

Ministério do Turismo, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura e Instituto Cultural Vale apresentam
Ministry of Tourism, City of Rio de Janeiro, Municipal Secretariat of Culture and Vale Cultural Institute present

GIRA JARBAS LOPES

curadoria | curatorship
AMANDA BONAN & MARCELO CAMPOS

júnho - outubro 2022 | june - october 2022

Texto Institucional Institutional Text	7
Texto curatorial Curatorial Text	9
Obras–Textos do artista Texts–Works by the artist	13
Shock Pintura Shock painting	33
Pintura Circular Circular Painting	36
Pintura Elástica Elastic Painting	43
Reversos Reverses	50
Esteira Paisagem Mat Landscape	75
Livro mastigado Chewed Book	83
Entre e Vaza Enter and Leave	89
Nova Geração Humana New Human Generation	94
Sobre o Sonho Natural da Noite On the Natural Dream of the Night	107
Ciclovía aérea Aerial bikeway	120
CICLOTRANSAMAZONIAÉREA TransAmazoniAerialBikeway	146
Vila Abstrata Abstract Village	155
O Debate The Debate	195
Hidrobrás Hidrobras	201
Scorpions – Objetos para o não objeto Scorpions – Objects for the non-object	209
Textos Texts	210
Gira Gira	211
Desembolaembola . <i>Coincidentia Oppositorum</i> Disentanglentangle. <i>Coincidentia oppositorum</i>	259
Olhar por todos os poros Looking through every pore	281
A Escola do Olhar The Escola do Olhar	283
Por que uma Escola do Olhar? Why Escola do Olhar?	299
Ramificações Ramifications	315

Curious. This is a word we can use when we take a glance at this exhibition. Jarbas Lopes, our guest artist, sparks curiosity in us through his works. In this exhibition as a whole, we admire a manual process, unique and with the identity of who created it: Jarbas Lopes is unyielding in agreeing that what is left is not a leftover. Everything is transformable, usable. Here, he shows us that. Clay takes shape. The bicycle, the so common means of transportation, comes to us as an object of importance. We also see the Rio of the suburbs, taken by the hustle and bustle of people, of the human landscape, another characteristic of the author, who emerged from this space. In his Gira, the title of this exhibition, the artist makes the wheel, in fact, turn. Here, nothing is static and everything seems to have movement, life, strength. Creation.

In this restlessness of the artist and of art, we invite you to create too.

Raphael Callou
Director and head of the OEI representation in Brazil

Carlos Gradim
Artistic Director of the Odeon Institute

Curioso. Aí está uma palavra que podemos usar ao correr os olhos por essa exposição. Jarbas Lopes, nosso artista convidado, a partir das suas obras, aguça em nós a curiosidade. No conjunto dessa mostra, admiramos um processo manual, ímpar e com a identidade de quem criou: Jarbas Lopes é irredutível ao concordar que aquilo que sobra não é resto. Tudo é transformável, aproveitável. Aqui, ele nos mostra isso. O barro ganha forma. A bicicleta, o tão comum meio de transporte, à nossa vista como objeto de importância. Também enxergamos o Rio dos subúrbios, tomado pelo vai e vem de gente, de paisagem humana, outra característica do autor, que desse espaço surgiu. Em sua Gira, título dessa exposição, esse artista faz a roda, de fato girar. Aqui, nada é estático e tudo parece ter movimento, vida, força. Criação.

Nessa inquietude do artista e da arte, a gente te convida a criar também.

Raphael Callou
Diretor e chefe da representação OEI no Brasil

Carlos Gradim
Diretor artístico do Instituto Odeon

Sew, mend, weave, plait, spin, these are the verbs spoken by the poetry existing in the works of Jarbas Lopes. Gira¹, imperative and affectionate word, action against stability, gesture that gives meaning to the wheel, possibility of putting the body in movement. Gira, a festivity originating from Afro-Brazilian matrices.

Parting from a thirty-year production trajectory and his Baixada Fluminense origin, Jarbas Lopes deals with everyday habits in suburban life. If there is no detail that fits with absolute precision in the wrecked objects, Jarbas decides to fix them, showing the seams, bringing exogenous parts, enlarging them to the varied meanings of sculpture and art.

The ways of perceiving his work can also be revealed in instruction manuals created by the artist: pedal, play, get in, get out, do it yourself. At the base of his reflections is his city of residence, Maricá, where assembling and disassembling take place in the horizon of the possible, using the meaning inside out, lining, covering. The culmination of this mode of operation is revealed in graphic works with unforeseen and improvised features.

On the other hand, a broad questioning about the obsolescence of products arises: Why throw away? When is a machine no longer useful? What to do with the leftovers? The work of Jarbas Lopes makes us reflect on the waste in a Brazil whose forests are becoming deserts. In many ways,

¹ Spin (sth.) v. Translator's Note

Coser, remendar, tramar, trançar, girar, esses são os verbos proferidos pela poesia existente nas obras de Jarbas Lopes. Gira, palavra imperativa e afetuosa, ação contra a estabilidade, gesto que confere sentido à roda, possibilidade de pôr o corpo em movimento. Gira, festa oriunda das matrizes afro-brasileiras.

Partindo de uma trajetória de trinta anos de produção, Jarbas Lopes lida com hábitos corriqueiros na vivência suburbana, pois oriundo da Baixada Fluminense. Com isso, se não há um detalhe que se encaixe com absoluta precisão nos objetos escangalhados, Jarbas resolve consertá-los, exibindo as emendas, trazendo partes exógenas, ampliando-as aos variados sentidos da escultura e da arte.

Os modos de perceber seu trabalho também podem ser revelados em manuais de instrução criados pelo artista: pedala, se joga, entra, vaza, faça você mesmo. Na base das reflexões está a cidade onde reside, Maricá, onde montar e desmontar se dão no horizonte do possível, aproveitando o sentido aos avessos, forrando, encapando. O arremate deste modo de operação se revela em um trabalho gráfico com imprevistos e improvisos.

Por outro lado, abre-se um amplo questionamento sobre a obsolescência dos produtos: por que jogar fora? Quando uma máquina deixa de servir? O que fazer com os restos, com as sobras? A obra de Jarbas Lopes nos coloca a refletir sobre os descartes em um Brasil cujas

the objects the artist offers us remain in use: recycled paper, trampolines, bicycles. Meanwhile, the artist invites us to read and interpret the world.

Jarbas entangles us an imaginary of his own in such a way that we come to believe in the concreteness of fiction. As if, by repeating his stories so much, everything could be transformed into a possible collective future. These are proposals for a renewed humanity, a “new human generation” that lives in communion with nature, rides a bicycle over the Amazon Rainforest, and remakes itself into a new physical and ethical body. His utopian abode is the “abstract village” in the shape of an Oca², and his Oracle is empty, and so, full of possible answers.

In the methods that bring viewers closer to the works, Jarbas Lopes exercises a certain civil disobedience, promoting a utopian worldview that encourages us to review the jammed and violent institutional gears, proposing, like Mário Pedrosa, a new museum of solidarity.

Marcelo Campos and Amanda Bonan
Curators

² typical indigenous dwelling T/N

florestas se tornam desertos. De muitos modos, os objetos que o artista nos oferece se mantêm em uso: papéis reciclados, camas elásticas, bicicletas. Enquanto isso, o artista nos convida a ler e a interpretar o mundo.

Jarbas nos enreda em um imaginário próprio de tal modo que passamos a acreditar nas concretudes da ficção. Como se de tanto repetirmos suas histórias tudo pudesse se transformar em um futuro coletivo possível. São propostas para uma humanidade renovada, uma “nova geração humana”, que vive em comunhão com a natureza, anda de bicicleta por cima da Floresta Amazônica e se refaz em um novo corpo físico e ético. Sua morada utópica é a “vila abstrata” em forma de Oca e seu Oráculo é vazio e, portanto, repleto de possíveis respostas.

Nos métodos que aproximam expectadores das obras, Jarbas Lopes exerce certa desobediência civil, promovendo uma utópica visão de mundo que nos instiga a rever as emperradas e violentas engrenagens institucionais, propondo, como Mário Pedrosa, um novo museu da solidariedade.

Marcelo Campos e Amanda Bonan
Curadores



12.
Ambiente curto, 1998
[Short environment, 1998]

13.
Carolina, 1999
[Carolina, 1999]

Impressões em papel fosco
[Prints on matte paper]
(Fotografia de Eduardo Câmara)
[Photograph by Eduardo Câmara]





Informational text panel on the wall, partially obscured by a white wall in the foreground.



16.
Pintura elástica (detalhe), 2013
[Elastic painting (detail), 2013]
Elástico tramado e tinta acrílica
[Woven elastic and acrylic paint]









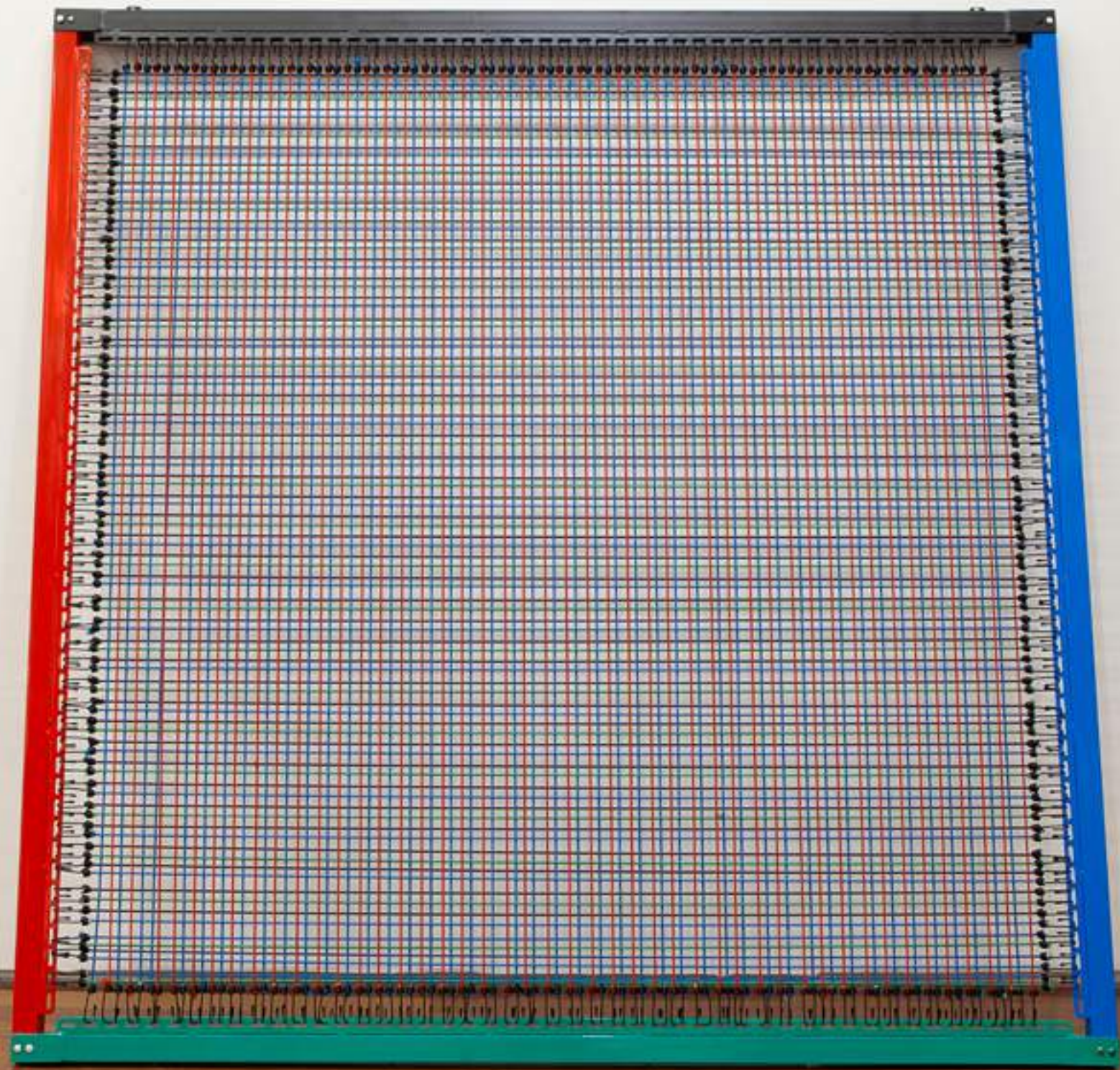
22-23.
Geopaisagem, 2021
[Geolandscape, 2021]
Papel tramado e tinta acrílica
[Woven paper and acrylic paint]

24-25.
Geopaisagem (detalhe), 2021
[Geolandscape (detail), 2021]
Papel tramado e tinta acrílica
[Woven paper and acrylic paint]





26-29.
Geopaisagem (detalhe), 2021
[Geolandscape (detail), 2021]
Papel tramado e tinta acrílica
[Woven paper and acrylic paint]



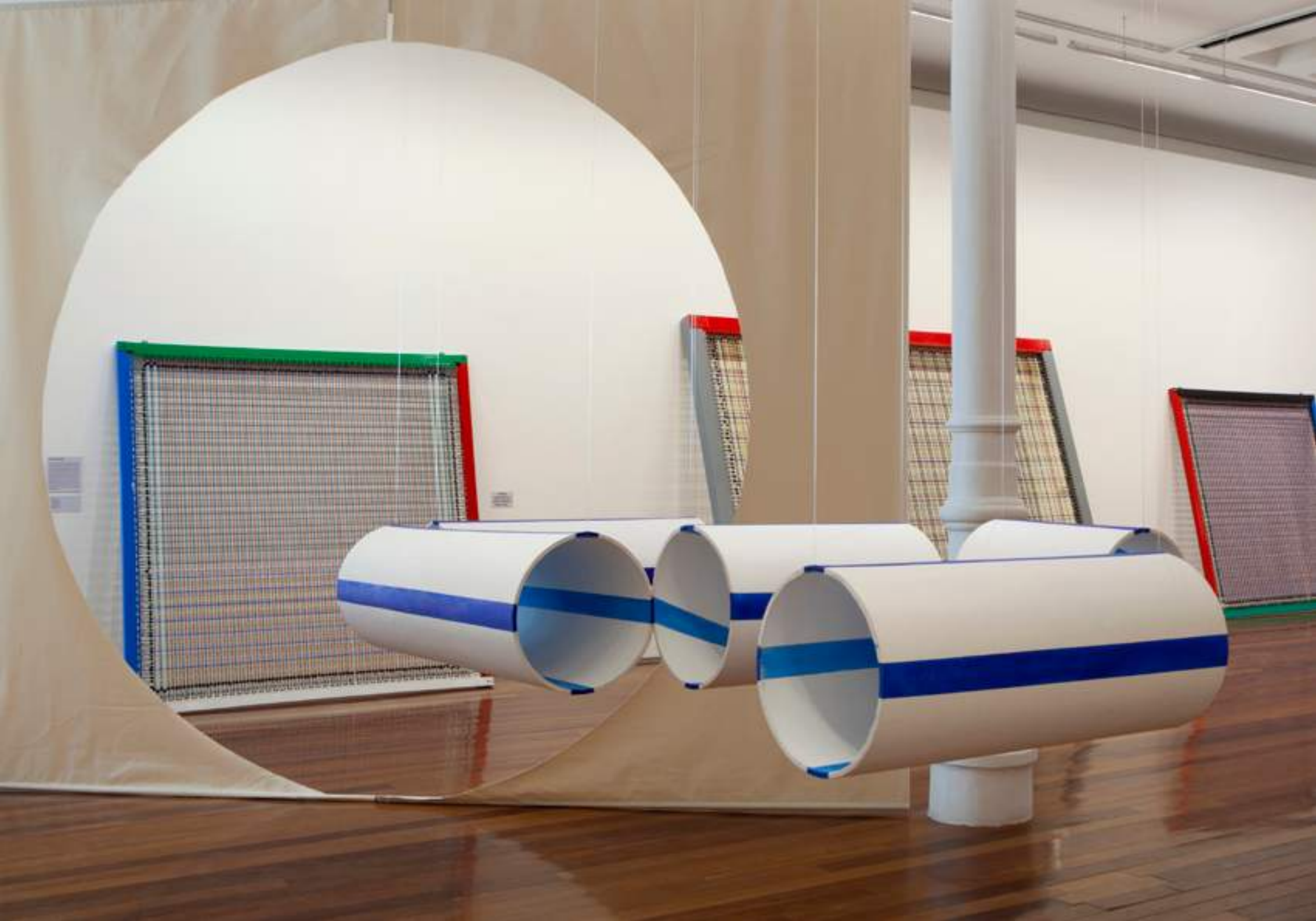
Shock Pintura

A contemplação visual ganha a possibilidade de lançar o corpo, junto com o olhar, sobre a obra, criando um shock que permite que o observador entre, por alguns segundos, fisicamente no campo virtual da pintura. Pintura construtiva tridimensional composta de quatro planos de cores diferentes, projetados por linhas de material elástico sobrepostas. O campo virtual da pintura do plano se expande nos cruzamentos de linhas e cores. Não há formas no plano, há planos de cores formados por linhas de cor que se sobrepõem e que por sua vez têm a forma dos limites das bordas, quadradas ou retangulares.



Shock Painting

Visual contemplation gains the possibility of casting the body, along with the gaze, over the work, creating a shock that allows the observer to physically enter, for a few seconds, in the virtual field of the painting. Three-dimensional constructive painting composed of four planes of different colors, projected by superimposed lines of elastic material. The virtual field of the plane painting expands at the intersections of lines and colors. There are no shapes in the plane, there are color planes formed by overlapping lines of color, which in turn are shaped as the work's boundaries, square or rectangular.



Pintura Circular

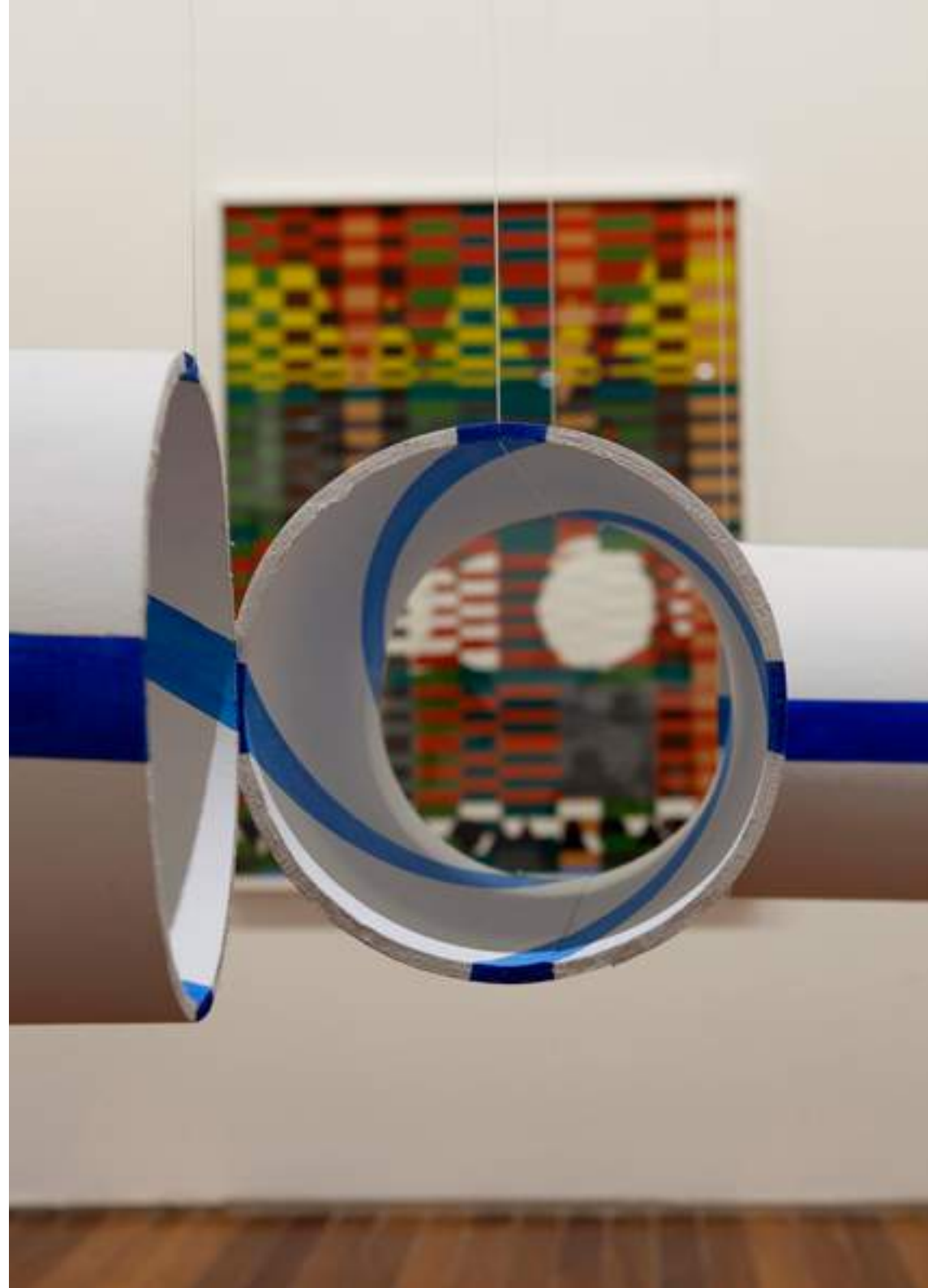
A Pintura Circular faz parte de uma pesquisa pictórica que estende e é um desenvolvimento da chamada pintura espacial. Ela tem uma falta de elementos que cria um novo elemento que é não ter a estrutura do chassi. Mesmo sendo somente tela, ela consegue ganhar o plano tridimensional.

