunicações e Artes, Universidade de Sao Paulo.

Ori Gersht (Tel Aviv, Israel, 1967) lives and works in London. Over the course of his fifteen-year career, the interests of Ori Gersht have included history and metaphor, journeys and geographical place and the constant intertwining of metaphysical space into his subject matter. His works have been displayed in solo and group exhibitions, such as; *Afterglow*, Art Now Room at Tate Britain in 2002; *The Clearing*, Photographers' Gallery, London in 2005/06; *Black Box*, at Hirschhorn Museum, Washington, in 2008/09; and *Lost In Time*, at Santa Barbara Museum, California, in 2011. Recent group exhibitions include: *Eating Art*, La Pedrera/Casa Milà, Barcelona, Spain, in 2011; Ori Gersht, Idris Kahn, Boo Ritson, Centro Andaluz de la Fotografía, Almeria, in 2008/09; In Focus: *Living History*, at Tate Modern, London, in 2007; *Twilight: Photography in the Magic Hour*, at the Victoria & Albert Museum, London; and *Inside-Out, Contemporary Artists from Israel* at MARCO, Vigo, Spain, both in 2006.

Guillermo Gómez-Peña (Mexico DF, 1955) is a Chicano performance artist, writer, activist, and educator. Gómez-Peña has created work in multiple media, including performance art, experimental radio, video, photography and installation art. His ten books include essays, experimental poetry, performance scripts and chronicles in both English, Spanish and Spanglish. He is a founding member of the art collective Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo and director of the performance art troupe La Pocha Nostra. Gómez-Peña has contributed to cultural debates for nearly 30 years staging seminal performance art pieces including *The Couple in the*

Cage (with Coco Fusco, 1992–93), *The Crucifixion Project* (with Roberto Sifuentes, 1994), *Temple of Confessions* (1995), *The Mexterminator Project* (1997–99), *The Living Museum of Fetishized Identities* (1999–2002), the *Mapa/Corpo* series (2004–2009), *Corpo Illicito* (2010–2011) and most recently *Corpo Insurrecto* (2012–2013). His performance work mixes experimental aesthetics, activist politics, Spanglish humor and audience participation to create a “total experience” for the audience member/reader/viewer.

Cao Guimarães (Belo Horizonte, 1965), a filmmaker and visual artist, lives and works in Belo Horizonte. He works on the crossing between cinema and visual arts. With an intense production since the late 1980s, the artist has been collected by prestigious institutions such as Tate Modern (United Kingdom), MoMA and Guggenheim Museum (USA), Fondation Cartier (France), Colección Jumex (Mexico), Inhotim (Brazil), Museo Thyssen-Bornemisza (Spain), among others. He participated in important exhibitions such as 25th and 27th Sao Paulo Biennial, Brazil; Insite Biennial 2005, Mexico. He is the author of nine feature films, among them: *The Man of the Crowd* (2013), *Otto* (2012), *Elvira Lorelay Alma de Dragón* (2012), *Ex It* (2010), *Drifter* (2007), *Accident* (2006). Cao Guimarães has been invited to display his works at renowned international film festivals such as Cannes, Locarno, Sundance, Venice, Rotterdam, and Berlin. In 2011, MoMA New York held a retrospective of his films. In 2014, BAFICI (Buenos Aires) and Mexico's Cinematheque also held retrospectives of his work. He is represented by Galeria Nara Roesler in Sao Paulo (Brazil) and Xippas Galerie (Paris and Montevideo).

Nelson Leirner (São Paulo, 1932). Intermedia artist, lives in the United States from 1947 to 1952. Back to

quando muda-se para o Rio de Janeiro. A presença de elementos da cultura popular brasileira em sua obra, marcante desde os anos 1960, cresce a partir da década de 1980. Em 1999 representa o Brasil na Bienal de Veneza. Expõe na 29ª Bienal de São Paulo (2010) com uma sala especial, e em 2011 realiza a retrospectiva *Nelson Leirner 2011-1961 = 50 anos*, na Fiesp/Sesi-SP. Participa de inúmeras exposições em museus internacionais e das mais importantes feiras de arte, tendo recebido vários prêmios. Leirner pretende converter em arte o que é considerado trivial. Seu trabalho se apropria de imagens artísticas banalizadas pela sociedade de consumo.

Marcos López (Santa Fé, Argentina, 1958). Começou a fotografar em 1978. Em 1982, recebeu uma bolsa de especialização concedida pela National Endowment for the Arts. Mudou-se para Buenos Aires e frequentou uma série de oficinas de importantes fotógrafos argentinos e estrangeiros visitantes.