A chegada até esta pintura partiu de um desejo, como acontece em vários momentos em relação com a criação - eu via uma imagem na minha cabeça que queria surgir de alguma forma e com as seguintes características: ser circular e partir de um tubo que continha cores. A tela se transformaria nessa forma e daria a sustentação para que ela se tornasse uma pintura estruturada nela mesma.

Circular Painting

Circular Painting is part of a pictorial research that extends and is a development of the so-called space painting. It has a lack of elements that creates a new element which is not having the structure of the frame. Even though it is only a canvas, it manages to gain the three-dimensional plane.

The arrival at this painting came from a desire, as happens at various times in relation to creation - I saw an image in my head that wanted to emerge in some way, with the following characteristics: being circular and starting from a tube containing colors. The canvas would transform into this shape and give the support for it to become a painting structured on itself.





30-31.
Shock pintura, 2010 [Shock painting, 2010]
Corda elástica e ferro [Shock cord and iron]

32.
Shock pintura (detalhe), 2010
[Shock painting (detail), 2010]
Corda elástica e ferro [Shock cord and iron]

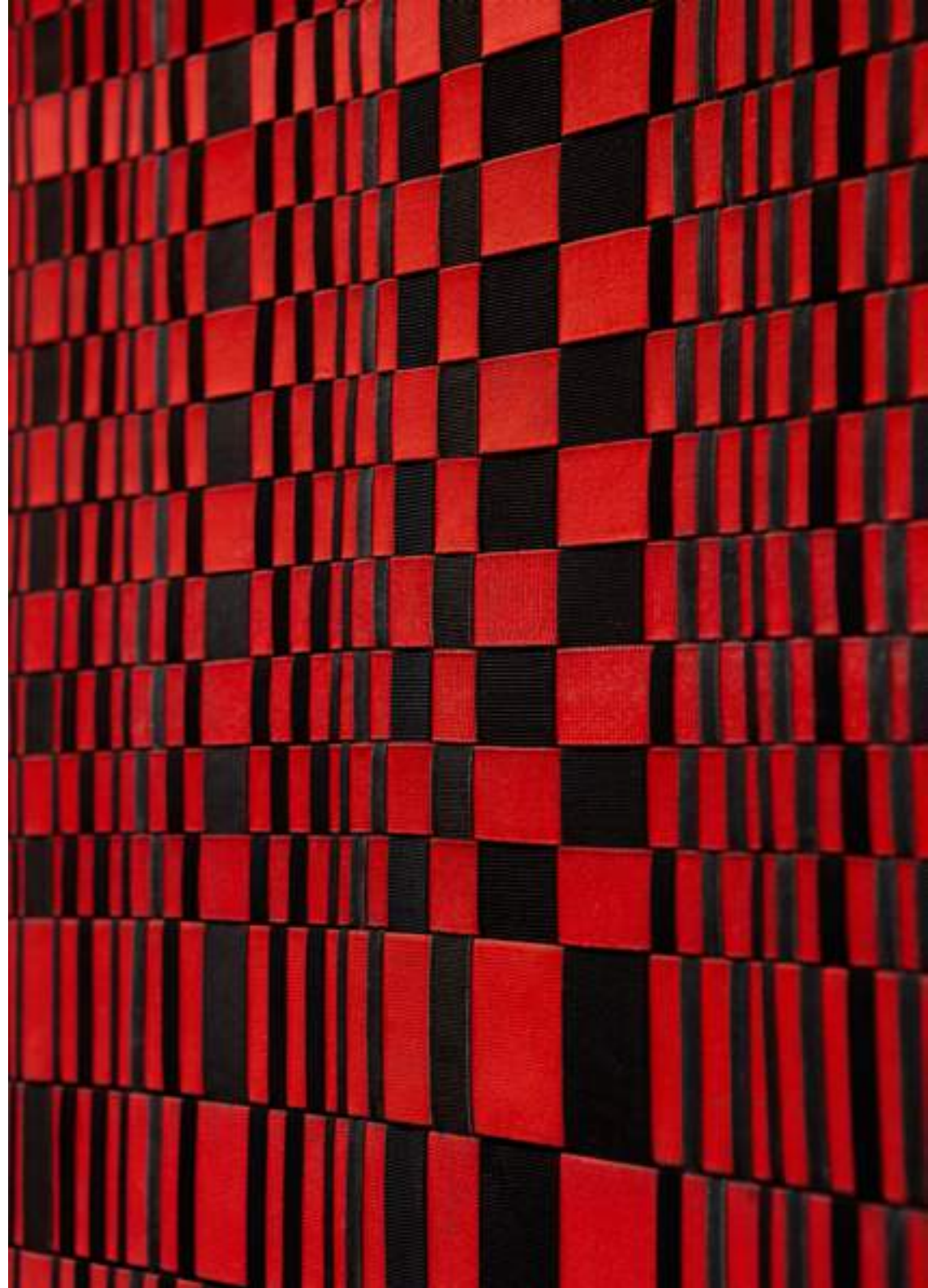
34-35.
Pintura circular cian, 2016
[Circular painting, cyan, 2016]
Tela e tinta acrílica [Canvas and acrylic paint]

37.
Pintura circular cian (detalhe), 2016
[Circular painting, cyan (detail), 2016]
Tela e tinta acrílica [Canvas and acrylic paint]

38-39.
Jarbas Lopes
Tela, 2017 [Canvas, 2017]
Tecido e tubo de cobre [Fabric and copper pipe]

41.
Pintura elástica, 2014 [Elastic painting, 2014]
Elástico tramado, tinta acrílica e madeira
[Woven elastic acrylic paint and wood]
Coleção Luiz Chrysostomo
[Luiz Chrysostomo collection]

42.
Pintura elástica, 2014 [Elastic painting, 2014]
Elástico tramado, tinta acrílica e madeira
[Woven elastic, acrylic paint and wood]



Pintura Elástica

Trata-se de uma pesquisa pictórica a partir de formas construtivas e de elementos básicos da pintura: o quadro retangular de madeira (chassi), o tecido, aqui tecido com elástico (a tela), a cor tingida e/ou pintada (pintura), o plano expandido da pintura (o objeto).

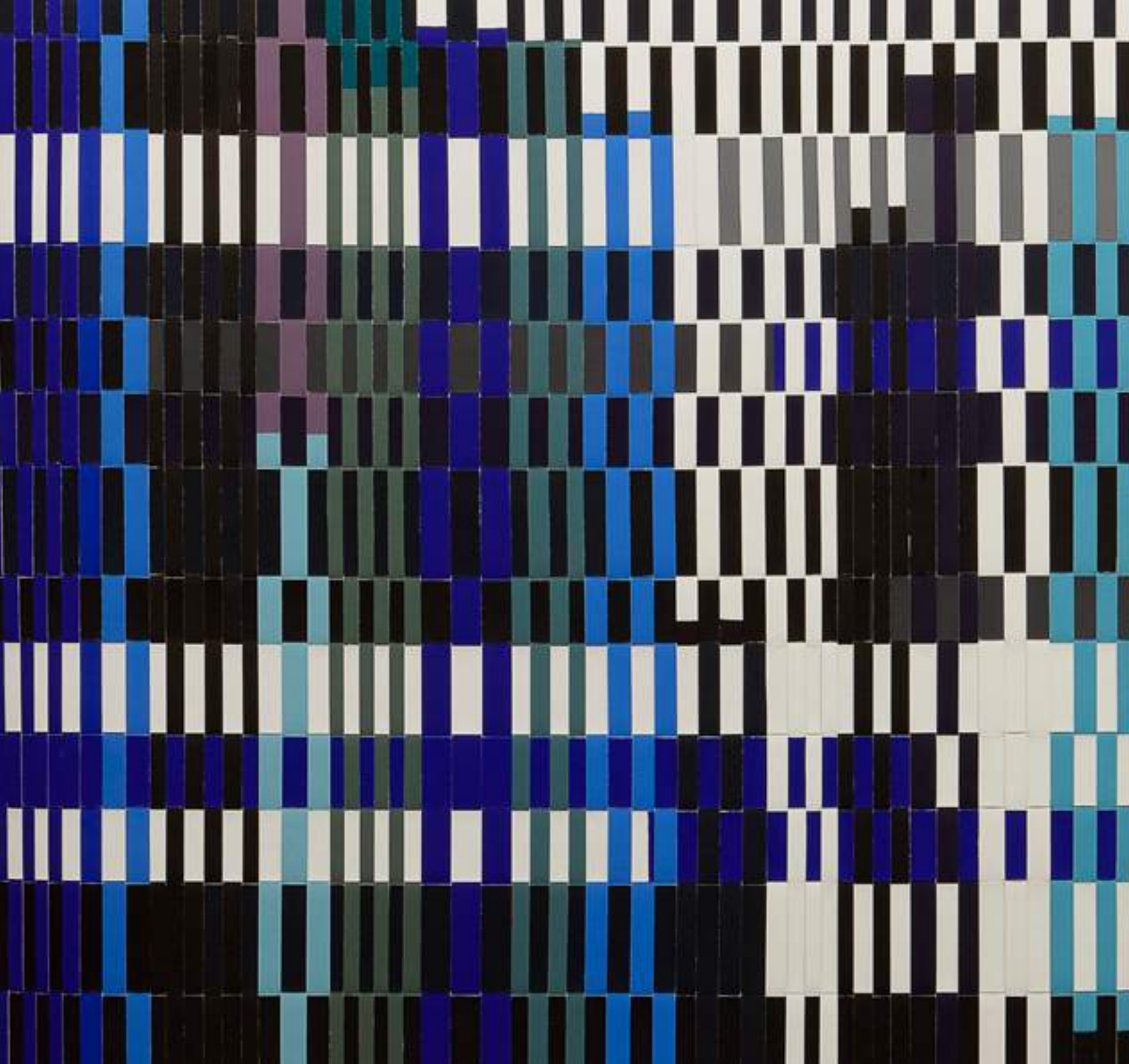
A escolha do tamanho do quadro, sempre retangular, estabelece as relações de troca de dimensões entre o corpo obra e o corpo que a observa. Ao tingir as tiras de elásticos, a coloração penetra em toda superfície das tiras ou apenas nas bordas, tecendo a tela e a imagem do plano ao mesmo tempo. A tela, por sua vez, é tecida ao envolver o quadro, criando um objeto pictórico com dois planos, externo e interno. Dentro do espaço interno do quadro, entre esses planos, podem ser introduzidos objetos que ora funcionam como volume para o plano pintura, ora como peças internas que provocam sons ao movimentar o objeto manualmente.

Elastic Painting

Elastic Painting is a pictorial research based on the constructive forms and basic elements of painting: the rectangular wooden frame (the stretcher), the fabric, here woven with elastic (the canvas), the dyed and/or painted color (the painting), the expanded plane of the painting (the object).

The choice of frame size, always rectangular, establishes the relations of dimensional exchange between the body of work and the body that observes it. By dyeing the elastic strips, color penetrates the entire surface or just the edges of the strips, weaving the canvas and the plane image at the same time. The canvas, in turn, is woven by enveloping the frame, creating a pictorial object with two planes, external and internal. Within the internal space of the painting, between these planes, objects can be introduced. They function either as volume for the painting plane or as internal pieces that provoke sounds by moving the object manually.

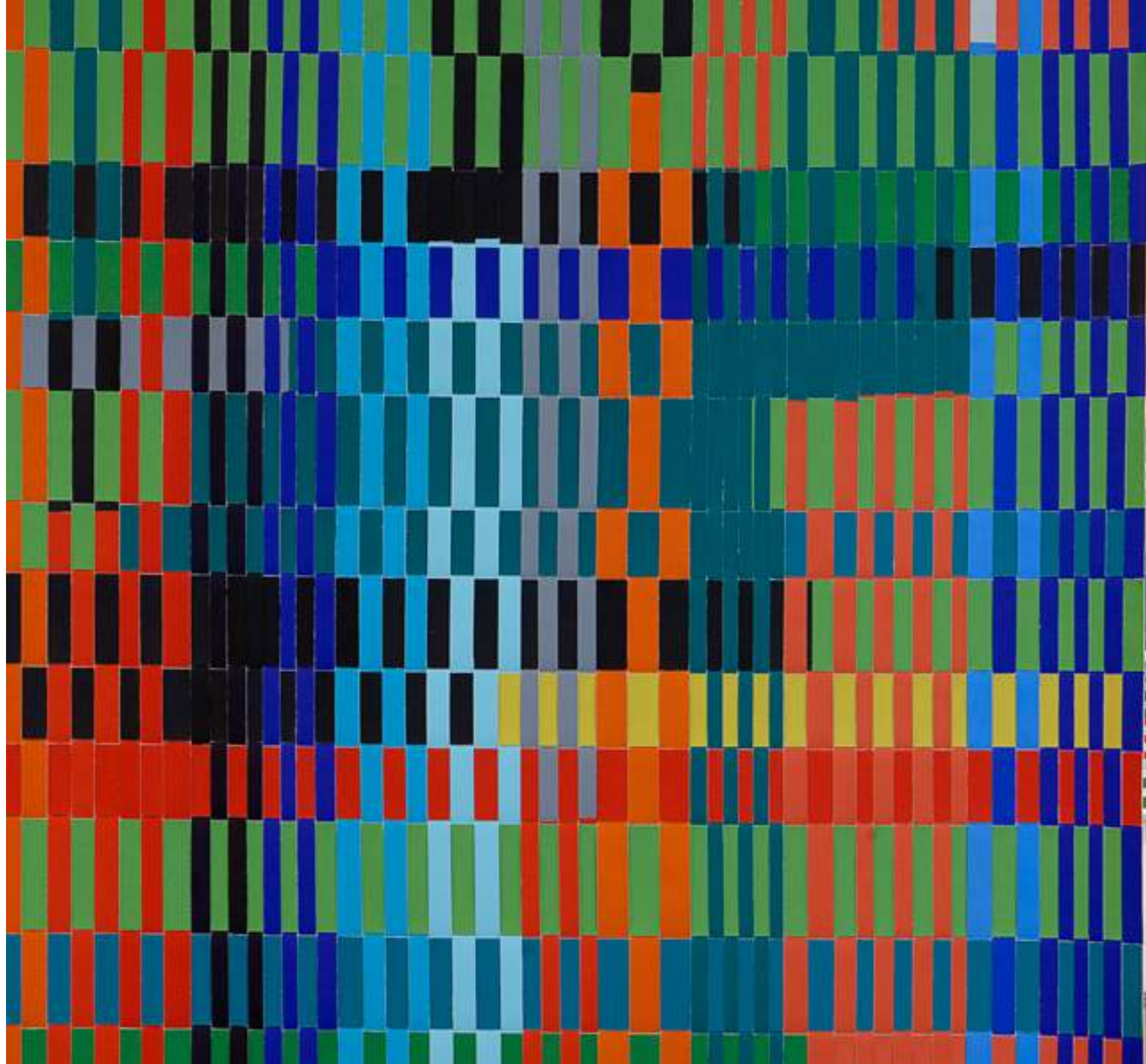




44 centro [center].
Pintura circular magenta, 2016
[Circular painting, magenta, 2016]
Tela e tinta acrílica [Canvas and acrylic paint]

44-45.
Reversos, 2022
[Reverses, 2022]
Tela, tinta acrílica e adesivo
[Canvas, acrylic paint and adhesive]

46-47.
Reverso (detalhe), 2022
[Reverse (detail), 2022]
Tela, tinta acrílica e adesivo
[Canvas, acrylic paint and adhesive]



48-49.
Reverso (detalhe), 2022
[Reverse (detail), 2022]
Tela, tinta acrílica e adesivo
[Canvas, acrylic paint and adhesive]

51.
Reverso, 2022
[Reverse, 2022]
Tela, tinta acrílica e adesivo
[Canvas, acrylic paint and adhesive]

52-53.
Pintura refletiva, 2015 [Reflective painting, 2015]
Tecido refletivo tramado [Woven reflective fabric]

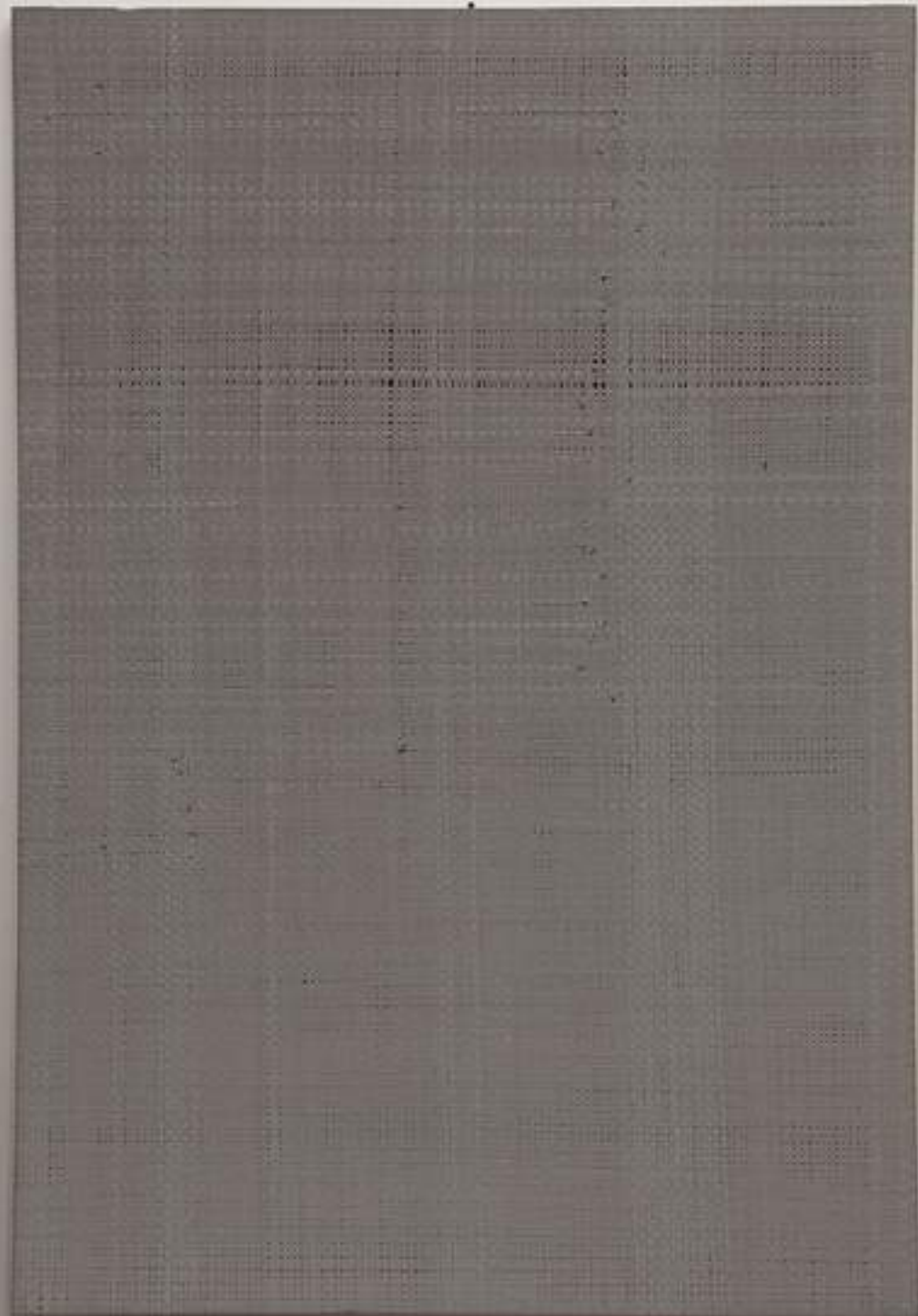
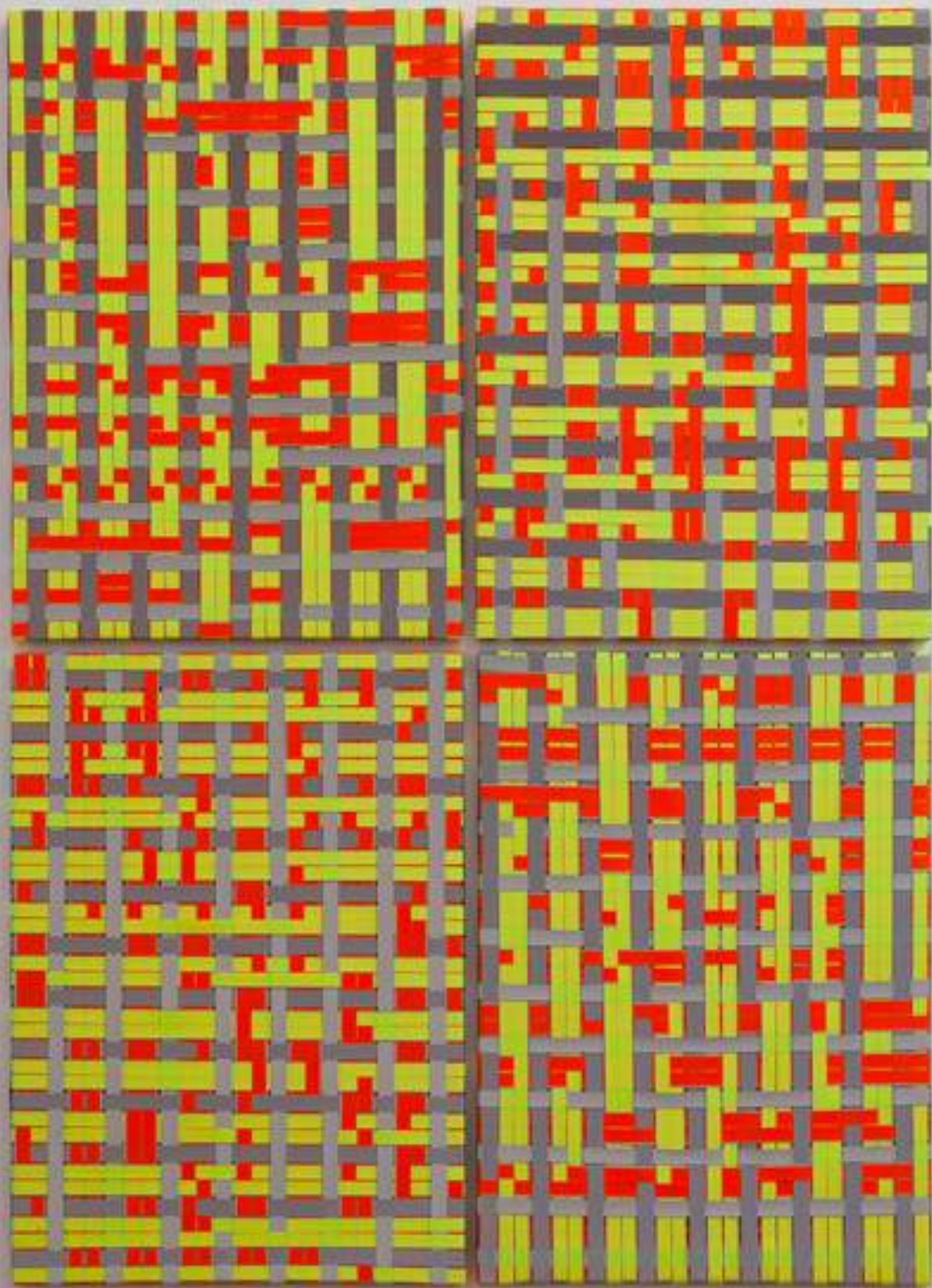
Reversos

Reversos são pinturas que começam com o exercício de criar e pintar cores diferentes na frente e no verso de tiras de papel para compor dois planos alternados de superposições a partir dessas tiras coloridas: um com as tiras posicionadas na horizontal e outro com as tiras posicionadas na vertical. Na junção desses dois planos coloridos surgem desenhos e campos de força imprevistos entre as cores. Uma composição diferente e aleatória acontece ainda na outra face desta trama, fora do controle estético do artista. A presente compatibilidade dos dois lados na obra remete ainda a uma terceira dimensão para a pintura.

Reverses

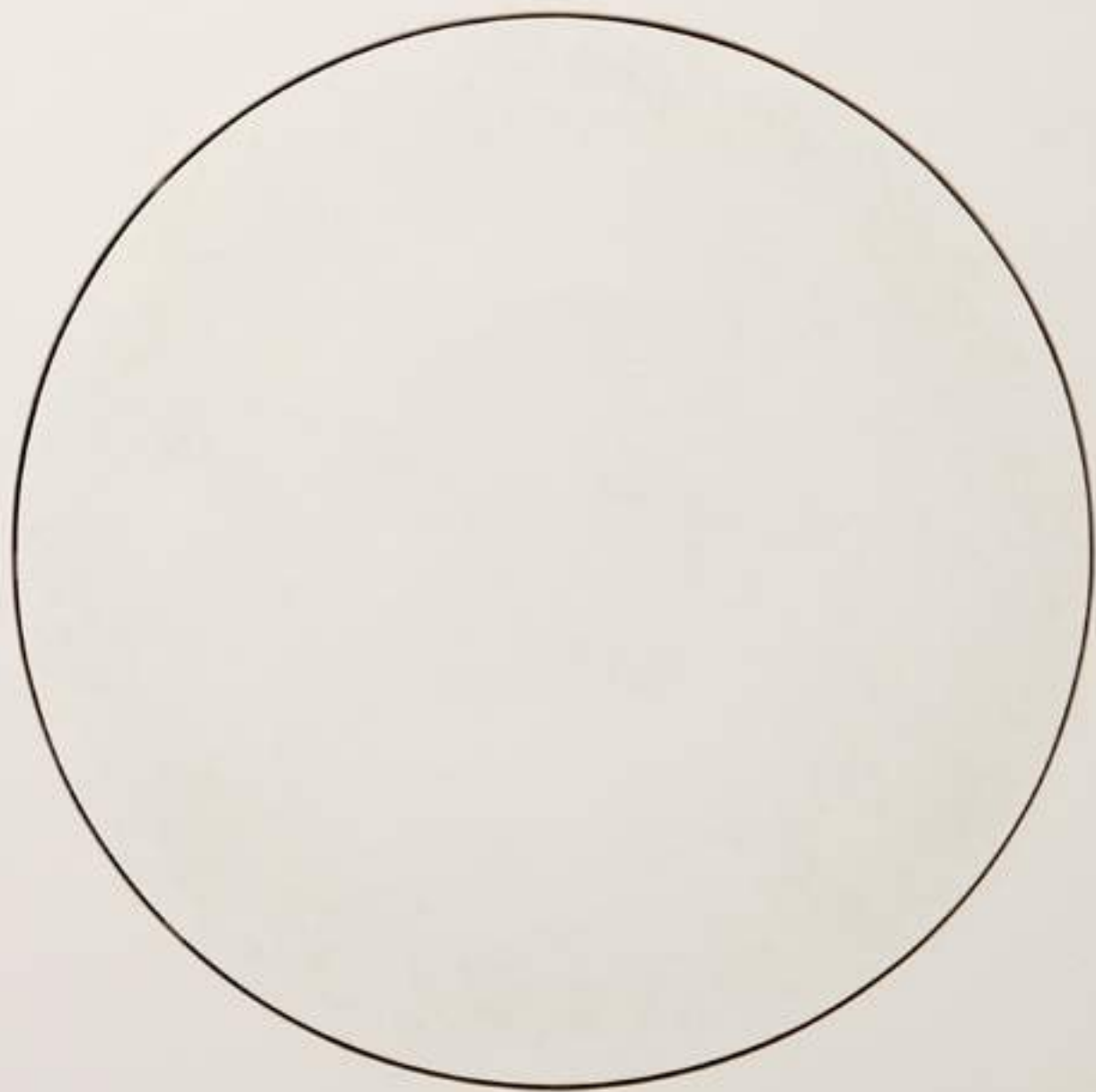
Reverses are paintings that begin with the exercise of creating and painting different colors on the front and back of paper strips to compose two alternating planes of superimpositions, derived from these colored strips: one with the strips positioned horizontally and another with the strips positioned vertically. At the junction of these two colored planes, drawings and unforeseen force fields emerge between the colors. A different and random composition outside the artist's aesthetic control occurs on the other side of this weaving. The present compatibility of the work's two sides also refers to a third dimension of the painting.











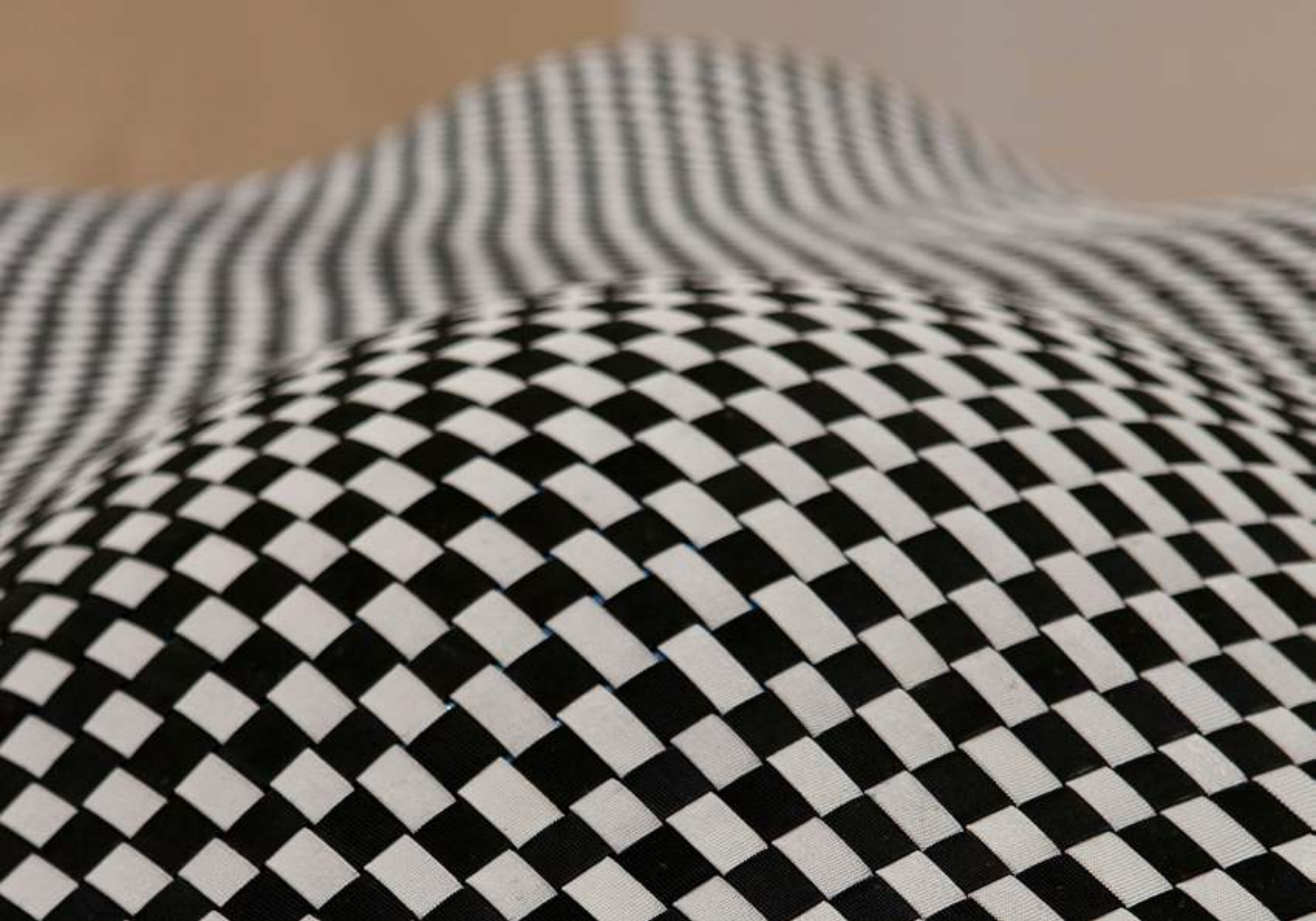
56.
Pintura elástica, 2014 [Elastic painting, 2014]
Elástico tramado, tinta acrílica e madeira
[Woven elastic, acrylic paint and wood]
Coleção Francis Reynolds [Francis Reynolds collection]

58-59.
Círculo oráculo 2, 2018 [Oracle circle 2, 2018]
Madeira e rolamentos [Wood and roller bearings]

61. centro [center]
Pintura circular preta 2, 2017
[Circular painting, black 2, 2017]
Tela, tinta acrílica e carvão
[Canvas, acrylic paint and charcoal]

62-63.
Pintura elástica (detalhe), 2017
[Elastic painting (detail), 2017]
Elástico tramado, tinta acrílica e madeira
[Woven elastic, acrylic paint and wood]







64-65. centro [center].
Filtros, 2017 [Filters, 2017]
Ferro, acrílico e folha dourada [Iron, acrylic, and gold leaf]

67.
Livro Refletivo Série, 2018 [Reflective Book Series, 2018]
Adesivo refletivo e placa de PVC
[Reflective adhesive tape and PVC board]

69.
Reverso Estudos, 2019
[Reverse Studies, 2019]
Papel, tinta acrílica e adesivo
[Paper, acrylic paint and adhesive]







70.
Paisagem esteira, 2022 [Mat landscape, 2022]
Papel e linha [Paper and thread]

72-73.
Paisagem esteira (detalhe), 2022
[Mat landscape (detail), 2022]
Papel e linha [Paper and thread]



Mat Landscape

In art, landscape can be impressionistic. Impression: Sunrise, by Claude Monet 1872, oil on canvas, positions artists outdoors in the pursuit of the expression of light through color, accompanied by the feeling of being exposed to natural light itself. We open the field of cultural relations to the everyday life under the sun, which extends to our days with artists who mix art and life and with the traditions of the indigenous peoples that still maintain the condition of the body exposed and in direct conviviality with the natural, creating a correspondence of full-body expression between art and painting that transcribes everything into the landscape.

Mat Landscape corresponds to experiments in drawings whose principle is that the line (thread)¹ is the support, inverting a traditional structure where the line (thread) is the drawing on the support. In this work, the line (thread) ties bundles of thin strips of paper painted in different colors, and the mixtures formed between the bundles create patches of colors that refer to the dynamics of impressionist landscapes, associating the impressions of the image with the traditions of this object, the mat made of natural materials.

¹ The artist plays with the Portuguese homonym *linha*, which means both *a line* and *a thread*. T/N

Esteira Paisagem

Para a arte a paisagem pode ser impressionista. Impressão: Nascer do Sol, de Claude Monet 1872, óleo sobre tela, posiciona os artistas ao ar livre na busca da expressão da luz através das cores, acompanhados da sensação de estarem expostos sobre a própria luz natural. Abrimos o campo das relações culturais para o cotidiano abaixo do sol, que se estende até aos nossos dias com os artistas que mesclam arte e vida e com as tradições dos grupos originários que ainda mantêm a condição do corpo estar exposto e em convívio direto com o natural, criando uma correspondência entre uma arte e pintura de expressão completamente corporais que transcreve tudo em paisagem.

Esteira paisagem corresponde a experiências de desenhos que tem como princípio a linha ser o suporte, invertendo uma tradicional estrutura onde a linha é o desenho que está sobre o suporte. Nesta obra, a linha amarra feixes de finas tiras de papel pintados em cores diferentes e as misturas formadas entre os feixes criam manchas de cores que remetem à uma dinâmica das paisagens impressionistas, associando ainda as impressões da imagem às tradições deste objeto, a esteira feita por materiais naturais.



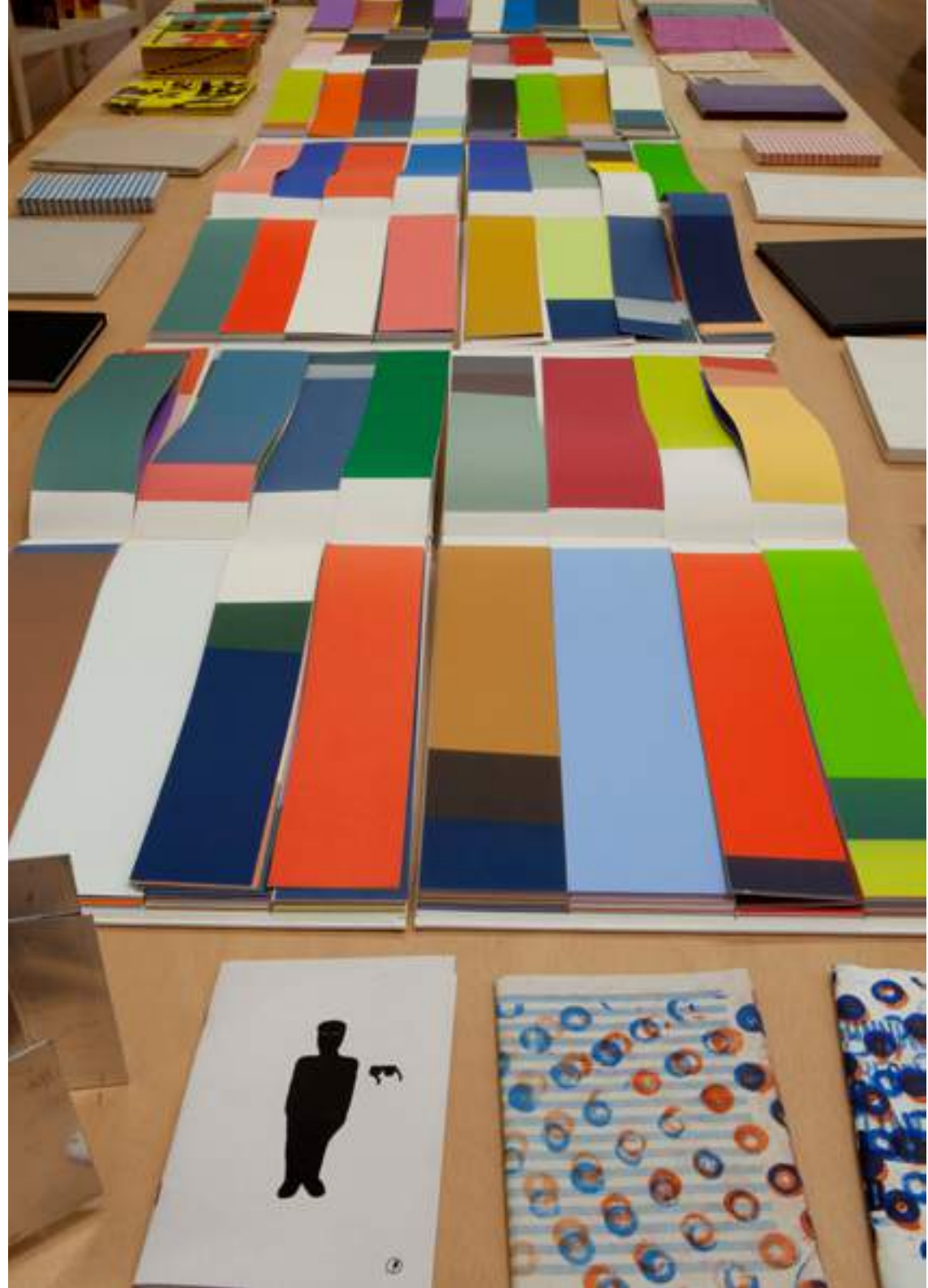


76-81.
Jarbas Lopes e Katerina Dimitrova
Banquete Kadê, 2013-2022
[Jarbas Lopes and Katerina Dimitrova
Kadê Banquet, 2013-2022]
Livros de artistas, mesas e bancos
[Artists' books, tables and benches]
Coleção de Gráfica Editora Kadê
[Collection of Gráfica Editora Kadê]

81.
 Livro em Tiras, 2019
 [Book in Strips, 2019]
 papel aquarela tingido com tinta acrílica
 [watercolor paper dyed with acrylic paint]

84-85.
 Livro Mastigado, 2013
 [Chewed Book, 2013]
 Papel AG perfurado, costurado manualmente
 e encadernando em capa dura
 [AG paper, handsewn and hardbound]

86-87.
 Entre e Vaza, 2022
 [Enter and Leave, 2022]
 ação, papel jornal, três participantes
 [action, newsprint paper, three participants]



Chewed book

If you want to know the origin of every Chewed book: it is made in a small print shop that Katerina Dimitrova and I have in Maricá, in a studio close to our home, where we have machines and where the printer Jayme Borges Neto works with us, producing ours books and those of friends.

Our machines are old, an Offset and a Typography machine that looks like a locomotive. We also have a mechanical machine that makes perforated lines, so I started creating drawings in the format of books with it.

I make each drawing geometrically because it interests me to create using that language and because the machine only gives me the possibility of straight lines.

I make each line of the drawings, line by line on the machine, creating and unfolding the possibilities.

Each book has eight different drawings, which we could call chapters, and each drawing is repeated eight times because I punch through eight sheets at once.

In the process, I take a sheet of A1 paper, factory dimensions, and fold the sheet three times, which gives me eight smaller sheets.

I work with the four colors, blue, green, pink and yellow, that exist in this paper, which in Rio de Janeiro is called AG. I don't know why.

I make the book in one color, two or four colors.

Each drawing is at the junction of two pages when it opens. You can also consider that at the encounter of two different drawings, you have another drawing, thus three more drawings, in addition to the original eight.

The book also proposes interaction, in the possibility of you detaching parts of the pages, modifying the designs, and creating others by being able to detach the geometric shapes without worrying, as this is also the integrity of the book.

And if you have each drawing repeated eight times, you can keep some in the original and modify others, completing the reading.

I suggest that you interact with this book without worry, with pleasure.

Livro mastigado

Se você quer saber a origem de todo o livro Mastigado: ele está feito em uma pequena gráfica que eu e Katerina Dimitrova possuímos em Maricá, em um estúdio perto de nossa casa, onde temos máquinas e o impressor Jayme Borges Neto trabalha conosco, na produção de livros nossos e de amigos.

Nossas máquinas são antigas, uma Offset e uma Tipográfica que parece uma locomotiva. Temos também uma máquina mecânica que faz perfurações em linha, então comecei criar nela desenhos no formato de livros.

Faço cada desenho, na geometria, porque me interessa e crio com essa linguagem, e porque a máquina me dá a possibilidade apenas de linhas retas.

Faço cada linha dos desenhos, linha por linha na máquina, criando e desdobrando as possibilidades.

Cada livro tem oito desenhos diferentes, que poderíamos chamar de capítulos, e cada desenho fica repetido oito vezes, porque perfuro oito folhas de uma vez.

No processo, pego uma folha de papel A1, dimensões de fábrica, e dobro a folha três vezes, o que me dá oito folhas menores.

Trabalho com as quatro cores, azul, verde, rosa e amarelo, que existem desse papel, que no Rio de Janeiro se chama AG, não sei porque.