Cristina Lucas (Jaen, Espanha, 1973) é formada em Belas Artes pela Universidade Complutense de Madri e tem mestrado em Belas Artes pela Universidade da Califórnia em Irvine. Fez importantes exposições individuais na Espanha e no exterior, destacando-se *Is Capital* (2014) em Matadero Madri, Espanha; *Focal Distance* (2014) na Branschweig Kuntsverein, Alemanha; *Light Years* (2011) no Museu Carrillo Gil, Cidade do México e no Centro de Arte 2 de Mayo Mostoles (2010); e *Talk* (2008) no Stedelijk Museum Schiedam, Holanda, entre outras. Também participou de exposições coletivas internacionais. Seu trabalho faz parte de prestigiosas coleções internacionais como as do Centre Pompidou, Paris; KIASMA, Helsinque; MUSAC, Museo de Arte Contemporâneo de Castilla

León; IVAM Institut Valencià d'Art Modern; Museo Patio Herreriano; Frac Lorraine, Metz; Museo de Arte Moderno de Vitoria; FNAC National Fund of Art, França; Obra Social Caja Madrid e Fundación NMAC, entre outras.

Lech Majewski (Katowice, Polónia, 1953) é poeta, pintor, escritor e diretor. Estudou na Academia de Belas Artes de Cracóvia e se formou na Escola Nacional de Cinema de Lodz (Polónia). Seus créditos incluem filmes como *The Knight*, *Prisoner of Rio*, *Gospel According to Harry*, *The Roe's Room*, *Basquiat*, *Wojacek*, *Angelus*, *The Garden of the Earthly Delights*, *Glass Lips*, *The Mill & the Cross* e *Field of Dogs*. Apresentados em festivais em Toronto, Nova York, Rio de Janeiro, Jerusalém, Moscou, Berlim, Veneza e Cannes, seus filmes receberam diversos prêmios. Suas obras de vídeo, cinema e artes plásticas foram exibidas em inúmeras galerias e museus, incluindo: Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris; Whitechapel Art Gallery, Londres; Museo de Bellas Artes, Buenos Aires; The National Gallery, Londres; Museu do Prado, Madri, e Art Institute of Chicago. O Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York apresentou uma retrospectiva da sua obra intitulada *Lech Majewski: Conjuring the Moving Image*. Sua série de videoarte *Bruegel Suite* estreou no Louvre e foi exibida na 54ª Bienal de Veneza.

Eva e Franco Mattes (1976) são uma dupla de artistas originária da Itália, que trabalha em Nova York. Seu meio é uma combinação de internet, vídeo e *performance*. Seu trabalho explora as questões éticas e morais que surgem quando as pessoas interagem remotamente, sobretudo por meio das redes sociais, criando situações em que é difícil distinguir a realidade de uma simulação.

Brazil, studies painting with Joan Ponç in 1956. From 1960 to 1965, starts working with appropriations. In the 1970s, he creates grand allegories about the political situation at the time, in series of drawings and engravings. From 1977 to 1997, teaches at the Armando Álvares Penteado Foundation - FAAP, in Sao Paulo. The presence of Brazilian popular culture elements, marking his work from the 1960s, grows from the 1980s on. He moves to Rio de Janeiro in 1997. In 1999 he represents Brazil at the Venice Biennial. Exhibits in the 29th São Paulo Biennial (2010) with a special room. In 2011 presents the retrospective *Nelson Leirner 2011-1961 = 50 years*, at FIESP/SESI-SP. Leirner participated in several exhibitions in international museums and in the most important art fairs. Received several awards for his exhibitions and works. He intends to convert into art what is considered trivial. His work appropriates artistic images banalized by the consumer society.

Marcos López (Santa Fe, Argentina, 1958). 1978 he starts taking photos. 1982 he gets a continuing-education grant awarded by the National Endowment for the Arts. He moves to Buenos Aires and attends a series of workshops from prestigious Argentine photographers and foreigners who pay visits.

Cristina Lucas (Jaen, Spain, 1973) holds one degree in Fine Arts from the Universidad Complutense de Madrid, and a Master on Fine Arts by University of California Irvine. She has given important solo exhibitions both in Spain and abroad, most notably *Is Capital* 2014 at Matadero Madrid, Spain; *Focal Distance* 2014 at Branschweig Kunstsverein, Germany; *Light Years* 2011 at Carrillo Gil Museum Mexico

DF and Centro de Arte 2 de Mayo Mostoles 2010; *Talk* 2008 at Stedelijk Museum Schiedam, The Netherlands, among others. She has also participated in international group exhibitions. Her work belongs to such prestigious art collections as Centre Pompidou, Paris; KIASMA Helsinki; MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla Leon; IVAM Institut Valencià d'Art Modern; Museo Patio Herreriano; Frac Lorraine, Metz; Museo de Arte Moderno de Vitoria; FNAC National Fund of Art France; Obra Social Caja Madrid; Fundación NMAC; among others.