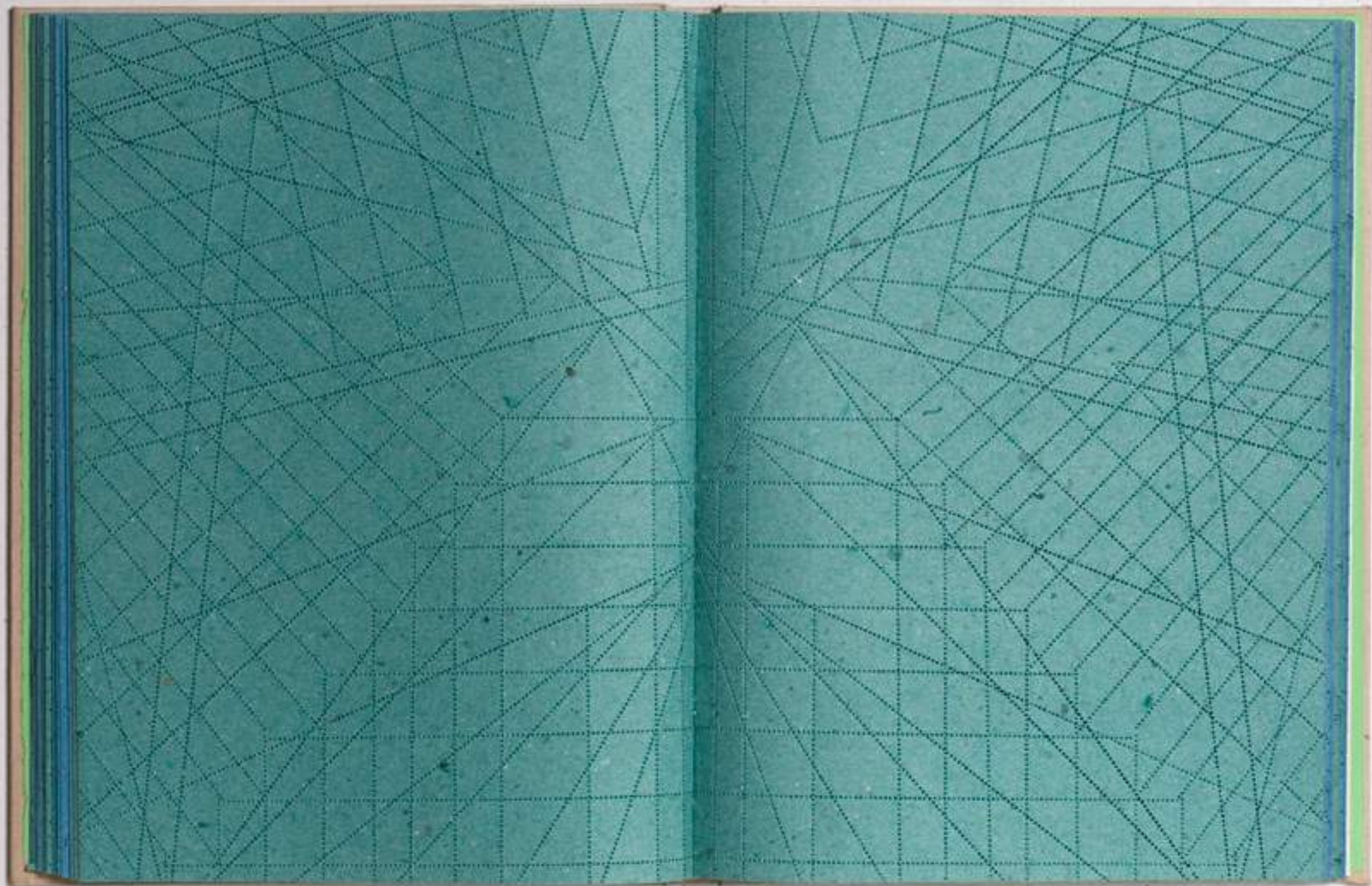
Faço o livro em uma cor, duas ou quatro cores.

Cada desenho está na junção de duas páginas, quando abre. Também você pode considerar que no encontro de dois desenhos diferentes você tem outro desenho, sendo assim mais três desenhos, além dos oito originais.

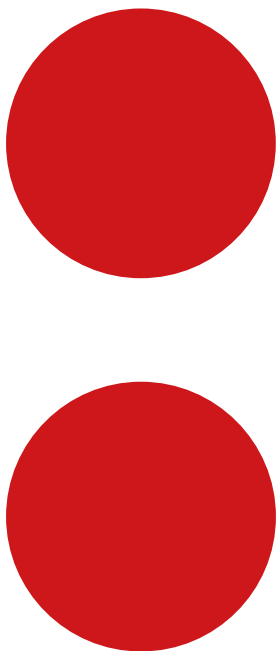
É proposta do livro também a interação, na possibilidade de você destacar partes das páginas, modificar os desenhos, criando outros ao poder destacar as formas geométricas, sem se preocupar, pois essa também é a integridade do livro.

E se você tem cada desenho repetido oito vezes, você pode manter alguns no original e modificar outros, completando a leitura.

Sugiro que vocês interajam com este livro sem preocupações, com prazer.







Enter and Leave

Enter and Leave creates the passage between one exhibition hall and the other. On this path, which is a circular path, hence the name *Gira*, is the contagion of intense elements of color and the relationship of interaction with the creation of objects. These objects address the dialogue represented by the intensity of color. As you continue down the path to the other hall, the passage defines the symbolic moment of leaving one universe and entering another.

The moment you cut a sheet of paper with your body embodies the experience of entering a universe. But you can also leave. You can go out. You enter the artist's exhibition but you may as well seep into your own ideas and reflections. You clash with the plane and open it. And there, in addition to this symbolic moment, is the possibility to experience color theory, the image of the physical field of colors, which is the idea of seeing a non-existent and complementary color of light. When you look at a red for a few seconds and then at a blank sheet, you see a green circle. This is non-existent and momentary. It arises from this magic that has to do with entering and leaving Enter and Leave.

Entre e Vaza

Entre e Vaza faz a passagem entre uma sala e outra da exposição. Neste caminho, que é um caminho circular, e por isso o nome *Gira*, há o contágio de elementos intensos de cores e a relação de interação com a criação de objetos. Estes objetos falam sobre o diálogo que está representado pela intensidade da cor. Ao continuar o caminho para a outra sala, essa passagem representa o momento simbólico em que você está entrando num universo e saindo de outro.

O momento em que você corta com o corpo uma folha de papel, se dá essa experiência de que você está entrando num universo, mas você também pode vazar. Você pode sair. Você entra na exposição do artista mas você vaza também para suas idéias, com as suas reflexões. Você se choca com um plano e o abre. E ali, além deste momento simbólico, há a possibilidade de experimentar a teoria das cores, a imagem do campo físico das cores, que é aquela ideia de ver uma cor inexistente e complementar da luz. Quando você olha para um círculo vermelho por alguns segundos e depois para uma folha em branco, você vai ver um círculo verde. Isso é inexistente e momentâneo, surge dessa mágica que tem a ver com entrar e sair do Entre e Vaza.

91.
Ué é eu, formado entre 2001 e 2007
[Why, it's me, formed between 2001 and 2007]
Cabelo do artista [The artist's hair]
Coleção do artista [Collection of the artist]





Nova Geração Humana

O corpo, novamente. O surgimento de novas gerações.

A nova geração humana tem forma de um casulo. É uma obra que tem um sentido, uma história, uma narrativa. Como disse o Guga Ferraz, a gente não narra uma escultura, a gente faz. Mas a Nova Geração Humana tem esta narrativa, a de um casulo que tem um orifício, um buraco no topo da cabeça por onde vai entrando matéria, uma acumulação milenar de matérias e poeiras, que em determinado momento recebe uma nova energia e se transforma num ser que se assemelha aos humanos. Então essa energia escapa pelas costas no casulo e se transforma num humano que fica entre nós como esses seres que ficam bem apesar das adversidades. É a Nova Geração que olha para as pessoas que já estão aí. Na exposição estarão cinco desses esculturas, e fora estarão cinco desses seres planetários soltos e ligados à arte, com uma abertura e uma visão para vida que é boa. O casulo é o sentido do corpo, o anticorpo, o vazio do corpo, é a forma que concentra essa matéria e transforma. O corpo é por onde tudo passa. A Nova Geração Humana é o ser que vaza.

New Human Generation

The body, again. The emergence of new generations.

The New Human Generation is shaped like a cocoon. It is a work with a meaning, a story, a narrative. As Guga Ferraz said, we don't narrate a sculpture, we make it. But the New Human Generation has this narrative, that of a cocoon with an orifice, a hole on top of the head through which matter enters: millennial accumulation of matter and dust, which at a certain moment receives a new energy and transforms itself into a being that resembles humans. The energy escapes through the back of the cocoon and becomes a human that lives among us like those beings who do well despite adversity. The New Generation looks at the people who are already there. Five of these sculptures are at the exhibition as five planetarian beings are free outside, connected to art, with an openness and a vision for the good life. The cocoon is the sense of the body, the antibody, the emptiness of the body. It is the form that concentrates and transforms matter. The body is where everything goes through. The New Human Generation is the being that leaves.





95-96.
Nova geração humana (detalhe), 2009
[New human generation (detail), 2009]
Argila [Clay]

98.
Ué é eu, 2000-2010 [Why, it's me, 2000]
Cabideiro, cabides e roupas
[Clothing rack, hangers and clothing]

104-105.
Sobre o sonho natural da noite, 2020
[On the natural dream of the night, 2020]
Fezes de galinha sobre papel
[Chicken droppings on paper]

110-111.
Filtro, 2017 [Filter, 2017]
Madeira e vidro antirreflexo
[Wood and anti-reflective glass, 2017]









On the Natural Dream of the Night

Is the hen really an eating and shitting machine?; this hen continues the lineage of the hen we named Carol, this lineage of animals that have no name, that are free and go on living, multiplying and dying. The name, Hen, is, purely and simply, the name of the relationship she has with us, this family relationship that personifies this free animal, which is here with us, but maintaining its freedom.

The drawings with hen feces connect with the sense of understanding of what is natural in this moment when we are all living on the edge and entering headlong into the electronic virtual world. In this world that we could call synthetic, the search for the natural is put in check, suspended, without us knowing where it is going.

These drawings represent a relationship with the natural. They refer to and give meaning to this experience. Dreaming would be the moment when we connect to the natural. When sleeping and dreaming, we disconnect from the virtual world that consumes and absorbs us entirely.

At the moment of sleep and dream, we enter another world, the natural world of the subconscious, the collective, of all the feelings we have about nature. The feces also carry this feeling. Hens live free and integrated into the natural environment, interacting with us as a family, always keeping the wild side of the animal, which is pure and free.

Sobre o Sonho Natural da Noite

A galinha é mesmo uma máquina de comer e de cagar?; esta galinha dá sequência à linhagem da galinha que demos o nome de Carol, essa linhagem dos bichos que não têm nome, que são livres e vão vivendo, se multiplicando e morrendo. O nome Galinha é, pura e simplesmente, o nome da relação que ela tem com a gente, essa relação familiar que personifica esse bicho livre, que está aqui conosco, mas mantendo a sua liberdade.

Os desenhos com as fezes da galinha fazem uma conexão com o sentido da compreensão do que é natural, neste momento em que estamos todos vivendo um limite e entrando de cabeça no mundo virtual eletrônico. Neste mundo que nós poderíamos denominar como sintético, a busca pelo natural se coloca em xeque, em suspenso, não sabemos onde isso vai dar.

Esses desenhos representam uma relação com o natural, fazem referência e dão sentido a essa experiência. O sonho seria o momento em que estamos ligados ao natural: ao dormir, sonhar, estamos desligados do mundo virtual que nos consome e nos absorve totalmente.

No momento do sono e do sonho, estamos nesse outro mundo, o mundo natural do subconsciente, do coletivo, de todos os sentidos que a gente tem para a natureza. As fezes também têm esse sentido. As galinhas vivem livres e integradas ao meio natural, interagindo com a gente em família, mantendo sempre o lado selvagem, do bicho, que é puro e livre.





114-115.
Desenhos atados preto, 2017 [Tied drawings, black, 2017]
Fita adesiva e tinta acrílica [Adhesive tape and paint]

116-117.
Gira, 2017 [Spin, 2017]
Madeira e rolamento [Wood and roller bearings]

118-119.
Resistência, 2017 [Resistance, 2017]
Fios de cobre [Copper wire]









Cicloviaérea

É uma pista suspensa com um pequeno declive em sua extensão proporcionando uma leve força a favor em seu percurso.

Facilitando longas distâncias de bicicleta dentro do cotidiano de transações urbanas.

É uma construção futurista para hoje, não precisamos esperar sua construção para percebermos a grande Invenção da bicicleta, como utilidade e como desfrute.

Vou ali e volto.

TEM CULPA EU

Que negócio é esse de ciclovia, o que, eu vou é agora, esperar mais uma construção humana, nem pensar, a minha bicicleta pedalo a qualquer hora na rua, na pista, no barro, a noite, n'aurora, mas dou crédito pensando bem, acredito, ela pode até satisfazer os desejos de construir e dos construtores, empreiteiros, doleiros. Vejo certeza que com essa empreitada pronta vão começar a ceder, sentir tesão naturalmente, fome e sede numa boa, temos o bastante para nos saciar, e como prova apresento a alegria do saci.



Cicloviaérea

It is a suspended track with a gentle slope along its length,
providing a slight downward force on its route,

facilitating long distances by bicycle within the everyday urban transactions.

It is a futuristic construction for today.
We don't need to wait for its construction to realize the great
Invention of the bicycle as a utility and as enjoyment.

I go there and back.



I'M TO BLAME

What's the deal with this bike lane, what, I'm out, wait for another human construction, no way, my bike, I ride anytime, on the street, on the track, in the mud, at night, at dawn, but I give it credit, thinking well, I believe, it can even satisfy the desires of building and builders, contractors, crooks. I'm sure that with this venture finished they will begin to give in, to feel horny, naturally, all hungry and thirsty, we have enough to satiate us, and as proof, I present the joy of the Saci¹.

¹A trickster character from Brazilian folklore. T/N

121-122.
Bicicletas cicloviaérea (série), 2001-2016
[Aerialbikeway bicycles (series), 2001-2016]
Bicicleta e vime [Bicycle and wicker]
Coleção Francisco Gracindo [Francisco Gracindo collection]

125.
Resistência (detalhe), 2017
[Resistance (detail), 2017]
Fios de cobre [Copper wire]

126-127.
Resistência (instalação), 2017
[Resistance (instalation), 2017]
Fios de cobre [Copper wire]

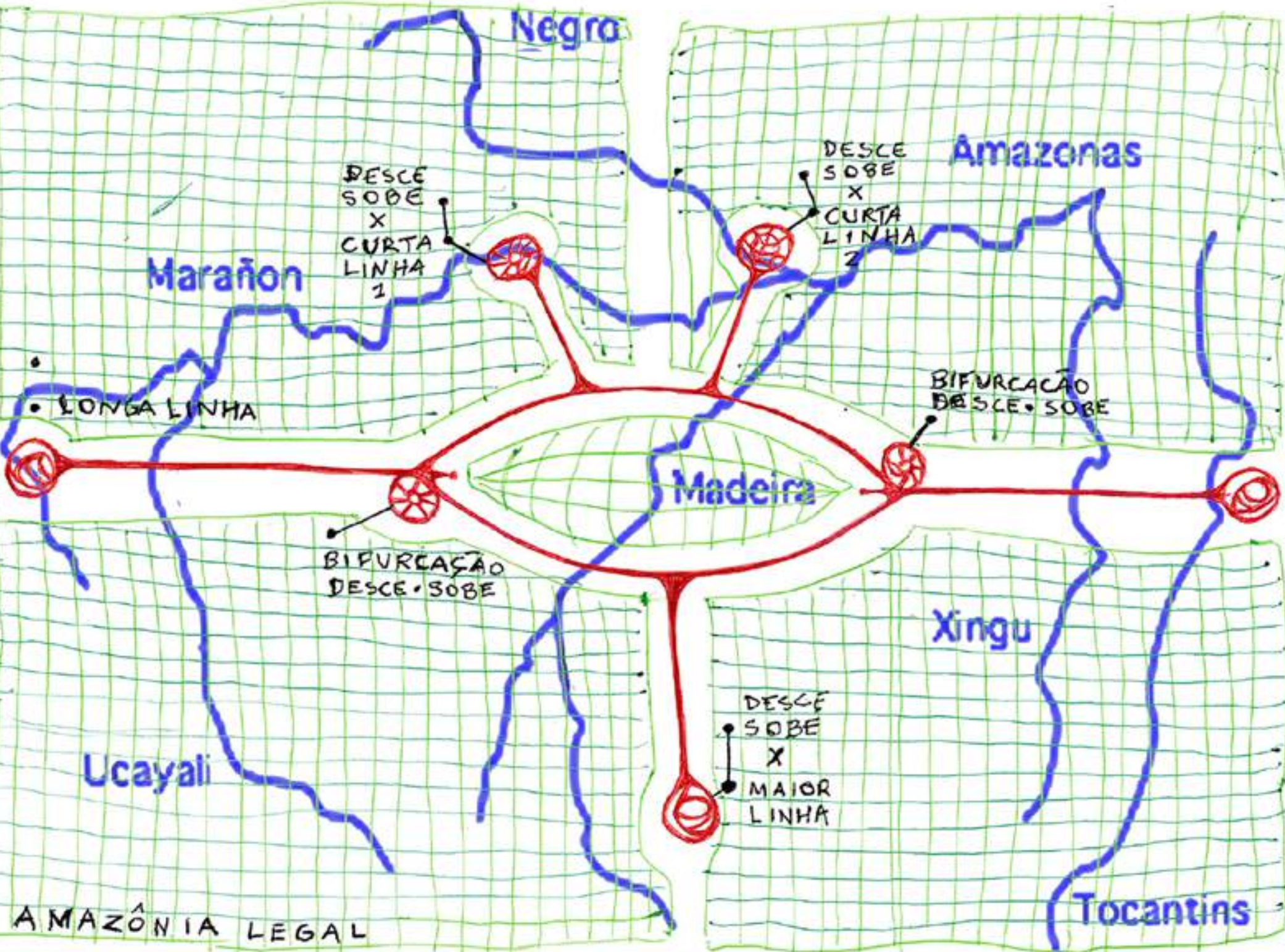








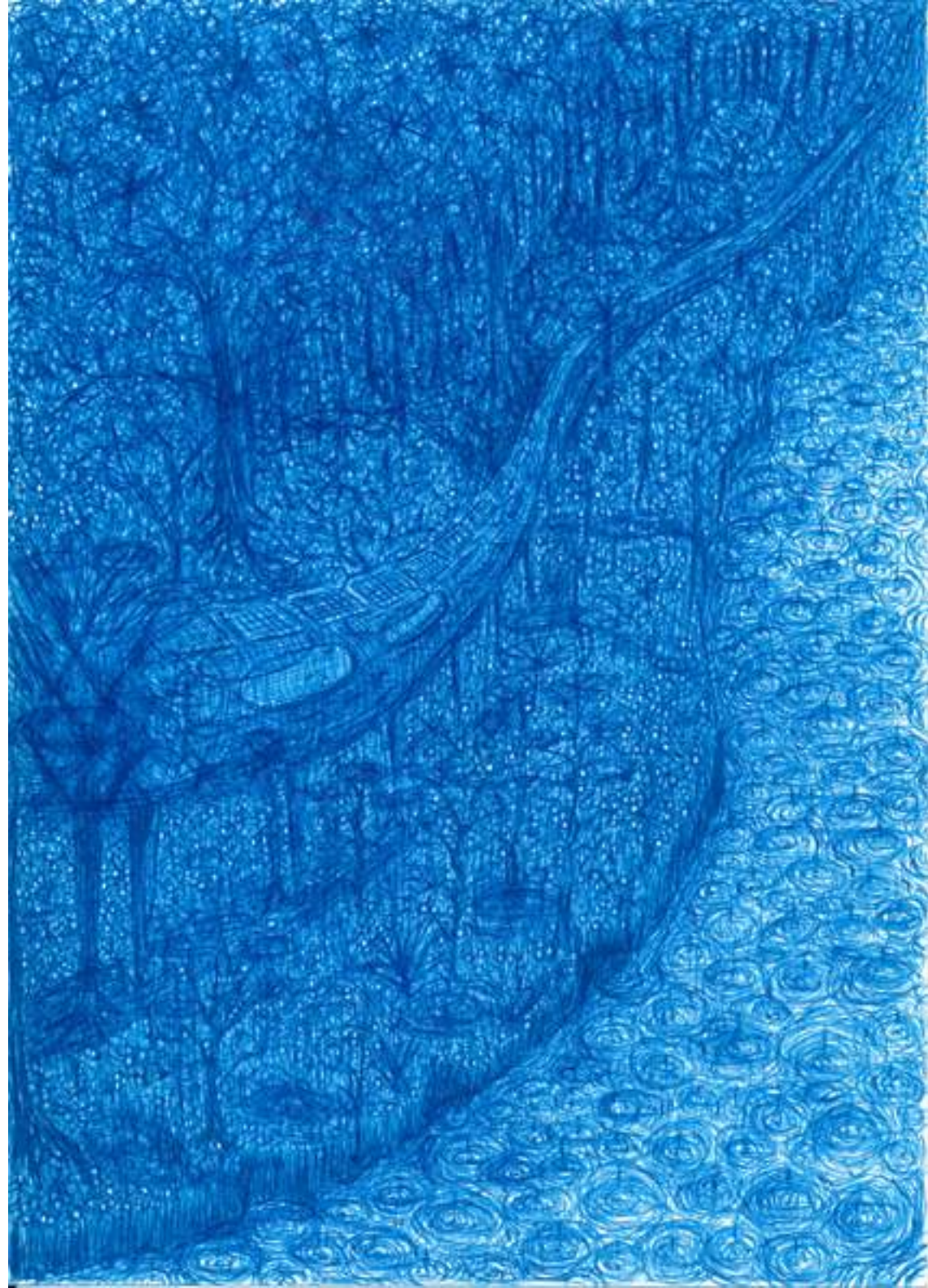
PLANTA CÍCLOTRANSAMAZÔNICA



AMAZÔNIA LEGAL

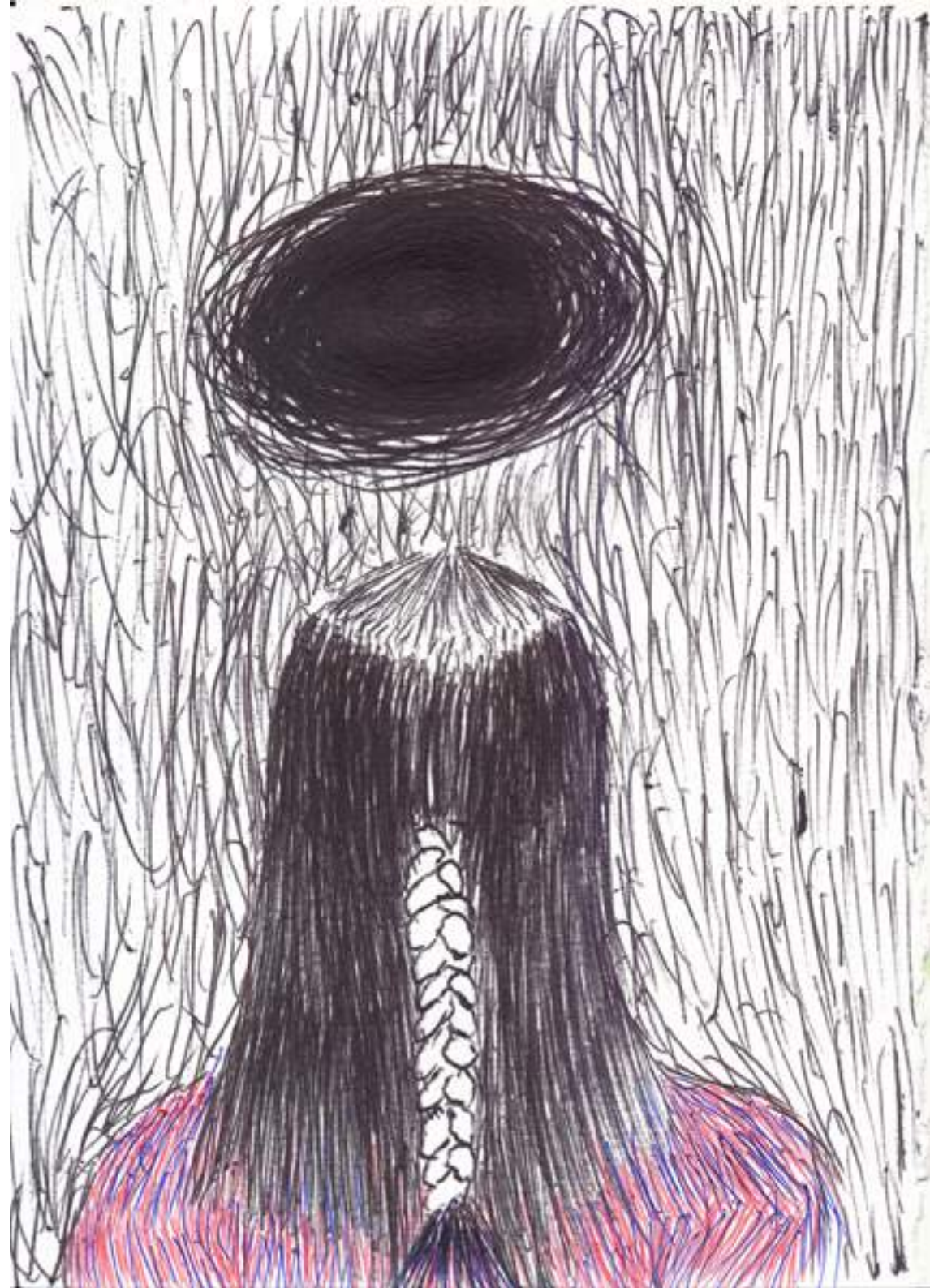








128.
Xantã [Xantã]
- 130-131.
Fogueira [Bonfire]
- 132-133.
Mapa [Map]
- 134-135.
Maquina Escorpião [Scorpion Machine]
- 136-137.
Cobra Coral [Coral Snake]
139.
Noite azul [Blue Night]
- 140-141.
Estação [Station]
143.
Xaruã [Xaruã]
- 128 -143.
Desenhos, série Ciclotransamazoniaérea, 2018
[Drawings, Cyclotransamazoniaerial series, 2018]
Caneta esferográfica sobre papel
[Ballpoint pen on paper]





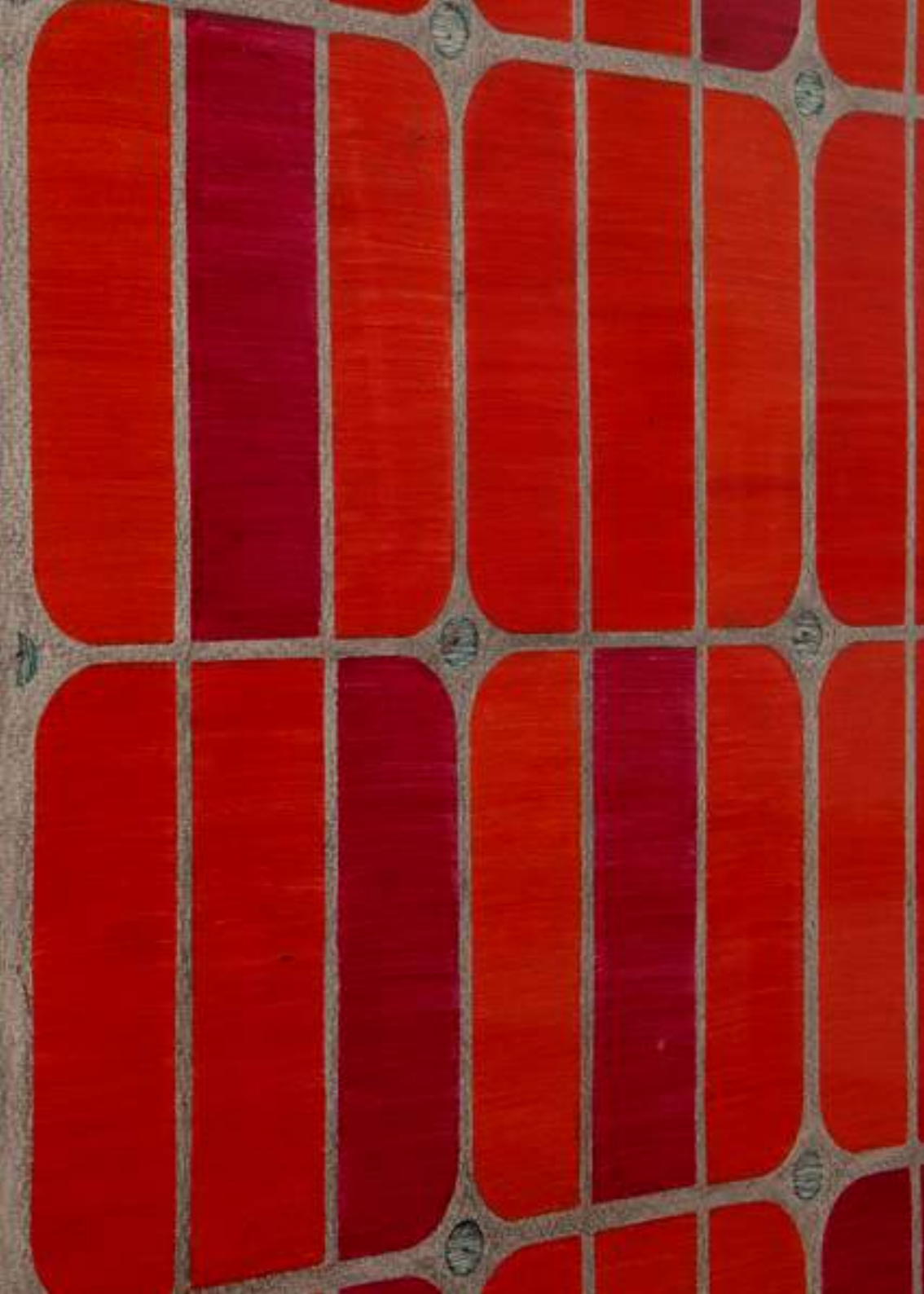
CICLOTRANSAMAZONIAÉREA

CicloTransAmazoniAérea projeta uma outra aventura para as possibilidades das Ciclovias aéreas, estendendo uma via a um grande território mítico da natureza, uma espécie de deslocamento que migra da via para o trans. Tudo trans, transvasando de forma sutil o natural, com a técnica que concebe um equipamento que possibilita a construção da pista, atravessando a floresta Amazônica, sem derrubar uma árvore. Na construção da pista, a parte do primeiro plano elevado construído servirá de apoio para que a pista se alongue sobre si mesma, sem precisar descer ao chão para construir, contando com o auxílio de uma máquina que produz e cospe colunas titânicas, plantadas fundo no solo para estabilizar e sustentar a pista. Nesse sentido, os pilares da CicloTransAmazoniAérea energizam a área com sua implantação, numa espécie de acupuntura territorial, cada pilar – uma agulha – cravada, emanando energia do universo ao centro da terra.

CICLOTRANSAMAZONIAÉREA (TransAmazoniAerealBikeway)

CicloTransAmazoniAérea projects another adventure for the possibilities of the Ciclovias aéreas, extending a via, a path, to a great mythical territory of nature, a kind of displacement that migrates from the via to the trans. Everything trans, subtly transposing the natural, with a technique that conceives an equipment that makes possible the construction of the path, crossing the Amazon forest, without cutting down a single tree. In the construction of the path, the part of the first elevated plane built will serve as a base for the path to extend over itself, without having to descend to the ground to build, relying on the support of a machine that produces and spits titanic columns, planted deep into the ground to stabilize and sustain the path. In this sense, the pillars of CicloTransAmazoniAérea energize the area with their implantation, in a kind of territorial acupuncture, each pillar – a needle – pinned, emanating energy from the universe to the center of the earth.





149.

Eu sol vermelho (detalhe), série Ciclotransamazoniaérea, 2021
[I sun, red (detail), Cyclotransamazoniaerial series, 2021]
Caneta esferográfica sobre papel [Ballpoint pen on paper]

150-151.

Maquete Ciclotransamazoniaérea, 2022
[Ciclotransamazoniaereal Model, 2022]

Maquete realizada por Antonio Machado e Gabriel Nigri
[Model realized by Antonio Machado and Gabriel Nigri]

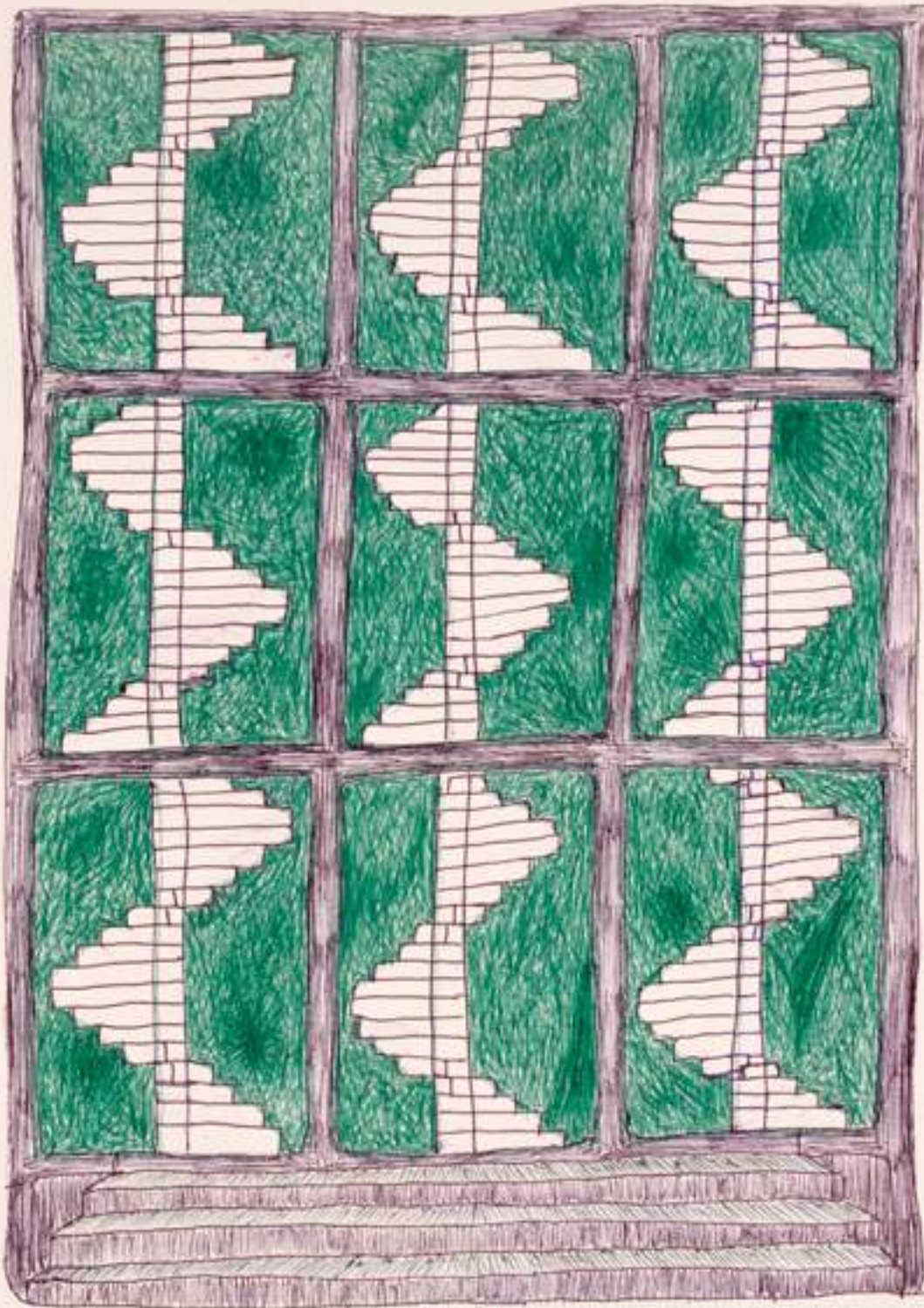
Jardim criado por Katerina Dimitrova e Amora Dimitrova Lopes
[Garden created by Katerina Dimitrova and Amora Dimitrova Lopes]

152-153.

Desenhos Vila abstrata, 2006
[Abstract village drawings, 2006]
Caneta esferográfica sobre papel [Ballpoint pen on paper]







Vila Abstrata

Se você veio até aqui para ler esse texto, é importante que você veio junto com a sua compreensão anterior a este texto. Essa consideração textual é apenas uma das visões que estas imagens podem proporcionar.

A Vila Abstrata foi um projeto que eu fiz para apresentar ao Inhotim a convite do Bernardo Paz. A proposta apresentada foi a de criar uma vila viva, uma vila com pessoas vivendo nela e desenvolvendo uma relação com o Inhotim. A Vila teria uma orientação ligada à arte e vida no Inhotim e a comunidade ali criada seguiria esse rumo. Esse foi o projeto apresentado, ainda não realizado, mas ele tem uma atualização contínua porque estamos num momento de criar mais possibilidades de comunidades e vilas como esta: além da luta pela reforma agrária e urbana, existem pessoas que têm condições de criar espaços como esses.

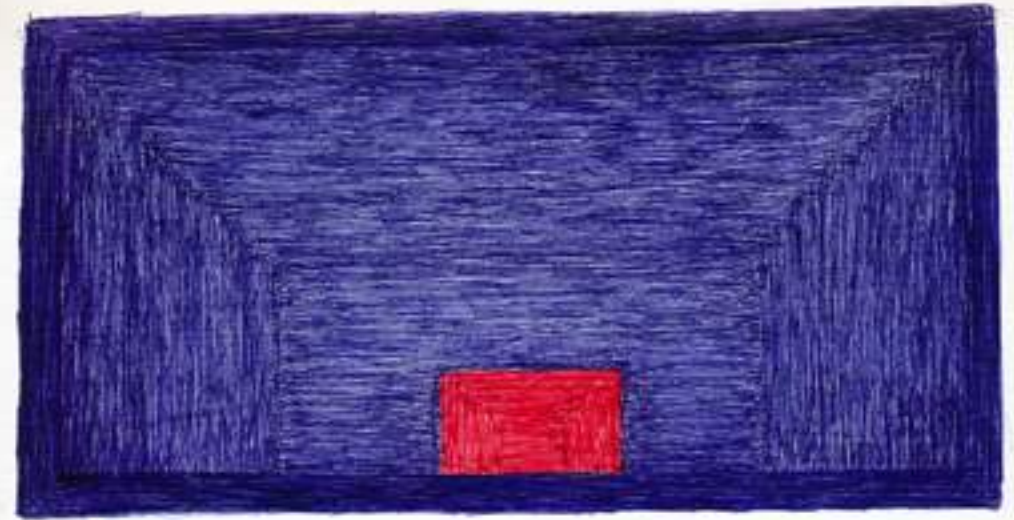
A Vila Abstrata parte da vontade de criar um local de saber e aprendizado com uma comunidade ligada a essa proposta, com toda a vida imprevisível e os dramas humanos que surgiriam ali com essa relação. Uma comunidade que teria a potência de fazer uma convivência exuberante funcionar.

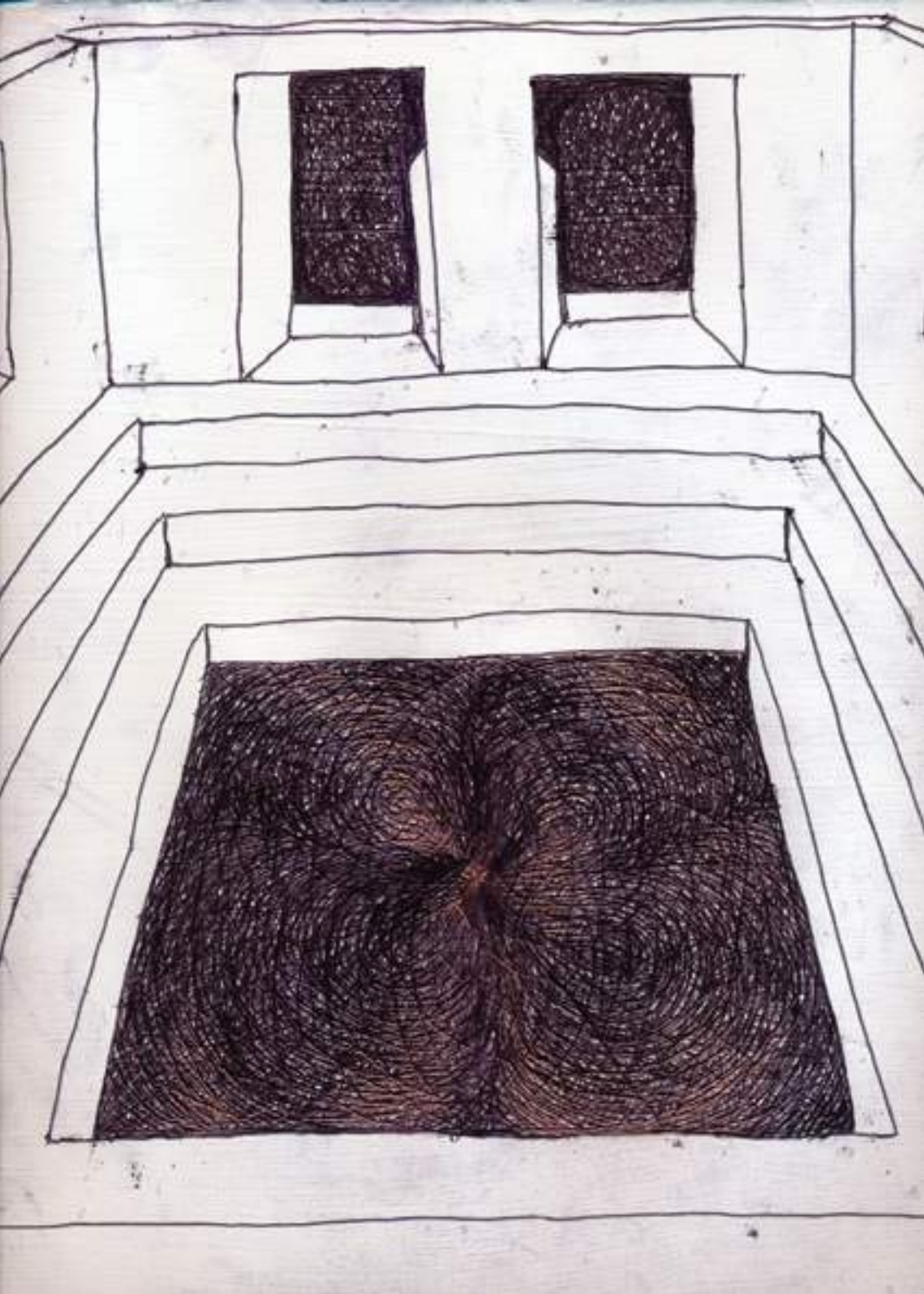
Abstract Village

If you have come this far to read this text, it is important that you come along with your understanding prior to this text. This textual consideration is just one of the visions that these images can provide.

The Abstract Village was a project I did to present at Inhotim following an invitation from Bernardo Paz. The proposal presented was to create a living village, a village with people living in it and developing a relationship with Inhotim. The Village would have an orientation linked to art and life in Inhotim and the community created there would follow this direction. This was the project presented, not yet realized, but it has a continuous update because we are in a moment of bringing more possibilities of communities and villages like this one: besides the struggle for agrarian and urban reform, there are people who are capable of creating spaces like these.

The Abstract Village stems from the desire to create a place of knowledge and learning with a community linked to this proposal, with all the unpredictable life and human dramas that would arise there with this relationship. A community that would have the power to make an exuberant coexistence function.