Lech Majewski (Katowice, Poland, 1953) is a poet, painter, writer and director. He studied at Krakow Academy of Fine Arts and graduated from the National Film School in Lodz, Poland. His credits include such films as: *The Knight, Prisoner of Rio, Gospel According to Harry, The Roe's Room, Basquiat, Wojacek, Angelus, The Garden of the Earthly Delights, Glass Lips, The Mill & the Cross and Field of dogs*. Presented in festivals at Toronto, New York, Rio de Janeiro, Jerusalem, Moscow, Berlin, Venice and Cannes, his films received numerous prizes. His video, film and art works have been shown in a variety of galleries and museums, including: Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris; Whitechapel Art Gallery, London; Museo des Belles Artes, Buenos Aires; The National Gallery, London; The Prado, Madrid; Art Institute of Chicago. The Museum of Modern Art in New York honored him with an individual retrospective entitled *Lech Majewski: Conjuring the Moving Image*. His videoart cycle *Bruegel Suite* premiered at the Louvre and was exhibited at the 54th Venice Biennale.

Eva and Franco Mattes (1976) are an artist duo originally from Italy, working in New York. Their

Humberto Mauro (Volta Grande, MG, 1897-1983), considerado um dos pioneiros do cinema brasileiro, é um precursor do neorealismo. Sua extensa filmografia de mais de trezentas obras, produzidas entre 1925 e 1974, aborda fundamentalmente argumentos e o contexto nacional. Em 1926 produziu *Thesouro perdido*, um filme de aventura de sucesso, premiado como melhor filme brasileiro. Phebo Brasil, sua produtora, lançou *Brasa dormida* (1928), um romance de aventura que o tornou conhecido em todo o Brasil. Em 1929, *Sangue Mineiro* foi considerado pela crítica seu melhor filme. Vinculou-se ao movimento modernista, do qual também fazia parte o compositor Heitor Villa-Lobos, cujas músicas compõem a trilha sonora de *O descobrimento do Brasil*. O primeiro filme do que se tornaria o maior estúdio de cinema do Brasil dedicado a dramas populares e comédias musicais, Cinédia, foi *Lábios sem beijos* (1930), realizado por Mauro. Entre 1936 e 1964 integrou o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), realizando centenas de documentários de curta-metragem sobre os mais variados temas. *O descobrimento do Brasil* (1937) foi realizado durante esse período no INCE, assim como os longa-metragens *Argila* (1940) e *Canto da saudade* (1952). Afastou-se do cinema em 1974.

Şükran Moral (Samsun, Turquia, 1963) vive e trabalha em Istambul e em Roma. É uma das artistas performáticas mais produtivas da Turquia. Sua obra desafia a posição das mulheres na sociedade, focando, em particular, na violência contra as mulheres ou outros grupos de pouca representação. As *performances* de Moral costumam acontecer nos espaços mais variados, de bordéis a banhos turcos e manicômios, quebrando assim sua função normal e transformando-os em plataformas discursivas para a arte. Sua obra já foi exibida em muitos países, mais recentemente em *Fragile Sense*

of Hope, Art Collection Telekom, Berlim (2014), *Ritratto di una Città*, MACRO, Roma (2013), *Light From the Middle East*, Victoria and Albert Museum, Londres (2012); *Bodies of Silence*, Royal College of Arts, Londres (2012); *In which language shall I tell my story...*, The Stedelijk Museum, Amsterdã (2012); *Desire, Sex & Lust, Sexuality in Contemporary*, Museu Bergen Kunst, Noruega (2012); *AMEMUS*, Galeri Zilberman, Turquia (2010); *New Acquisitions and Highlights*, 21C Museum, EUA (2009); *Love and Violence*, Yapı Kredi Kazım Taşkent Art Gallery, Turquia (2009); *Modern and Beyond*, Santral Istanbul Museum, Turquia (2007); *Peace... Fucking Fairy Tale*, Gallery BND, Itália (2007); *Zina – The Adulteress*, 51ª Bienal de Veneza, Itália (2007); 5ª Bienal Internacional de Istambul, Turquia (1997). Seus trabalhos encontram-se em inúmeras coleções públicas e particulares, incluindo as da Arter, Istambul, do British Museum, Londres, do Museu de Arte Moderna de Istambul e do Victoria & Albert Museum, Londres.