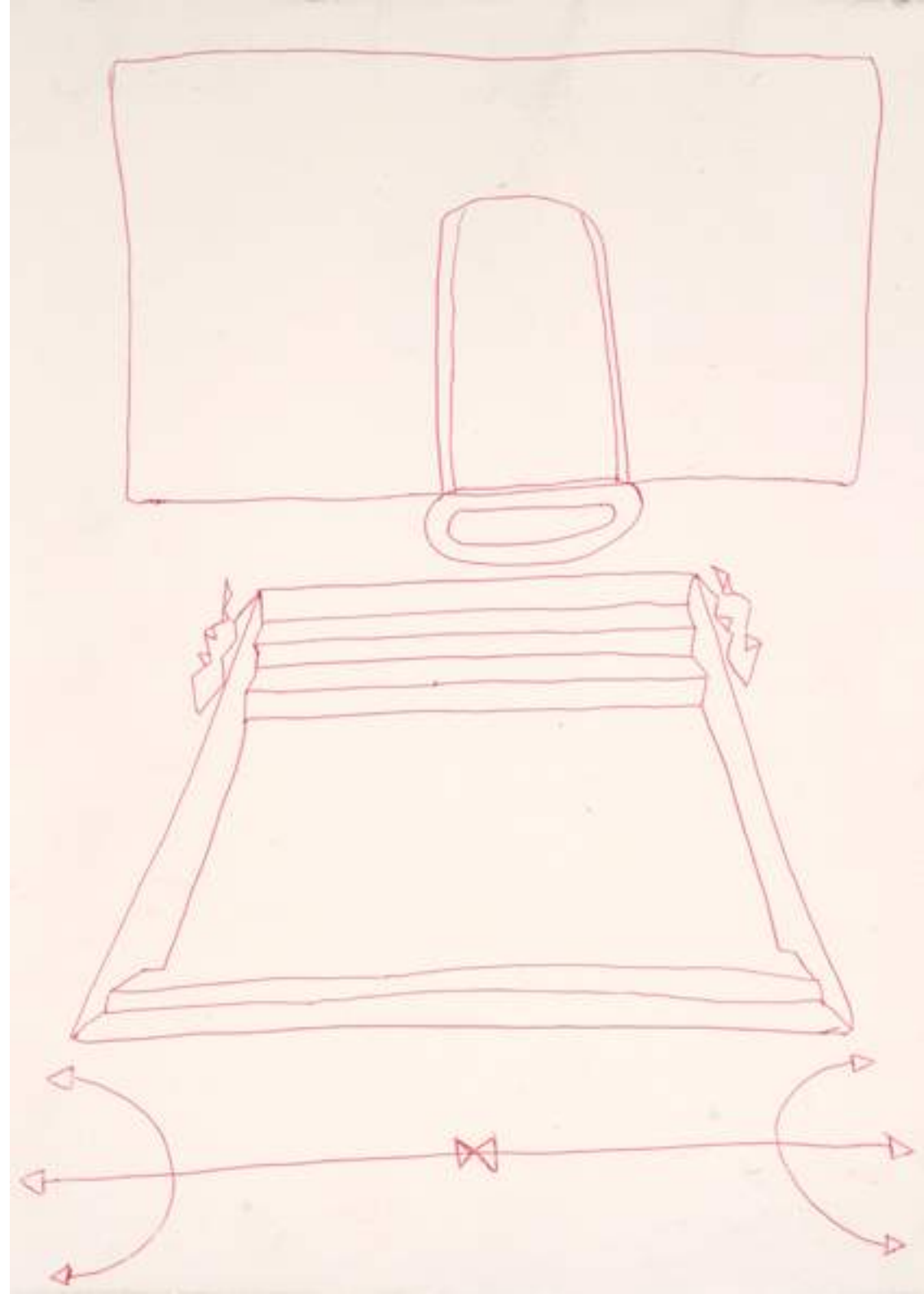
154.
Escadas caracol [Spiral staircase]

156.
Fachada [Facade]

157.
Interior 1 [Interior 1]

158.
Interior 2 [Interior 2]

154-158.
Desenhos Vila Abstrata, 2014
[Abstract Village drawings, 2014]
Caneta esferográfica sobre papel
[Ballpoint pen on paper]





162.
 Ser Lama, 2011 [Mud being, 2011]
 Impressão em papel fosco
 [Print on matte paper]
 (Fotografia e colagem Katerina Dimitrova)
 [Photograph and collage by Katerina Dimitrova]

164-165.
 Pés na lama, 2006 [Feet in the mud, 2006]
 Impressão em papel fosco
 [Print on matte paper]

166-167.
 Maquete Vila Abstrata, 2022 [Abstract Village model, 2022]
 Realizado por Daniel Morato
 [Realized by Daniel Morato]

168-169.
 Cachoeira, 2014 [Waterfall, 2016]
 Collagem de impressões em papel brilhante
 [Collage of prints on glossy paper]







171.
Museu da Solidariedade Maricá, 2022
[Museum of Solidarity Maricá, 2022]
Madeira, palha e terra
[Wood, straw and earth]
Maquete por Miguel Vera Mirim
[Model by Miguel Vera Mirim]









177.
Esteira Möbius (detalhe), 2022
[Möbius Mat (detail), 2022]
Palha e barbante [Straw and string]









184.
Leque, 2011 [Fan, 2011]
Bambu e tecido [Bamboo and fabric]
Coleção do artista [Collection of the artist]

187-191.
O debate, 1998 - 2019 [The debate, 1998 - 2019]
Banner de campanha política e carpete tramados
[Political campaign banner and carpet, woven]









193.
O último debate, 2019 [The last debate, 2019]
Banner de campanha política e tapete tramados
[Political campaign banner and carpet, woven]

The Debate

The current worldwide presence of forces that insist on retrogression, with implications that hinder and interrupt socio-political development, is reflected today in Brazil with a government incapable of proposing any direction other than the deterioration of the Brazilian Republic and the destruction of the country's public and natural assets. Facing this situation, the series *O Debate* finds material and willingness for these works that give continuity to the thought of releasing the blockages in the political field, opening channels that broaden visions of ethics and aesthetics.

The idea of collecting and reusing material, works as an adventure that brings back the memories of the previous use of material collected from the streets after election campaigns since 1998. The works of the *The Debate* series part from a simple weaving technique to merge, in the weaving, two photographs of different candidates, chosen and associated randomly. Weaving this poetic response, a personal energy is inserted into the result of the transfigured image: the expression of the strange, the strength of the mirror, the other, the colors coming from synthetic materials and from the inks of the machines that paint classical portraits. What emerges with the experience of art reaffirms the importance the political practice has in revealing the responsibility of each individual to the community.

O Debate

A atual presença mundial de forças que insistem no retrocesso, com incidências que dificultam e interrompem o desenvolvimento sociopolítico, se reflete hoje no Brasil com um governo incapaz de propor outro sentido que não seja a deterioração da República Brasileira e o da destruição do bem público e natural do país. Diante dessa situação, a série *O Debate* encontra material e disposição para essas obras que dão continuidade ao pensamento de liberar os bloqueios no campo político, abrindo canais que ampliem visões de ética e estética.

A ideia de recolher e reutilizar material funciona como uma aventura que traz a memória do uso anterior do material que é recolhido das ruas após às campanhas eleitorais desde 1998. As obras da série *O Debate*, partem de uma técnica simples de tecer para fundir, na trama, duas fotografias de candidatos diferentes, escolhidas e associadas aleatoriamente. Tramando essa resposta poética, uma energia pessoal se insere no resultado da imagem transfigurada: a expressão do estranho, a fortaleza do espelho, o outro, as cores advindas de materiais sintéticos e de tintas das máquinas que pintam retratos clássicos. O que surge, com a experiência da arte, reafirma a importância que o exercício político tem de revelar a responsabilidade de cada indivíduo com a comunidade.

AGUILLAS FÉRRICAS



HIDROBRAS



196-198.
Hidrobras/Prensa, 2022 [Hidrobras/Press, 2022]
Ferro, madeira e papel [Iron, wood and paper]

Hidrobras

Hidrobras is a proposal for energy matrix replacement. We will do the following: we will donate Petrobras to a Brazilian junkyard and develop Hidrobrás. This change would bring poetic success. It would even have the condition to transform verses as Gilberto Gil's when he says: "Zealous mothers, watchful fathers, see suddenly how dirty the water gets. Then we could sing: "Zealous mothers, watchful fathers, see suddenly how clean the water gets."

The Oil energy matrix is already changing due to many issues and destructions. It may still last for some time, but there are other energy sources to be developed. Donating Petrobras would permit to reformulate this structure and take advantage the heritage of technology and benefits to be used in the new matrix. It would be an option, since it has become obsolete. The energy matrix from now on would be water, which would be cared for, clean, public and free. Hidrobrás would be a central government program for this source of life energy in a prioritized way.

This work will reproduce an image using a press that registers a watermark on paper. During the exhibition, the public will press this image with the help of a museum docent and take this print home.

Hidrobrás

Hidrobrás é uma proposta de substituição de matriz energética. Nós vamos fazer o seguinte: vamos doar a Petrobras para um ferro velho brasileiro e desenvolver a Hidrobrás. Essa mudança traria um êxito poético, ela teria a condição até de transformar versos como este de Gilberto Gil, quando ele diz: "Mães zelosas, pais corujas, vejam de repente como as águas ficam sujas". Então nós poderíamos cantar: "Mães zelosas, pais corujas, vejam de repente como as águas ficam limpas".

A matriz energética do Petróleo já está em mudança em função de tantos problemas e destruições. Pode ser que ainda dure algum tempo, mas existem outras fontes de energia a serem desenvolvidas. Doar a Petrobrás permitiria reformular esta estrutura e aproveitar a herança de tecnologia e benefícios para ser usada na nova matriz. Seria uma opção, já que esta antiga matriz está se tornando obsoleta. A matriz energética a partir de agora seria a água, que passaria a ser cuidada, limpa, pública e gratuita. A Hidrobrás seria um programa de governo central dessa fonte de energia de vida, de uma forma prioritária.

Essa obra irá reproduzir uma imagem utilizando uma prensa que irá gravar uma marca d'água sobre papel. Durante a exposição o público poderá pensar essa imagem com a ajuda de um monitor e levar essa gravura para casa.



Filtritor

ALSS EL
NEEF
G-DESILDTIDE
N-CH-TR

Handwritten text on a grid background, including the words "Filtritor" and "ALSS EL".

202-205.

Movidos pela ração, 2006 - 2014

[Moved by ration, 2006 - 2014]

Sacos de ração de cachorro, cortados

[Dog food bags, cut]

206-207

Scorpions, 2000 - 2010

[Scorpions, 2000 - 2010]

Madeira, metal, pele sintética e tinta acrílica

[Wood, metal, synthetic leather and acrylic paint]





Scorpions - Objetos para o não objeto

Ao conhecer Jorge Melodia, artista do samba, instrumentista e compositor, iniciamos uma parceria, eu aprendendo e praticando pandeiro, juntos passamos a animar encontros com samba, que como diz a tradição, é uma forma de oração e um condutor perfeito para a comunhão, "o não objeto".

Este trio de instrumentos faz parte dessa composição sonora iniciada no ano 2000 e que segue em aberto, com essas três peças de batuque, prontas para serem tocadas. Elas também estão ligadas a três escorpiões: eu, meu pai e Luis Andrade, além da conexão do signo do zodíaco, temos em comum gostar dos jogos na vida e das metáforas do jogo. Meu pai e Luis foram bateristas e tocaram em bandas, mas o envolvimento deles com esses instrumentos é amplo: meu pai fez e pintou esse Cajon, e Luis Andrade, em uma viagem que fizemos a Amazônia, de súbito resolveu pintar o Tantã, dando outra pele a esse tambor, a pele da pintura jogo, tão ou mais selvagem quanto a pele sintética da cidade em que tocamos para ressoar sambas na selva.

Scorpions – Objects for the non-object

When I met Jorge Melodia, a samba artist, instrumentalist and composer, we started a partnership, me learning and practicing pandeiro. Together we began to enliven gatherings with samba, which, as tradition says, is a form of prayer and a perfect conductor for communion, "the non-object." This instrumental trio is part of a sound composition that started in 2000 and is still running with these three drum pieces, ready to be played. They also connect three scorpions: me, my father and Luis Andrade, besides the zodiac sign connection, we have in common a love for games in life and the metaphors of the game. My father and Luis were drummers and played in bands, but their involvement with these instruments is ample: my father made and painted this Cajon, and Luis Andrade, on a trip we took to the Amazon, suddenly decided to paint the Tam-tam, giving another skin to this drum, the skin of the painting game, as wild or wilder than the synthetic skin of the city where we were playing to resonate sambas in the jungle.

*by Tiago de Abreu Pinto
translated by Katerina Dimitrova*

I will tell you a rare story, that's what he told me. A story of the journey, of encounters, of ramifications that are lost within themselves. He told me about carnival, about when he started working, about when he was leaving university, about his friends, about life in the late 80s. Stories that emerged in unexpected ways. From the end of his university days we went to the beginning of this period, when he started to develop something timidly, when he identified with two friends, two brothers, who accompany him until today: Edmilson Nunes and Marcos Cardoso. His personal story got mixed up with people's, places', and returned to people, who were references for him, not only for the art they produced, but also for the life they generated. Mainly, for this pulse of life. And at that carnival Marcos and Edmilson knew that he did sculpture. They had had a negative experience before meeting him and saw in him a new path.

What's up, Jarbas? Marcos said.

He had previously sought out carnival for financial reasons.

por Tiago de Abreu Pinto

Vou te contar uma história rara, foi o que ele me disse. Uma história do percurso, de encontros, de ramificações que se perdem dentro de si. Me contou sobre o carnaval, sobre quando começou a trabalhar, sobre quando estava saindo da universidade, sobre seus amigos, sobre a vida no final da década de 80. Histórias que surgiram de maneira inesperada. Do final da universidade fomos ao começo desse período, quando ele começou a desenvolver algo timidamente, quando se identificou com dois amigos, dois irmãos, que o acompanham até hoje: Edmilson Nunes e Marcos Cardoso. A história pessoal se confundiu com a de pessoas, com a de lugares e retornou às pessoas, que foram referências para ele, não somente pela arte que produziram, mas também pela vida que geraram. Principalmente, por essa pulsão de vida. E naquele carnaval Marcos e Edmilson sabiam que ele fazia esculturas. Eles haviam tido uma experiência negativa antes de conhecê-lo e viram nele um novo caminho.

E aí, Jarbas?, disse Marcos.

What's up, Jarbas? You do sculpture, right?

He was studying sculpture at the School of Fine Arts, but wasn't producing yet. He told me about how the university still carried remnants, despite its independent tradition, of the military dictatorship in Brazil (started in 64 – the year he was born – and ended in 85). He told me about professors who seemed intimidated, about the stifling of the potential that could have been, about a way out that started in architecture, about the modernist avant-garde within the modernist avant-garde, about the heyday of a pedagogy that was linked to the pre-modernist period, in which Henrique Bernardelli played a major role. We talked a bit about this author's paintings, how they moved so many visitors, how these paintings lost relevance with the arrival of the modernists who brought about a radical change. He told me about the dictatorship and its echoes in the present, the importance of community, poetry, and the transgression of brotherhood. In this period he had few references, but this did not stop him from choosing to work with something poetic. So we talked about his adolescence. How romantic it was. It seemed, he told me, that there was no dictatorship in the suburbs, where he was. Police repression was common at times, indeed. His father was involved with music and his mother was a seamstress and who had to manage to make ends meet because his father often gambled. Before he dated her, he went deep into the game of pool. And it was a dive. The few times they talked about it, he noted that gambling affected his father's life intensely. Sometimes he even felt feverish. He would play for nights on end, in that dive, in that intense universe. And he told me about the hustle, the places he gambled, the cities he visited. I asked him if he felt close to this fever when he produced. *Oh, I must feel it*, he told me. *Of course*, he corrected. *This verve that's something that burns...*, was the last thing he said, albeit inconclusively, about that feeling. He told me about his father's relationship with music. He started as a drummer and ended up as a band manager. Gambling and music became the fundamental pillars of his life. With music he also traveled. He traveled all over Rio de Janeiro promoting shows. Jarbas went on many of these events. We laughed a lot when he remembered that the jackets required for the male audience were thrown from the inside to the outside of the venues to help those who didn't own

Ele já tinha ido procurar o carnaval anteriormente por questões financeiras.

E aí, Jarbas? Você faz esculturas, né?

Ele estudava o fazer escultórico na Belas Artes, mas ainda não tinha uma produção. Me contou sobre como a universidade ainda carregava resquícios, apesar de guardar uma tradição independente, da ditadura militar do Brasil (iniciada em 64 - ano em que nasceu - e terminada em 85). Me contou sobre professores que pareciam acuados, sobre o abafamento da potência que poderia ter sido, sobre uma saída que começou na arquitetura, sobre a vanguarda modernista dentro da vanguarda modernista, sobre o tempo áureo de uma pedagogia que estava ligada ao período anterior ao modernismo, no qual Henrique Bernardelli teve grande protagonismo. Falamos um pouco sobre as pinturas desse autor, de como moveram tantos visitantes, de como essas pinturas perderam relevância com a chegada dos modernistas que realizaram uma mudança radical. Ele me contou da ditadura e seus ecos no presente, da importância da comunidade, da poesia e da transgressão da irmandade. Nesse período ele tinha poucas referências, mas isso não o impediu de escolher trabalhar com algo poético. Então, conversamos sobre sua adolescência. De como ela foi romântica. Parecia, ele me disse, que não existia ditadura na periferia, onde ele estava. A repressão policial era comum em alguns momentos, sim. Seu pai era ligado à música e sua mãe era costureira e se virava para ganhar dinheiro porque o seu pai jogava frequentemente. Antes de namorar com ela, ele foi fundo no jogo de sinuca. E isso era um mergulho. Das poucas vezes que conversaram sobre o tema, ele notou que para seu pai o jogo teve uma alta intensidade em sua vida. Chegou por vezes a sentir febre. Jogava durante noites a fio, naquele mergulho, naquele intenso universo. E, ele lhe contava da malandragem, dos lugares onde jogava, das cidades que visitava. Perguntei se ele se sentia próximo a essa febre quando produzia. Ah, devo sentir, ele me disse. Com certeza, ele corrigiu. *Essa verve, que é uma coisa que ferve...*, foi o último que disse, mesmo que inconcluso, sobre aquela sensação. Me contou sobre

this piece of clothing. Everyone knew each other. Hence the romanticism in his adolescence. The social fraternity he discovered in Austin, his birthplace, which at that time consisted of practically one shopping street, was fundamental to his artistic practice. The bands era, at the turn of the 80s, gave way to the so-called sound crews. And, in the middle of one story, we jumped into another. Everything seemed to get tangled up, but soon disentangled. He told me that behind his house there was a precarious warehouse where people from the region would park their bicycles. From there they would take the train (at the station that gave the city its name) to work. The building was owned by Zeca, his father's acquaintance. One day he came in and said:

Hey, Zeca, let's do a ball here! Let's start a club!

He agreed and together they held the first carnival ball with bands from the city. And this club remained open until a few days ago. It lasted 30 years and went back to being a bicycle parking (with the same energy, impressive!). Zeca devoted himself to funk. His father dropped out after a while, to hold independent events, which were called hi-fi, then balls Black and finally culminated in the sound crews. Then he distinguished himself by playing MPB at the dances. But, even so, they were still the most humble of the family, living in a house owned by their grandparents, who lived in the house next door. Their father continued to gamble. He won at gambling, but his savings disappeared. Gambling money doesn't keep, his father said. And, in the end, there was nothing left. Music, brought by his father, had a great presence in his life. He told me that he could have dedicated himself to it, but he wasn't interested. He liked the party. He was there for the dancing. He didn't want to work.

And in the middle of that, I asked, when did you decide to study Fine Arts? I had no idea what Fine Arts was, what art was, he told me.

He told me that he had no idea what art was because he was just sitting there in that small town scene, seeing the world through a local prism. However, he did draw occasionally. And his family thought he did it very well, but nobody really encouraged his practice, except for this one aunt:

a relação que seu pai tinha com a música. Começou como baterista e terminou como empresário de bandas. O jogo e a música tornaram-se os pilares fundamentais de sua vida. Com a música ele também viajava. Rodou todo o Rio de Janeiro promovendo espetáculos. Jarbas esteve em muitos desses eventos. Rimos muito quando se lembrou que os paletós necessários para o acesso do público masculino eram jogados de dentro para fora dos recintos para ajudar aqueles que não dispunham dessa peça do vestuário. Todo mundo se conhecia. Daí o romantismo na adolescência. A fraternidade social que descobriu em Austin, onde nasceu, que, naquela época, consistia praticamente de uma rua de comércio, foi fundamental para sua prática artística. A época das bandas, na virada dos anos 80, deu lugar às chamadas equipes de som. E, em meio de uma história, saltávamos para outra. Tudo parecia embolar, mas logo se desembolava. Me contou que atrás de sua casa havia um galpão precário onde pessoas da região podiam estacionar suas bicicletas. Dali iam pegar o trem (na estação que deu nome à cidade) em direção ao trabalho. O edifício era de propriedade do Zeca, um conhecido de seu pai. Um dia ele chegou e disse:

Pô, Zeca, vamos fazer um baile aqui? Vamos fazer um clube?