Vik Muniz (São Paulo, 1961) vive e trabalha entre Nova York e Rio de Janeiro. A partir de 1988 começou a desenvolver trabalhos que utilizam na composição e na representação de imagens, materiais não convencionais, como açúcar, chocolate, *catchup* e geleia, assim como gel para cabelo ou lixo. A apropriação de imagens de obras famosas da história da pintura, como as de Leonardo da Vinci, Michelangelo, Piranesi, mas também de Picasso, Courbet ou Monet, é uma constante na sua produção. Segundo o artista, tornou-se fotógrafo por acidente: começou sua carreira como escultor, mas, à medida que fotografava suas peças para documentá-las, percebeu que as imagens o atraíam muito mais, por se aproximarem da ideia original da obra. Com isso, as fotografias das obras se transformaram na própria obra, prática que está presente em grande parte de sua produção até hoje.

medium is a combination of Internet, video and performance. Their work explores the ethical and moral issues arising when people interact remotely, especially through social media, creating situations where it is difficult to distinguish reality from a simulation.

Humberto Mauro (Volta Grande, Minas Gerais, 1897 – 1983), considered one of Brazil's movie pioneers, was a forerunner of neo-realism. His extended filmography, with over 300 works produced between 1925 and 1974, deals basically with national subjects and contexts. In 1926 he produced *Thesouro perdido* [Lost Treasure], a successful adventure film, given the award as best Brazilian movie. His production company, Phebo Brasil, launched *Brasa Dormida* [Sleeping Ember] in 1928, a romantic adventure that made him known all over Brazil. In 1929, *Sangue Mineiro* [Minas' Blood] was considered by the critics his best film. He was linked to the Modernist movement, which composer Heitor Villa-Lobos was also part of; he was the author of the soundtrack of *O descobrimento do Brasil* [The Discovery of Brazil]. The first film of Cinédia—which would become the major movie studio in Brazil, dedicated to popular drama and musical comedies—was made by Mauro: *Lábios sem beijos* [Lips Without Kisses], 1930. Between 1936 and 1964, he worked with the National Educational Film Institute, producing hundreds of short documentaries on different subjects. *The Discovery of Brazil* (1937) was accomplished during this period at the institute, as well as the feature films *Argila* [Clay], 1940, and *Canto da saudade* [Longing Song], 1952. He abandoned his film career in 1974.

Şükran Moral (Samsun, Turkey, 1963) lives and works in Istanbul and Rome. She is one of the

seminal performance artists in Turkey. Her work challenges the position of women in society, focusing in particular on violence against women or other underrepresented groups. Moral's performances have often taken place in very diverse spaces, from brothels and hamams to mental hospitals, disrupting thus their normal function and turning them into discursive platforms for art. Her work has been exhibited internationally, most recently in *Fragile Sense of Hope*, Art Collection Telekom, Berlin (2014), *Rittato di una Città*, MACRO, Rome (2013), *Light From the Middle East*, Victoria and Albert Museum, London (2012); *Bodies of Silence*, Royal College of Arts, London (2012); *In which language shall I tell my story...*, The Stedelijk Museum, Amsterdam (2012); *Desire, Sex & Lust, Sexuality in Contemporary*, Bergen Kunst Museum, Norway (2012); *AMEMUS*, Galeri Zilberman, Turkey (2010); *New Acquisitions and Highlights*, 21C Museum, USA (2009); *Love and Violence*, Yapı Kredi Kazım Taşkent Art Gallery, Turkey (2009); *Modern and Beyond*, Santral Istanbul Museum, Turkey (2007); *Peace... Fucking Fairy Tale*, Gallery BND, Italy (2007); *Zina - The Adulteress*, 51st Venice Biennial, Italy (2007); 5th International Istanbul Biennial, Turkey (1997). Her works are in numerous public and private collections including Arter, Istanbul, The British Museum, London, Istanbul Modern Art Museum, Victoria & Albert Museum, London.

Vik Muniz (Sao Paulo, 1961) lives and works between New York and Rio de Janeiro. In 1988, he started to create works that use, in their composition and representation of images, unconventional materials like sugar chocolate, ketchup, jam, as well as hair gel or garbage. The appropriation of images from famous artworks in the history of painting by artists such as Leonardo da Vinci, Michelangelo,

Com exposições nos principais museus e bienais internacionais, foi artista convidado da série de exposições *Artist's Choice: Vik Muniz-Rebus*, no MoMA em Nova York (2008). Além disso, foi artista convidado da 49ª Bienal de Veneza, da Biennial do Whitney Museum of American Art (2000) e da 24ª Bienal Internacional de São Paulo. Sua obra está representada em coleções de grandes museus internacionais.

Patrícia J. Reis (Lisboa, Portugal, 1981). A sua prática artística incide na procura de novas formas de comunicação e engajamento sensorial entre público e obra de arte no campo interdisciplinar entre arte e tecnologia. Licenciou-se em Artes Visuais em 2004 na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha (ESADcr, Portugal), terminou o mestrado em Artes dos Media na Universidade Lusófona em 2011 (Lisboa) e atualmente é doutoranda em Artes Visuais na Universidade de Évora (Portugal). O seu trabalho foi exibido em várias exposições internacionais de relevância. Em 2013 recebeu o prêmio de Media Art da Edith-Russ-Haus für Medienkunst em Oldenburg, na Alemanha; em 2011 recebeu a bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal para o desenvolvimento do seu doutoramento, e em 2007 foi selecionada para o 3º prêmio Ariane Rothschild em Lisboa. Atualmente vive entre Viena (Áustria) e Lisboa.

Ulrike Rosenbach (Bad Salzdetfurth, Hildesheim, Alemanha, 1943). Estudou escultura na Academia de Belas Artes de Düsseldorf de 1964 a 1970 e começou a trabalhar profissionalmente em 1971. Suas realizações no primeiro ano incluíram a criação de seu primeiro trabalho em vídeo. Ensinou arte e mídia feminista no California Institute of the Arts em Valencia (EUA), depois voltou à Alemanha e fundou

a Escola de Feminismo Criativo em Colônia. Em 1972 começou a usar vídeo para documentar sua vida. Em seus filmes, ela mostra padrões de identidade feminina e estratégias de autodeterminação. Em 1977 e 1987 participou da Documenta em Kassel. Em 1989 tornou-se professora de *media art* na Academia de Belas Artes em Saarbrücken, Alemanha. Em julho de 2007 deixou a universidade. Depois de se aposentar, Rosenbach trabalha como artista autônoma em Colônia/Bonn e em Saarland. Desde novembro de 2012 é presidente e primeira diretora do GEDOK Federal.

Martha Rosler (Nova York, 1943) vive e trabalha no Brooklyn. Trabalha com vídeo, fotografia, texto, instalação e *performance*. Concentra-se na esfera pública, explorando questões como a vida cotidiana, as mídias, a arquitetura e o ambiente construído, especialmente no modo como esses afetam as mulheres. Também publicou vários livros de fotografia, textos e comentários sobre o espaço público. Uma retrospectiva de seu trabalho foi mostrada em vários países, e seus textos são amplamente divulgados em publicações como *Artforum*, *e-flux journal* e *Texte zur Kunst*. Em 2012 apresentou uma nova série de fotografias tiradas durante uma viagem a Cuba, em janeiro de 1981, e apresentou a *Meta-Monumental Garage Sale* [Venda de garagem metamonumental] no MoMA, em Nova York. Mais recentemente, produziu a exposição e projeto público *Guide for the Perplexed: How to Succeed in the New Poland* [Guia para os perplexos: como ter êxito na nova Polônia], no castelo Ujazdowski, em Varsóvia, Polônia.

Bill Viola (Nova York, 1951) é figura seminal no campo da videoarte. Suas obras receberam reconhecimento internacional em grandes museus

Piranesi, but also from Picasso, Courbet or Monet, is a recurrent trace in his production. According to the artist, he became a photographer by accident: he started his career as a sculptor, but as he photographed his works for documental purposes he noticed that the images were far more attractive to him because they were very close to the work's original idea. That way, the works' photographs became the works themselves, a practice that is present in most of his production until today. With exhibitions in the most renowned international museums and biennials, he was the invited artist for the series of exhibitions *Artist's Choice: Vik Muniz-Rebus*, at the MoMA (New York, 2008). He was also the invited artist to the 49th Venice Biennale, to the Biennial of the Whitney Museum of American Art (2000), to the 24th São Paulo International Biennial. His work is represented in collections of major international museums.

Patrícia J. Reis (Lisbon, Portugal, 1981). Her artist practice pursues new ways of communication and sensorial engagement with the public, in the interdisciplinary field of art and technology. Graduated in Visual Arts in 2004 at E.S.A.D.cr (Portugal), finished her MFA in Media Art at the University Lusófona in 2011 (Lisbon), currently she pursues Ph.D. studies in Visual Arts at the University of Évora (Portugal). Her work has been widely exhibited nationally and internationally. In 2013 she was awarded with the Media Art prize from the Edith-Russ-Haus für Medienkunst in Oldenburg, Germany, in 2011 was awarded with the grant from the Foundation for Science and Technology of Portugal to research on her Ph.D. thesis, and in 2007 Reis was selected for the 3rd Prize Ariane Rothschild in Lisbon. Currently lives between Vienna (Austria) and Lisbon.