Ele topou e juntos fizeram o primeiro baile de carnaval com bandas da cidade. E esse clube permaneceu aberto até uns dias atrás. Durou 30 anos e voltou a ser bicicletário (com a mesma energia, impressionante!). O Zeca dedicou-se ao funk. Seu pai desvinculou-se depois de um tempo, para realizar eventos independentes, que começaram a ser chamados hi-fi, depois bailes Black e por fim culminaram nas equipes de som. Depois diferenciou-se por tocar MPB nos bailes. Mas, mesmo assim continuavam sendo os mais humildes da família, moravam em uma casa de seus avós, que viviam na casa contígua à deles. Seu pai continuava jogando. No jogo ele ganhava, mas as economias foram sumindo. Dinheiro de jogo não fica, dizia seu pai. E, no final, não sobrou nada. A música, trazida pelo seu pai, teve grande presença na sua vida. Me disse que poderia ter se dedicado a ela, mas não se interessou. Ele gostava da festa. Ficava lá dançando. Não queria trabalhar.

Berenice, his mother's sister. She noticed that he only liked to party and thought she could stimulate him through art. Coincidentally, his neighbor, who also had a sound crew, needed stage-panels made and could not find anyone who could do it. He told me that at the time his father did some of these panels for his sound crew.

Maybe he influenced me on this, he shared with me.

In short, that neighbor got in touch with his father who, consequently, thought of Jarbas. He asked him to paint some backdrops. Next, the then timid Jarbas, despite his scarce experience, came upon an inspiring force, much to his own surprise. He worked with that verve for a whole night. The lines, which intuitively followed the shape of the neons mounted on the panels, were placed amidst abstract shapes of fluorescent colors. In the end, the work was simple and precise. The next day Jarbas showed the finished work to his father, who looked at it without really understanding what he had in front of him. But it was already done. I remember that we smiled. And we smiled even more when he told me that his father met him a few days later. He told him that when the piece was installed and the black light illuminated the panels, they fit perfectly in that environment.

It actually worked out, his father told him.

His first real painting. He told me that he later tried to understand where this impetus had come from. And at that moment, he remembered that the course came up as a possibility in his mind. So I imagined Jarbas Lopes approaching his aunt to say:

Well, if you want to pay for a course, then I want to take a drawing course.

But, that's not what he said. He, to my surprise (and perhaps yours too), asked his aunt for support in starting a computer course. Something sensible and pragmatic for the time since the study of techniques, methodologies, computational instruments and technological applications related to the

E, no meio disso, perguntei, quando você decidiu cursar Belas Artes? Eu não tinha noção do que era Belas Artes, do que era arte, ele me disse. Ele me contou que não tinha a menor ideia do que era arte por ficar ali, naquela coisa de cidade pequena, vendo o mundo por meio de um prisma local. Entretanto, ele desenhava às vezes. E a família achava que ele o fazia muito bem, mas ninguém realmente estimulou aquela prática, a não ser uma tia: a Berenice, irmã de sua mãe. Ela notou que ele somente gostava de festa e pensou que poderia estimulá-lo por meio da arte. Coincidentemente, seu vizinho, que também tinha uma equipe de som, precisava de um painel-cenário articulado e não encontrou ninguém que o pudesse fazer. Ele me contou que na época seu pai criava alguns desses painéis para a sua equipe de som.

Talvez ele tenha me influenciado nisso, compartilhou comigo.

Em síntese, aquele vizinho entrou em contato com seu pai que, por conseguinte, pensou em Jarbas. Pediu-lhe que pintasse alguns painéis. Ato contínuo, o então tímido Jarbas, apesar da escassa experiência, teve uma força inspiradora, para sua própria surpresa. Trabalhou naquela verve uma noite a fio. As linhas, que intuitivamente acompanhavam a forma dos neons afixados aos painéis, foram postas em meio a formas abstratas de cores fluorescentes. No final, a obra apresentava uma feitura simples e precisa. No dia seguinte, Jarbas mostrou o trabalho realizado a seu pai que olhou sem entender ao certo o que tinha em frente de si. Mas já estava concluído. Me lembro que sorrimos. E sorrimos ainda mais quando me contou que seu pai o encontrou alguns dias mais tarde. Ele lhe contou que, quando a peça foi instalada e a luz negra iluminou os painéis, eles encaixaram perfeitamente bem naquele ambiente.

Não é que deu certo, seu pai lhe disse.

Sua primeira pintura de fato. Ele me contou que depois tentou entender de onde tinha saído esse ímpeto. E, nesse momento, lembrou-se que o curso surgiu como possibilidade em sua mente. Então, eu imaginei Jarbas Lopes aproximando-se à sua tia para dizer:

computer were starting to come into vogue. And so, Jarbas Lopes' career would have come to an end, if it hadn't been for a small unforeseen event on his walking journey that day. On the way, he passed in front of SENAC and saw a sign: vacancies open for advertising design. He decided to try. He took an exam and, even though he didn't have much experience, he passed and took the course.

But when adulthood comes around, he told me, things tighten up and romance is gone.

So once again his artistic career was put on hold. He became interested in economics. He told me about the arrival of the first Honda factory in Manaus, about the motorcycles that started arriving in Austin in the late 70's, about the gold ballast, about the fiduciary circulation of paper currency, about the Nixon shock that suspended the direct convertibility of the dollar against gold, about the philosophy of economics. This led him to take an economics entrance exam. Had he passed, our conversation would probably never have happened.

But when adulthood comes around, he told me, things tighten up and romance is gone.

When did you feel the romance end?

It's a transition. It's a loss in a way. It is a passage of romance into a loss because you end up going in search of another romantic place. In that phase there, in the early 80s. And looking at history now, this fall of romanticism was not only mine, but of history in general, of people who entered for good into another phase of neo-liberal capitalism where everything is measured by monetary value.

The romanticism was ending, despite the fact that in this same period he came across many musicians who inspired him, such as Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Itamar Assumpção, Clementina de Jesus, Arrigo Barnabé, Grupo Rumo, and Miles Davis, among others.

I realized that I had to think of something, he told me. That's the thing, if you

Poxa, se você quer pagar um curso, então quero fazer um curso de desenho.

Mas, não foi o que ele disse. Ele, para minha surpresa (e talvez para a sua), pediu à sua tia o suporte para começar um curso de computação. Algo sensato e pragmático para a época já que o estudo das técnicas, metodologias, instrumentos computacionais e aplicações tecnológicas relacionadas ao computador estavam começando a entrar em voga. E, assim, a carreira de Jarbas Lopes teria chegado a seu final, se não fosse um pequeno imprevisto no percurso a pé que realizou naquele dia. No caminho, ele passou em frente ao SENAC e viu escrito: vagas abertas para desenho de publicidade. Decidiu provar. Realizou um exame e, mesmo não tendo muita experiência, foi aprovado e fez o curso.

Mas quando chega o início da fase adulta, ele me disse, aquela coisa aberta e o romantismo acaba.

Por isso, uma vez mais sua carreira artística foi posta em suspenso. Ele começou a se interessar por economia. Me contou sobre a chegada da primeira fábrica da Honda em Manaus, sobre as motocicletas que começaram a chegar em Austin no final da década de 70, sobre o lastro do ouro, sobre a circulação fiduciária do papel-moeda, sobre o choque Nixon que suspendeu a conversibilidade direta do dólar em relação ao ouro, sobre a filosofia da economia. Isso o levou a prestar vestibular para economia. Se ele tivesse passado, provavelmente nossa conversa nunca teria acontecido.

Mas quando chega o início da fase adulta, ele me disse, aquela coisa aberta e o romantismo acaba.

Quando você sentiu o romantismo acabar?

É uma passagem. É uma perda em alguns sentidos. É uma passagem de romantismo em uma perda porque a gente acaba indo em busca de outro lugar romântico. Nessa fase aí, no início dos anos 80. E vendo a história agora, essa queda do romantismo não foi só minha, mas da

don't find a way, you never get out of there. I had that feeling.

And then, with the drawing course, he managed to find a different direction. He decided to take the Fine Arts entrance exam and was faced with a specific exam that made it impossible for him to proceed. But, after tapping into advertising design, he decided to enroll in a private advertising college. He then started drawing for a newspaper and was offered a job in a print shop. But life is full of unforeseen events. That early afternoon, his sister's boyfriend leaned back in a chair, opened the newspaper and began to read the information about those who had been accepted in the different universities. Suddenly he was surprised to find a familiar name amongst the waitlisted students. And to our surprise (or remembrance), many at that time did not even have a landline. He then had to go to the nearest pay phone, called his future mother-in-law and said:

Jarbinhas got accepted and has to register tomorrow!

They didn't talk at length as people do nowadays. Brief sentences were exchanged, and an expression tried to explain what it was all about: a waitlist. Jarbas would only learn this news in the dead of night that day. The next morning he ran towards UFRJ.

What about carnaval?

He told me that it was at the university that he found his partners in thought and in carnaval. However, before talking about carnaval, he told me that together with other artists he created a Salon. Or rather, that they managed to reactivate the Fine Arts Salon. It already existed; it was the great Salon of Brazil. And this salon became known as the Tenth Salon, the one that selected his works that were exhibited in the Carioca subway station. The exhibit had two sculptures by Jarbas. They, according to him, were quite timid, with classical traces. Moreover, the title *Innocence*, which he gave to one of them, remains to this day as a conceptual reflection. What is innocence? The title was the incipient state of a concept that followed in his mind. He gave that name, and this act was not only romantic. It was about a girl crossing the structure in the shape of the letter 'E' that supported

história em geral, das pessoas que entraram de vez em uma outra fase do capitalismo neo-liberal onde tudo se mede pelo valor monetário.

O romantismo foi acabando apesar de que nesse mesmo período ele tivesse travado contato com muita música que lhe inspirou como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Itamar Assumpção, Clementina de Jesus, Arrigo Barnabé, Grupo Rumo, Miles Davis, entre outros.

Eu comecei a ver que eu tinha que pensar em alguma coisa, ele me disse. É essa história mesmo, se você não acha um caminho, você não sai mais de lá. Eu tinha essa sensação.

E daí, com o curso de desenho, ele conseguiu encontrar um caminho diferente. Decidiu prestar vestibular para Belas Artes e se deparou com uma prova específica que o impossibilitou de seguir em frente. Mas, com o curso de desenho publicitário, decidiu inscrever-se em uma faculdade particular de publicidade. Em seguida, começou a fazer desenhos para o jornal e ato contínuo lhe ofereceram trabalho em uma gráfica. Mas a vida é cheia de imprevistos. Naquele começo de tarde, o namorado de sua irmã se recostou em uma cadeira, abriu o jornal e começou a ler informações sobre os aprovados para as diferentes universidades. De repente, surpreendeu-se de encontrar na lista de reclassificados um nome familiar. E para nossa surpresa (ou lembrança), muitos nessa época não tinham nem sequer telefone fixo. Ele então teve que dirigir-se ao telefone público mais próximo, ligou para sua futura sogra e disse:

O Jarbinhas passou no vestibular e tem que fazer a matrícula amanhã!

Não conversaram longamente como ocorre hoje em dia. Breves frases foram trocadas e uma expressão tentou explicar do que se tratava tudo aquilo: uma repescagem. Jarbas somente saberia dessa notícia na calada da noite daquele dia. No outro dia de manhã, ele correu em direção à UFRJ.

E o carnaval?

her at the waist. A body cast in a walking posture made of iron wire. To what extent do we continue to maintain this innocence and childlike spirit in our actions? To what extent do we have to be innocent to perform actions? The conversation suddenly took another turn by the censorship imposed on one of the participating artists. We talked about the current government, about death squads in his hometown, about the various tensions that existed in this city that for him was no longer romantic, and about his desire to find a way out. Then, he told me about when he started teaching art in a school, about his Fiat 147...

First car?, I interrupted.

No. The first car was a VW Beetle. It wasn't mine, it was my grandfather's. A little bug. There's this story that will eventually lead to Troca-troca, right?

The *Troca-troca* reminded him of the unique force that existed in the life of his city, of the power he discovered in this space, of the way the absence of structure made them harvest and transform the precarious. There was a very intense turn of romanticism there. We experience various forms of romanticism, but the change of that period and of that place was, for him, the personal sentiment of a global expression, in Lennon's words, *"the dream is over, what can I say? The dream is over."*

I mean, the culture was local and you had to do something with what you had. You had to live on the street and go inventing things in a freer way. In the midst of all these memories, sometimes everything gets tangled up, but soon detangles. He told me about a feeling he had that he couldn't put into words at the moment. Remembering this period, he noticed, in our conversation, how intuition is still present in his process, how the meetings that took place were essential for the making of the artist he is today. Then, he told me about the importance that the exhibition project Antarctica Artes com a Folha had for his entry in the circuit. Of how many artists were projected with the support of this event.

What about carnaval?

He told me that at the time he started to develop his research, to create,

Ele me contou que na universidade é que encontrou os parceiros de pensamento e de carnaval. No entanto, antes de falar do carnaval, ele me contou que junto com a outros artistas criou um salão. Ou melhor, que conseguiram reativar o salão da Belas Artes. Ele já existia, era o grande salão do Brasil. E esse que ficou conhecido como o décimo salão, o que selecionou as suas obras que foram expostas no metrô da Carioca. A exposição contava com duas esculturas de Jarbas. Elas, segundo ele, eram bem tímidas, com vestígios clássicos. Ademais, o título *Inocência*, que deu a uma delas, permanece até hoje como reflexão conceitual. O que é a inocência? O título era o estado incipiente de um conceito que seguia em sua mente. Ele deu aquele nome e esse ato não era somente romântico. Se tratava de uma menina que atravessava a estrutura na forma da letra 'E' que lhe apoiava pela cintura. Um corpo vazado em postura caminhante realizado com arame de ferro. Até que ponto continuamos mantendo essa inocência e esse espírito infantil nas nossas ações? Até que ponto teríamos que ser inocentes para realizar ações? A conversa subitamente tomou outro rumo pela censura imposta a um dos artistas participantes. Falamos sobre o atual governo, sobre grupos de extermínio na sua cidade natal, sobre as várias tensões que existiam nessa cidade, que para ele não era mais romântica, e sobre seu desejo de encontrar uma saída. Então ele me contou sobre quando começou a dar aula de arte em uma escola, sobre seu Fiat 147...

Primeiro carro?, interrompi.

Não. O primeiro carro foi um Fusca. Não era meu, era do meu avô. Um fuscazinho. Tem essa história que depois vai dar no Troca-troca, né?

O *Troca-troca* o fez lembrar da força ímpar que existia na vida de sua cidade, da potência que descobriu nesse espaço, da maneira como a ausência de estrutura os fez colher e transformar o precário. Ali existiu uma virada muito intensa do romanticismo. Vivemos diversas formas de romantismo, mas a mudança desse período e lugar foi, para ele, o sentimento pessoal de uma expressão global, nas palavras de Lennon, *"o sonho acabou, o que posso dizer? O sonho acabou."*

Quer dizer, a cultura era local e você tinha que fazer algo com o que

and to search for a language, he was enticed by these two friends to go to the carnival.

What's up, Jarbas? You do sculpture, right?

Marcos Cardoso asked him this during his third year of college.

He told me this about that period, the third year, because after the Group exhibition we organized a congress, he told me.

From then on, he was absorbed by carnival. And at carnival he understood what it was to create large scale and in a totally marginal universe. Carnival was a fundamental part of his journey, for it was there that he realized in a unique way how to create in another artistic language: that of large scales. And in the midst of this ineffable torrent, carnival also went through a romantic end. *The samba, he told me, went:*

*Super Escolas de Samba S.A.
Super alegorias
Escondendo gente bamba
Que covardia
Bumbum Paticumbum Prugurundum*

He told me about this classic samba, and then he told me about Joãozinho Trinta, about how he mobilized a community through shows, through aesthetic creations. And then he started drawing bridges between Hélio Oiticica and Joãozinho Trinta. He told me how one of them entered into the exchange and the other into samba as a representation of a community.

What's up, Jarbas? You do sculpture, right?

He had never made Styrofoam sculpture before, but that did not stop him from accepting the invitation. Nor did he decide not to paint, even if he didn't paint, when they took this aesthetic orientation. He told me that one day, when he started painting with the group, he felt an impulse and followed it. He immersed himself in that pictorial process in such a deep way that

tinha nas mãos. Você tinha que viver na rua e ir inventando coisas de uma forma mais livre.

Em meio a todas essas lembranças, às vezes, parece até que embola tudo, mas logo desembola. Ele me contou de uma sensação que tinha e que neste momento não conseguia colocá-la em palavras. Lembrando desse período, ele notou, em nossa conversa, como a intuição segue presente em seu processo, como os encontros que ocorreram foram essenciais para a feitura do artista que ele é hoje. Daí, ele me contou da importância que o projeto de exposição *Antarctica Artes com a Folha* teve para sua entrada no circuito. De como muitos artistas foram projetados com apoio deste evento.

E o carnaval?

Ele me contou que na época que começou a desenvolver sua pesquisa, a criar e a buscar uma linguagem, foi alçado por esses dois amigos para ir ao carnaval.

E aí, Jarbas? Você faz esculturas, né?

Marcos Cardoso lhe perguntou isso durante o terceiro ano da faculdade.

Ele me disse isso por esse período, terceiro ano, porque depois do Salão a gente fez um congresso, ele me disse.

A partir de então, ele foi absorvido pelo carnaval. E, no carnaval, ele entendeu o que era criar em grandes dimensões e em um universo totalmente marginal. O carnaval foi parte fundamental de seu percurso já que ali ele percebeu de forma ímpar como agir em outra linguagem artística: a de grandes escalas. E, em meio a essa inefável torrente, o carnaval também passou por um final de romantismo. *O samba, ele me disse, cantou:*

when he looked around all his friends were surprised at what he had done. That group embraced him as a painter, they saw the force that materialized



before them. The personal story got mixed up with the story of people and then with the story of places. He told me they started this experience in the forgotten São Cristóvão pavilion, designed by architect Sérgio Bernardes. The decadent alleys and the tight spaces divided and surrounded by narrow

hoardings gave way to mastodontic floats. And soon the story was back to people. Marcos remained the group's spokesman. At the time, the so-called *bicheiros* (gangsters) were in charge of the samba schools, and Marcos, who didn't want to go alone, went with Jarbas. And there they spoke with the *bicheiros* in a flagitious ambiance. They were immersed in this process for three months. Two years passed in this world. Jorge Duarte called the group *Ala da Cor (Color Wing)*. Later we talked about Oiticica, about when Lisette Lagnado compared him to Oiticica (whom Jarbas never got to meet), and about how he met Lygia Pape.

I felt that she treated me as an artist, he told me, she treated me as an equal. He then shared with me his dive into independent research after the carnival, how living in the student housing and being part of that community influenced his process. In addition, he went through a solitary phase during this period. And maybe this is related to the current moment of this exhibition project, which is divided in two poles that complement each other: on one side, the individual (the creation of studio works in a solitary way), and, on the other side, the collective (linked to sociability and

Super Escolas de Samba S.A.

Super alegorias

Escondendo gente bamba

Que covardia

Bumbum Paticumbum Prugurundum

Ele me contou desse samba clássico e depois me falou de Joãozinho Trinta, sobre como ele moveu uma comunidade através de espetáculos, de realizações estéticas. E ato contínuo começou a traçar pontes entre Hélio Oiticica e Joãozinho Trinta. Me falou como um deles entrou na troca e o outro no samba como representação de uma comunidade.

E aí, Jarbas? Você faz esculturas, né?

Ele nunca tinha feito escultura em isopor, mas isso não o impediu de aceitar o convite. Tampouco decidiu não pintar, mesmo que não pintasse, quando tomaram essa orientação estética. Me contou que um dia, ao começar a pintar com o grupo, sentiu um impulso e o seguiu. Mergulhou naquele processo pictórico de maneira tão profunda que quando olhou ao redor todos os seus amigos ficaram surpresos com o que havia feito. Aquele grupo o abraçou como pintor, viram a força que tinha sido materializada diante deles. A história pessoal se confundiu com a de pessoas e logo com a de lugares. Me contou que começaram esta experiência que ocorreu no esquecido pavilhão do São Cristóvão, projetado pelo arquiteto Sérgio Bernardes. As decadentes ruelas e os estreitos espaços divididos e cercados por estreitos tapumes davam passo a mastodônticos carros alegóricos. E logo a história voltava às pessoas. Marcos ficou como porta voz do grupo. Nesse período, eram os *bicheiros* que mandavam no negócio das escolas de samba, e Marcos, que não queria ir sozinho, ia com Jarbas. E lá iam conversar com os *bicheiros* em um ambiente flagicioso. Ficavam mergulhados nesse processo durante 3 meses. Foram 2 anos nesse mundo. Jorge Duarte chamou o grupo de *Ala da Cor*. Depois conversamos sobre o Oiticica, sobre quando Lisette Lagnado o comparou com ele (quem Jarbas nunca chegou a conhecer), e sobre como foi conhecer Lygia Pape.

proposals that involved people who were open to the direct dynamics of relationships, participation, collaboration and politics). The route created by the very architecture of the Rio Museum of Art (MAR) is circular and is found in two exhibition spaces that are connected by passages: to the right, the individual, and to the left, the collective. Those who decide to visit the space on the right will find works of a contemplative and interactive nature. Following a corridor, towards the space on the left, some visitors will pass through the action *Enter and leave*, which will interactively involve some of them in the act of tearing a sheet of newsprint paper, held at its ends by two people from the Education Department. The visitors leave, hurling themselves into the space by tearing the surface apart. Leaving one place and entering another through this contact in a unique and simple way. Thus, the social relationship that the visitor will find in the new space is made, from the beginning, in a collective and utopian way. Proposals for participation, proposals of the artist character, of imaginary and social figures, of resistance. Then Jarbas told me about an inspiration he found in mixing the influences of Mário Pedrosa, the indigenous peoples and Maricá: the *Museum of Solidarity Maricá*, which rethinks the idea of a museum, starting with its architecture made in the shape of an oca (an indigenous dwelling). This relates to the city where he currently lives, Maricá, which welcomed and settled, in a *restinga* forest reserve, an indigenous community expelled from Niterói. He told me that in this huge empty oca, spontaneous or premeditated horizontal situations would happen. Moreover, the museum's technical team, archives, library, among others, would be located in other parts of the city, involving it with greater intensity. In the exhibition there is a model of the *Museum of Solidarity Maricá*, as well as a model of the *Ciclotransamazoniaérea* (the idea of the *Cicloviaérea* (aerialbikeway) crossing the Amazon). The scale model begins in Jarbas' production when he tries to create material points for reflection upon the *Cicloviaérea* project. Then we talked about the *Fá-criaturas* (*Fá-creatures*), which refer to the idea of an eye filter that, while "performing this function", creates a character's apparel. In our conversation, we went from one room to the other. The first room opens with the work *Círculo-oráculo* (*Circle-oracle*), a large square geometric sculpture that has at its midpoint a rotating circle on both of its faces. On its front, as well as its

Eu senti que ela me tratou como artista, ele me disse, ela me tratava como um igual.