Ulrike Rosenbach (Bad Salzdetfurth, Hildesheim, Germany, 1943). She underwent training as a

sculptor at the Düsseldorf Academy of Fine Arts from 1964 to 1970. Rosenbach worked professionally beginning in 1971. Her achievements of the first year included creation of her first video work. She taught feminist art and media art at the California Institute of the Arts in Valencia. Rosenbach returned to Germany and founded the School for Creative Feminism in Cologne. In 1972, she started to use video to document her life. In her films she shows patterns of female identity and shows strategies of self-determination. In 1977 and 1987 she participated in the documenta in Kassel. In 1989 Rosenbach became a professor of New Media Arts at the Academy of Fine Arts in Saarbrücken, Germany. In July 2007 she retired from the University. After that, Rosenbach works as a freelance artist in the Cologne/Bonn and in the Saarland. Since November 2012 Rosenbach has been the president and the first chairman of the Federal GEDOK.

Martha Rosler (New York, 1943) lives and works in Brooklyn. She works in video, photography, text, installation, and performance. Her work focuses on the public sphere, exploring issues from everyday life and the media to architecture and the built environment, especially as they affect women. She has also published several books of photographs, texts, and commentary on public space. A retrospective of her work has been shown internationally, and her writing is published widely in publications such as *Artforum*, *e-flux journal*, and *Texte zur Kunst*. In 2012, she presented a new series of photographs, taken during her trip to Cuba in January 1981, and presented the *Meta-Monumental Garage Sale* at MoMA in New York. Most recently, she produced the exhibition and public project *Guide for the Perplexed: How to Succeed in the New Poland* at the CCA Ujazdowski Castle in Warsaw, Poland.

e galerias e estão incluídas em importantes coleções públicas e privadas em todo o mundo. Formado na Universidade de Syracuse (Nova York) em 1973, há 40 anos Viola cria videoinstalações arquitetônicas, videoarte, ambientes sonoros e *performances* de música eletrônica, assim como obras para concertos, óperas e espaços sagrados. Explora sistemas temporais e ópticos de vídeo para examinar metaforicamente modos de percepção e cognição e, em última instância, mapear uma busca simbólica para o ser. Viola e sua parceira e colaboradora Kira Perov registraram e coletaram, em muitas viagens, uma ampla variedade de imagens: dos desertos da Tunísia às montanhas e vulcões da costa oeste dos Estados Unidos, ou a Dharamsala, na Índia, aonde visitaram o Dalai Lama. Viola representou os Estados Unidos na Bienal de Veneza em 1995. Outras exposições individuais importantes são: *Bill Viola: A 25-Year Survey*, no Whitney Museum of American Art (1997), e *The Passions*, no J. Paul Getty Museum (2003). Viola recebeu diversos prêmios por suas realizações, como MacArthur Foundation Fellowship (1989), XXI Catalonia International Prize (2009) e Praemium Imperiale da Associação de Arte do Japão (2011). Kira Perov, nascida na Austrália, é diretora-executiva do Bill Viola Studio. Ela trabalha com Viola desde 1979, administrando, acompanhando e orientando criativamente a produção de todas as suas obras de vídeo e instalações.

Max Zorn (Amsterdã, Holanda, 1982). Atua em arte de rua noturna e arte urbana desde 2011. Seu estilo é notável pelo uso de fita adesiva marrom como meio e por cortar chapas de acrílico com um bisturi para criar imagens que exigem iluminação por baixo para serem vistas. Os ambientes e temas de Max Zorn são influenciados pelo cinema *noir* e por artistas do realismo americano como Edward Hopper. Ele também encontra inspiração em personagens de

autores como Hemingway, Steinbeck e Salinger. Suas exposições mais recentes: 2015: Bloom Art Fair, Colônia, Alemanha; Berliner Liste Art Fair, Berlim, Alemanha; AAF Hong Kong; Stroke Urban Art Fair, com Banksy e Shepard Fairey, Stick Together Gallery, Munique, Alemanha; *Capturing Light: Tape art by Max Zorn*, individual, m|u|c|a gallery, Munique, Alemanha; *Max Zorn RED*, individual, The Original Dampkring Gallery, Amsterdã, Holanda; 2014, lista resumida: SCOPE Miami Art Fair, Flórida, EUA; Amsterdam Museum, Holanda; Max Zorn, individual, Bangkok, Tailândia; Max Zorn, individual, Nicole Henry Fine Art Gallery, Palm Beach, Flórida, EUA; UNFAIR, com Armory Art Week, Nova York, NY, EUA.

Bill Viola (New York, 1951) is a seminal figure in the field of video art. His works have received international recognition in major museums and galleries and are included in distinguished public and private collections worldwide. Graduating from Syracuse University (NY) in 1973. For over forty years he has created architectural video installations, video films, sound environments, electronic music performances, as well as works for concerts, opera, and sacred spaces. Viola explores video's temporal and optical systems to metaphorically examine modes of perception and cognition, and ultimately chart a symbolic quest for the self. Viola and his partner and collaborator Kira Perov have traveled extensively to record and collect a vast range of images, from the dry deserts of Tunisia, to the mountains and volcanoes of the west coast of the US, to Dharamsala, India, to visit the Dalai Lama. Viola represented the US at the Venice Biennale in 1995 and other key solo exhibitions include; Bill Viola: A 25-Year Survey at The Whitney Museum of American Art (1997) and The Passions at the J. Paul Getty Museum (2003). Viola has received numerous awards for his achievements, including the MacArthur Foundation Fellowship (1989), XXI Catalonia International Prize (2009), and the Praemium Imperiale from the Japan Art Association (2011). Australian-born Kira Perov is executive director of Bill Viola Studio. She has worked closely with Viola since 1979, managing, creatively guiding and assisting with the production of all of his videotapes and installations.

Max Zorn (Amsterdam, Holland, 1982). He has been active in street art at night and urban art since 2011. His style is notable for its use of brown packing tape as a medium, and cutting on acrylic glass with a scalpel to create images that need lighting from behind to be seen. Max Zorn's settings and themes are influenced by film noir and

by American realism artists such as Edward Hopper. He also finds inspiration from characters in novels by writers such as Hemingway, Steinbeck, and Salinger. His last exhibitions 2015: Bloom art fair, Cologne, DE; Berliner Liste art fair, Berlin, DE; AAF Hong Kong art fair, HK; Stroke Urban Art Fair with Banksy and Shepard Fairey at Stick Together Gallery, Munich, DE; *Capturing Light: Tape art* by Max Zorn solo show at m|u|c|a gallery, Munich, DE; Max Zorn *RED* solo show at The Original Dampkring Gallery, Amsterdam, NL; 2014 selected exhibition list: SCOPE Miami Art Fair, Florida, US; Amsterdam Museum, NL; Max Zorn solo show, Bangkok, TH; Max Zorn solo show with Nicole Henry Fine Art gallery, Palm Beach, FL (US); UNFAIR with Armory Art Week, New York City, NY (US).

Publicação | Published by
Elo3 Integração Empresarial Ltda.

Editora | Editor
Claudia Giannetti

Patrocínio | Sponsorship
3M do Brasil Ltda.

Coordenação geral | General Coordination
Soraya Galgane, Fernanda Del Guerra

Gerenciamento de Patrocínio
Sponsorship Management
Luiz Eduardo Serafim, Fernando Signori

Textos | Texts by
**Claudia Giannetti, Peter Weibel
Marcelo Coelho, Nicola Costantino,
Carlos Fadon Vicente, Consuelo Lins, Marcos López,
Cristina Lucas, Ulrike Rosenbach**

Traduções | Translations
Eoin O'Neil, Luiz Roberto M. Gonçalves, Richard Watts

Revisão | Proofreading
**Roteiro Editoração e Documentação
Claudia Giannetti, Jeffrey Swartz, Vera White**

Design gráfico | Graphic Design
Estelart Juliana Serri, Miguel Angel Beneyto

Fotografia | Photography
pp. 12-13, 88-89; 90; 168-169
Gabi Carrera

Impressão e encadernação | Printing and binding
Sersilto Empresa Gráfica, Lda., Portugal

Papel | Paper
Condat Silk, Munken Pure

Tiragem | Print Run
300

Rio de Janeiro, outubro de 2015.

Edição | Edition © 2015, Elo3

Textos | Texts © 2015, os autores | the authors

Fotografias | Photographs © 2015, os autores | the authors

Traduções | Translations © 2015, Elo3, Claudia Giannetti,
Peter Weibel

Copyrights das imagens reproduzidas, pp. 1-59
Copyrights of the reproduced images, pp. 1-59

Leonardo da Vinci, *Retrato de Lisa Gherardini*: André Held © AKG-
Images/Latinstock

Frans Jansz Post, *Igreja de São Cosme e São Damião em Igarapu,*
Brasil: Peter Horree © Alamy/Latinstock

Alberto da Veiga Guignard, *Paisagem imaginante*: © coleção
particular Rio de Janeiro

André Bouys, *A limpadora*: © Leemage/Corbis/Latinstock

François Boucher, *Diana após o banho*: © Album Art/Latinstock.

Diego Velázquez, *Vênus do espelho*: © FineArt/Alamy/Latinstock

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *O banho turco*: © Maurice Babey/
AKG-IMAGES/Latinstock

Hieronymus Bosch, *Jardim das Delícias*: © Album Art/Latinstock.

Pieter Bruegel o Velho, *A procissão para o Calvário*: © SuperStock/
Latinstock

Victor Meirelles, *O naufrágio da Medusa*: © Instituto Brasileiro de
Museus/MinC nº 02/2015

Eugène Delacroix, *28 de julho. A Liberdade guiando o povo*: © Album
Art/Latinstock.

Amelia Aversa Fadon Vicente, *Natural*: © Carlos Fadon Vicente

Giovanni Bellini, *Pietà Martinengo*: Peter Barritt © Alamy/Latinstock

Rogier van der Weyden, *O descenso da cruz*: © Album Art/Latinstock

Chris Burden, *Shoot*: © Chris Burden Studio, Gagosian Gallery

Edward Hopper, *New York Movie*: © Artepics/Alamy/Latinstock

Edward Hopper, *Falcões da noite*: © FineArt/Alamy/Latinstock

Todos os direitos reservados. Esta obra não pode ser reproduzida,
no todo ou em parte, por qualquer forma ou quaisquer meios, sem
prévia autorização por escrito do editor.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted
in any form without prior written permission of the publisher.

www.elo3.com.br

Rua Afonso Braz 473 cj 175 - São Paulo SP 04511 - 011

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

Rio de Janeiro,
Centro Cultural Fundação de Arte e Progresso
8 – 25 de outubro de 2015

Curadoria | Curatorship
Claudia Giannetti

Patrocínio | Sponsorship
3M do Brasil Ltda.

Realização | Produced by
Elo3 Integração Empresarial Ltda.

Direção geral | General Direction
Soraya Galgane, Fernanda Del Guerra

Co-realização | Co-Produced by
Centro Cultural Fundação de Arte e Progresso

Produção executiva | Executive Production
Débora Botelho Brandão

Assistentes de produção | Production Assistant
Diogo Assumpção, Marcela Ribeiro, David Romay

Assistente financeiro | Financial Assistant
Regina Freitas

Gerenciamento de patrocínio
Sponsorship Management
Luiz Eduardo Serafim, Fernando Signori

Coordenação do Programa Educativo
Coordination of Educational Program
Vera Barros

Assessoria de imprensa | Press Relations
Agência Febre Comunicação Dedicada

Mídias sociais | Social Media
Priscilla Adduca

Identidade visual e projeto gráfico expositivo
Visual Identity and Exhibition Graphic Design
Casa das Três Design Estratégico

Produção de conteúdo web | Web Content Production
Flavio Marques Azevedo

Expografia | Expography
Estudio Risco

Cenotecnia | Scenography
Camuflagem Cenografia

Técnica e montagem | Technique and Installation
Install

Audiovisual | Audiovisual
Images Projetores

Elétrica e iluminação | Electrical and Lighting
Cia da Luz

Fotografia | Photography
Gabi Carrera

Traduções | Translations
Luiz Roberto M. Gonçalves, Eoin O'Neil, Jeffrey Swartz

Revisão | Proofreading
Roteiro Editoração e Documentação

Atendimento | Attendance
Chimeni Maia

Arte Educadores | Art Educators
Stephanie Andreas, Bianca Cunha, Maria Eduarda Monte Lima, Simone Tomé, Branca Zuma

Transporte | Transport
Art Quality

Seguro | Insurance
Pro Affinité

AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGEMENTS

A todos os artistas | To the artists: Felipe Cama, Marcelo Coelho, Nicola Costantino, Gustav Deutsch, Carlos Fadon Vicente, Ori Gersht, Guillermo Gómez-Peña, Cao Guimarães, Nelson Leirner, Marcos López, Cristina Lucas, Lech Majewski, Eva & Franco Mattes, Humberto Mauro, Şükran Moral, Vik Muniz, Patrícia J. Reis, Ulrike Rosenbach, Martha Rosler, Bill Viola, Max Zorn

Peter Weibel; Clelia Bessa e Marcio Botner (EAV Parque Lage); Bobby Jablonski (Bill Viola Studio); Sara León (Galeria Saro León); Daniel Roesler e Lydia de Santis (Galeria Nara Roesler); Camila Siqueira (Galeria Leme); Audrey Sykes (Max Zorn Studio); Bundeskanzleramt Kunst und Kultur Österreich (P. J. Reis).

Apresentado por | Presented by

Ministério da
Cultura



VI 3M DIGITAL ART SHOW

WHATSAPPROPRIATION

the art of revisiting art

Felipe Cama
Marcelo Coelho
Nicola Costantino
Gustav Deutsch
Carlos Fadon Vicente
Ori Gersht
Guillermo Gómez-Peña

Cao Guimarães
Nelson Leirner
Marcos López
Cristina Lucas
Lech Majewski
Eva & Franco Mattes
Humberto Mauro

Şükran Moral
Vik Muniz
Patrícia J. Reis
Ulrike Rosenbach
Martha Rosler
Bill Viola
Max Zorn

Co-realização
Co-produced by:



Realização
Produced by:



Elo 3

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