Compartilhou comigo então sobre o seu mergulho em uma pesquisa independente depois do carnaval, em como morar no alojamento estudantil e como fazer parte daquela comunidade o influenciou nesse processo. Além disso, passou por um momento solitário durante esse período. E talvez isso tenha relação com o atual momento, deste projeto de exposição, que se divide em dois pólos que se complementam: de um lado, o individual (da criação de obras no estúdio de forma solitária), e, de outro lado, o coletivo (ligado à sociabilidade e as propostas que envolveram pessoas que estiveram abertas à dinâmicas diretas de relações, de participações, de colaborações e de políticas). O percurso gerado pela própria arquitetura do Museu de Arte do Rio é circular e se encontra em dois espaços expositivos que se conectam por passagens: à direita, o individual, e à esquerda, o coletivo. Quem decidir visitar o espaço à direita encontrará obras de cunho contemplativo e interativo. Seguindo por um corredor, no sentido ao espaço à esquerda, alguns visitantes passarão através da ação *Entre e vaza*, que envolverá interativamente alguns deles no ato de romper uma folha de papel jornal, sustentada em suas extremidades por duas pessoas do Educativo. Os visitantes vazam arrojando-se para dentro do espaço ao arrebentar aquela superfície. Sair de um lugar e entrar no outro através desse contato de maneira única e simples. Assim, a relação social que o visitante encontrará no novo espaço é feita, desde o início, de maneira coletiva e utópica. Propostas de participação, propostas da personagem artista, de figuras imaginárias e sociais, de resistência. Então Jarbas me contou sobre uma inspiração que teve ao misturar as influências de Mário Pedrosa, dos povos originários e de Maricá: o Museu da Solidariedade de Maricá, que repensa a ideia de museu começando por sua arquitetura feita em oca. Isso se conecta com a cidade onde vive atualmente, Maricá, e que acolheu e assentou, em uma reserva florestal de *restinga*, uma comunidade indígena expulsa de Niterói. Ele me contou que nessa enorme oca vazia aconteceriam situações horizontais, espontâneas ou premeditadas. Ademais, a equipe técnica

back, the circle can be put into manual motion by the visitor after asking an abstract question that has no answer. These stories were shared amidst carefree hand movements, gentle and tranquil gazes. I remember that we put aside the contents of the freshly poured glasses we had on the red bar table. I remember that he made a reference to the *Pinturas Circulares* (*Circular Paintings*) as evolutions of the space paintings. That tubular form made of paint and full-bodied canvas that sustains itself in the air also refers to circularity as does the *Circle-oracle*.

The ideas circulate, he told me, one goes through another and connects, ascends and changes. Things give the impression that they occur circularly, just like time. They are similar, but do not repeat. It is like a spiral, with its twists and turns and its arching design turning and moving progressively away from the center.

We talked about the spirals of the galaxies and the subatomic world until we landed at our own fingerprints. Then, arching his eyebrows, he spoke of how Oiticica continued being a reference with *Relevos Espaciais* (*Spatial Reliefs*) (1959-60) and *Grande Núcleo* (*Great Nucleus*) (1960).

Because first comes the desire, he pointed out, comes the idea, circulating, comes the desire to do this. We get on a path that is not logical. First, I tried it in a totally wrong way, but I did that shape. Then I realized that it could be just canvas, that that was it. Then you take a space painting and remove the frame. Do you understand? This is the evolution. When you manage to give shape to the painting, a kind of shape, without the frame of the previous space painting, the reference. But it is an idea that was not intended for this, but it comes with this background, this dna, and this desire.

I watched the sharp, curved shadows moving over the glare of the plastic bar table as he told me about the various abstract references in the air that the work brought to him. On my end, I made other associations to the passages, the flows, and the liquids. We smiled as we realized that beyond its three-dimensional form, we could reflect on what was going on inside it. In a tight ellipse I began to see on my cell phone the details of one of his works that consists of storing organic food scraps in translucent

do museu, arquivos, biblioteca, entre outros, estariam localizados em outros pontos da cidade, envolvendo-a com maior intensidade. Na exposição há uma maquete do *Museu da Solidariedade de Maricá*, assim como uma maquete da *Ciclotransamazôniaérea* (a ideia da *Cicloviaérea* atravessar a Amazônia). A representação em escala reduzida, em forma de maquete, começa na produção de Jarbas quando tenta criar pontos materiais de reflexão sobre o projeto da *Cicloviaérea*. Depois, conversamos sobre as *Fá-criaturas*, que remetem à ideia de filtro ocular que, ao mesmo tempo que “realizam essa função”, criam o vestuário de uma personagem. Na nossa conversa, fomos de uma sala à outra. A primeira sala terá em sua entrada a obra *Círculo-oráculo*, escultura geométrica quadrada de grande dimensão que tem em seu ponto médio um círculo giratório em ambos os lados de suas duas faces. Em seu anverso, assim como seu reverso, o círculo poderá ser posto em moção manual pelo visitante logo após a realização de uma pergunta abstrata sem resposta. Essas histórias foram compartilhadas em meio a movimentos de mãos despreocupadas, olhares mansos e tranquilos. Lembro que deixamos de lado o conteúdo dos copos recém servidos que tínhamos sobre a mesa vermelha de bar. Lembro que ele fez uma referência às *Pinturas Circulares* como evoluções das pinturas espaciais. Aquela forma tubular feita em tinta e tela encorpada que se sustenta no ar também remete à circularidade assim como o *Círculo-oráculo*.

As ideias vão circulando, ele me disse, uma vai passando pela outra e se conectando, ascendendo e mudando. As coisas dão a impressão de ocorrer circularmente, assim como o tempo. Se parecem, mas não se repetem. É como uma espiral, com suas voltas e reviravoltas e seu desenho arqueado girando e se afastando progressivamente do centro.

Falamos das espirais das galáxias e do mundo subatômico até cair nas nossas próprias digitais. Daí, arqueando suas sobrancelhas, falou de como Oiticica continuava sendo uma referência com os *Relevos Espaciais* (1959-60) e o *Grande Núcleo* (1960).

Porque primeiro vem o desejo, ele pontuou, vem a ideia assim circulando,

plastic buckets or aquariums. He told me about this habit he has at home, about the times he had made this object in artistic residences, about when he used an aquarium to store compost. Later, he used this compost and mixed it with soil, thus creating a new compost, a new life and geography in those places he passes through and stays for a period. This reminded him of the dreadlock that developed on his head over 7 years. When he finally separated from it, it took on a life of its own à la Gogol. He told me that he titled it *Ué, é eu?* (*Why, it's me?*) creating a palindrome, a circularity, an infinite relationship. Would it make the same sense to listen to it or read it over and over again? The taste for it comes from his friend Luis Andrade, who performs a kind of palindromic poetry. He paused a moment, looked at the void, and said:

Is it really me?

His facial expression was difficult to interpret, but succinctly mixed surprise full of irrecognition and familiarity. It was part of him! It was him! What or who was that thing that formed? and He emphasized how different that element made him. Different from who he was that day when he stood before me, having that conversation. A character. Someone who, besides everything else, dressed differently. By the way, in the exhibition you can see these clothes next to this work with the palindromic title. This character was created with the intention of accessing the artistic universe.

...to enter this universe head on. Check out that hair.

A character who absorbed and challenged her surroundings, while dodging and responding firmly to what she encountered. From there,



vem o desejo de fazer isso. A gente entra em um caminho que não é lógico. Experimentei primeiro de uma forma totalmente errada, mas fiz esta forma. Depois eu vi que poderia ser só tela, que era isso. Daí você pega uma pintura espacial e tira o chassi. Entendeu? Essa é a evolução. Quando você consegue dar forma na pintura, um tipo de forma, sem o chassi da pintura espacial anterior, da referência. Mas é uma ideia que não foi pensada pra isso, mas vem com esse histórico, esse dna e esse desejo.

Fiquei observando as sombras curvas e nítidas movendo-se sobre o brilho da mesa de plástico de bar enquanto ele me contava sobre as várias referências abstratas ao ar que aquela obra lhe trazia. Por minha parte, eu realizava outras associações à passagens, aos fluxos e aos líquidos. Sorrimos ao perceber que além de sua forma tridimensional, podíamos refletir sobre o que passava em seu interior. Em uma elipse apertada comecei a ver no meu celular os detalhes de uma de suas obras que consiste no armazenamento, em baldes translúcidos de plástico ou aquários, de restos orgânicos de comida. Me contou sobre esse costume que tem em casa, sobre as vezes que realizou esse objeto em residências artísticas, sobre quando usou um aquário para conservar a composteira. Posteriormente, ele utilizou esse adubo e o misturou com terra, criando dessa maneira um novo composto, uma nova vida e geografia nesses lugares que ele passa e fica um período. Isso o lembrou de um dreadlock que se desenvolveu em sua cabeça durante 7 anos. Quando por fim separou-se dele, ganhou vida própria à la Gogol. Ele me contou que o intitulou *Ué e eu?* criando um palíndromo, uma circularidade, uma relação infinita. Seria o mesmo sentido ao escutá-lo ou lê-lo uma e outra vez? O gosto por isso vem de seu amigo Luis Andrade, que realiza um tipo de poesia palindrômica. Ele pausou um momento, olhou o vazio e disse:

É eu mesmo?

Sua expressão facial era difícil de interpretar, mas, de maneira sucinta, misturava surpresa cheia de irreconhecimento e familiaridade. Foi parte

we went back talking about the beginning, about the intensely moving novelty, about the ways of absorbing new knowledge, about the ways of opening up to the new, about the natural transformation of the one's own self in response to the surroundings, about how a small tangle transforms itself into a delirious form that weighs almost 1kg. It is him. He was amazed by the way he was enveloped by the magic of that process, how those events concentrated a strange energy that was receptive, active and, at times, reactive, and by how physically, from his own head, abstract sculptures of everyday life emerged. In that daily life, works also emerged before him. He told me about a painting, a painting desire he had had. A cone, diametrically opposed to the complexity of a Roithamer. He wanted to create a painting that was a cone. However, he did not know how to physically perform this operation. How to perform the pictorial operation of creating a cone? At that moment, he had in mind the eye cones' ability to perceive colors. Rods, I commented, responsible for luminous recognition, remind me of the *Circular Paintings*. Associations aside, there was Jarbas in front of the canvas with that question pulsing through his mind. The canvas was hung by both upper ends with the help of two nails. One of them fell and with it part of the fabric, which settled down naturally. As Jarbas thought about how to make a cone, he suddenly realized that the fold that the fabric had found spontaneously looked like the shape of a cone. The frame-less display was born out of everyday magic. Nothing calculated. Like *Vila Abstrata (Abstract Village)*, which, in contrast to the most acute moment of the syndemic, makes us aware of the need to create communities, of a village that would occupy the land in a more integrated, art-related way. He told me that the *Village* project emerged from an invitation by Bernardo Paz in 2006. The proposal presented would consist of a village, within the Inhotim premises, which would be permanently inhabited by outsiders; an independent community, but one linked to the art thought through the institution. For that, he made a family-and-friends' trip, in a van, from Maricá to Inhotim; to the place the institution had found after researching the *Village* construction in its region. He told me about the black and white photographs Moisés Alcunha took and in which you could see the trip process. On the muddy ground his children and nieces began to build the future village model with stones and sticks. For Jarbas, his

dele! Foi ele! O que ou quem era aquilo que se formou? e Ele acentuou como aquele elemento o fazia diferente. Diferente de quem ele era aquele dia quando estava diante de mim, travando aquela conversa. Um personagem. Alguém que além de tudo vestia-se diferente. Por sinal, na exposição podem ser vistas as ditas roupas ao lado desta obra de título palindrômico. Essa personagem foi criada com o intuito de acessar o universo artístico.

...de entrar nesse universo de cabeça. Ô como tá esse cabelo aí.

Uma personagem que absorveu e rebateu o entorno, enquanto esquivava-se e respondia firmemente ao que encontrava. Daí voltamos a conversar sobre o começo, sobre a novidade intensamente mareante, sobre as maneiras de absorver um novo conhecimento, sobre as formas de abertura ao novo, sobre a transformação natural da própria pessoa em resposta ao entorno, sobre como um pequeno emaranhado se transforma em uma forma delirante que possui quase 1kg. É ele mesmo. Se surpreendia pela maneira como era envolvido pela mágica daquele processo, de como aqueles acontecimentos concentravam uma estranha energia que era receptiva, ativa e, por vezes, reativa, e de como fisicamente, da própria cabeça, emergiam esculturas abstratas do dia a dia. Naquele cotidiano, obras também emergiram diante dele. Me contou sobre uma pintura, um desejo de pintura que havia tido. Um cone, diametralmente oposto à complexidade de um Roithamer. Ele queria criar uma pintura que fosse um cone. Entretanto, não sabia como realizar essa operação fisicamente. Como realizar a operação pictórica de criar um cone? Naquele momento, ele tinha em mente a capacidade dos cones oculares para perceber as cores. Bastões, comentei, responsáveis pelo reconhecimento lumínico, me lembram as *Pinturas Circulares*. Associações à parte, lá estava Jarbas em frente à tela com aquela questão pulsando em sua mente. A tela estava pendurada por ambas as extremidades superiores com ajuda de dois pregos. Um deles caiu e com ele parte do tecido, que se assentou naturalmente. Enquanto Jarbas pensava em como faria um cone, percebeu de golpe que a dobra que o tecido havia encontrado espontaneamente parecia a forma de um cone. A tela sem chassi nasceu da magia cotidiana. Nada

trips are like artworks. They are like proposals developed by his work, new ways of relating with his family, with his friends and with the community. In one of the photographs you can see an ebony-colored figure, one of the *Planetarians*, which are creatures from the depths of a cosmic place. After the trip, Jarbas materialized the experience in drawings of spaces, architectural environments, interior views, aerial view plans, but in an abstract way. We stopped at two of them drawn with ballpoint pens. He told me that the one drawn with a red pen, featured a vegetable garden, and the other, in green, outlined the iron shape of three monumental spiral staircases that reached the community located at the highest part of the hill. His head went in circles when he said:

... to arrive involved, with your head spinning.

He continued telling me about the drawings. He talked about how the interior architecture would be, the open floor, the windows, the facade in blue and red, a solar panel, and finished by accentuating the vegetable garden, which would carry the spirit of sustainable sustenance. He mentioned Inhotim's 10-year catalogue, where many of these images could be seen. And his gaze was lost for an instant when he recalled the moment, after clearing the brush at the site on the edge of the hill, when he asked his friend Moisés to register photographically a piece of Inhotim, very far away, surrounded by the landscape. From up there, he saw an Inhotim that seemed from the past, now connected to the future of that village promise. It entered the catalogue stamped with a stamp elaborated from the image of his friend Luís Andrade (with his tongue sticking out of his mouth), who was face-painted by the children while asleep. He mentioned the photograph in which he appears covered with volcanic mud from Bulgaria. From there, it was a natural leap to Kadê Printing and Publishing, which he created in 2013, together with the Bulgarian Katerina Dimitrova, to whom he is married, to the production of artists' books and poetry.

Kadê is a love story, he told me.

calculado. Como a *Vila Abstrata*, que em contraste com o momento mais agudo da sindemia, nos conscientiza da necessidade de criação de comunidades, de uma vila que ocupasse a terra de forma mais integrada e ligada à arte. Me contou que o projeto da vila surgiu de um convite de Bernardo Paz em 2006. A proposta apresentada consistiria em uma vila, dentro das premissas do Inhotim, que seria habitada por pessoas de fora permanentemente; uma comunidade independente, mas ligada ao pensamento da arte através da instituição. Para isso, ele fez uma viagem, com a família e amigos, em uma van, de Maricá ao Inhotim; ao lugar que a instituição tinha encontrado após a pesquisa para a construção da *Vila* em sua região. Ele me contou sobre as fotografias em preto e branco que o Moisés Alcinha realizou e nas quais se poderia ver o processo da viagem. Sobre o chão enlameado que seus filhos e sobrinhas se puseram a construir com pedras e paus uma maquete da futura *Vila*. As viagens para Jarbas são como obras, são como propostas desenvolvidas pelo seu trabalho, novas maneiras de relacionar-se com sua família, com seus amigos e com a comunidade. Em uma das fotografias pode se observar uma figura cor do ébano, um dos *Planetários*, que são criaturas provenientes do fundo de um lugar cósmico. Após a viagem, Jarbas materializou a experiência em desenhos de espaços, de ambientes arquitetônicos, de visões interiores, de plantas do local vistas do alto, mas de uma forma abstrata. Nos detivemos em dois deles feitos com canetas esferográficas. Ele me contou que um deles, o que estava feito com caneta vermelha, apresentava uma horta, e o outro, em verde, delineava a forma em ferro de 3 escadas espirais interligadas e monumentais que alcançavam a comunidade situada na parte mais elevada do morro. As pessoas subiriam uma, seguiriam descendo a próxima e chegariam subindo a última. Sua cabeça meneava círculos quando disse:

... pra chegar envolvido, com a cabeça girando.

Ele continuou a me contar sobre os desenhos. Falou sobre como seriam as arquiteturas interiores, o chão vazado, as janelas, a fachada em azul e vermelho, um painel solar e terminou por acentuar a horta, que

The word comes from Bulgarian and coincides with the meaning of the same-sounding word in Portuguese: *onde está* (where is it)? Lovely coincidence. A linguistic and affective connection.

And, it also means Katerina Dimitrova, smiled. We only saw this afterwards.

He told me about the physical space of the publishing house and its machines and about the printer Jayme Borges Neto, who is accompanying them in the project. He also told me about future publications (such as *Poetamenos* by Augusto de Campos) and about the large and experimental catalog of publications they offer. Soon he began to tell me about some of them, like, for example, the wall full of magazines made of old newspapers collected by him in various places and countries. He explained to me that the particular coloring of the newsprint magazines was due to the sun exposure of the material. After the “tanning,” each publication was bound and individually rolled up with the help of a rubber band. We talked about how this material was, after all, once again, the concentration of everyday matter. In the exhibition, by the way, you can see hundreds of them arranged in block form in the middle of the space. And, I am not sure why, maybe because I drank a bit of what I had in the glass in front of me on the table, but we started talking about the project he had done at the CRAC Alsace in France. At the time, he had in mind to name it simply *water*. And as he said this, he smiled at what he called:

... poetic coincidence. Because I discovered that in French water is pronounced simply O.

It seemed like something highly mathematical, calculated, he told me. The fact that he wanted to find a title that carried this simplicity and energy. *Eau*: three vowels that are pronounced *O*: the sound of another vowel.

There is nothing better in this world. It is the best concrete poetry. Things happen intuitively, he told me. Of course, from there, it was hard not to mention the work *Cascata Bila* (*Bila Waterfall*). He told me that he was moved by activating this interactive project that will be in the MAR

teria um espírito de subsistência sustentável. Mencionou o catálogo de 10 anos do Inhotim, onde muitos desses registros poderiam ser vistos. E o seu olhar perdeu-se por um momento quando rememorou o momento, após abrir a mata estando no local à beira do morro. Quando pediu ao seu amigo Moisés para registrar fotograficamente um pedaço do Inhotim, muito afastado, envolto pela paisagem. De lá de cima viu um Inhotim que parecia do passado, agora ligado ao futuro daquela promessa de vila. Ficou no catálogo carimbado com um selo elaborado a partir da imagem de seu amigo Luís Andrade (com a língua projetada para fora da boca) que foi pintado enquanto dormia pelas crianças. Mencionou sobre a fotografia em que aparece coberto de lama vulcânica proveniente da Bulgária. Daí foi um salto natural à Gráfica Editora Kadê, que criou em 2013, conjuntamente com a búlgara Katerina Dimitrova, com quem é casado, para a produção de livros de artistas e de poesia.

Kadê é uma história de amor, me disse.

A palavra provém do búlgaro e coincide com o significado da palavra de mesma sonoridade em português: onde está? Amorosa coincidência. Conexão linguística e afetiva.

E, também significa Katerina Dimitrova, sorriu. A gente só foi ver isso depois.

Me contou sobre o espaço físico da editora e suas máquinas e sobre o impressor Jayme Borges Neto, quem os acompanha no projeto. Também me contou sobre as publicações futuras (como *Poetamenos* de Augusto de Campos) e sobre o amplo e experimental catálogo de publicações que oferecem. Logo, começou a me contar sobre algumas delas, como, por exemplo, a parede repleta de revistas feitas de jornais antigos coletados por ele por todos os lugares e países que passa. Me explicou que a coloração particular das revistas de papel jornal era devido à exposição de seu material ao sol, enquanto espalhado no quintal. Após o “bronzado”, cada publicação foi montada e enrolada

exhibition as a presence (a water tank as a kind of sculpture), as a potency (it has the potential to be activated in a performative act), and as an absence (it is dedicated to his mother who passed away during the second installation of the work in 2017).

And it had everything to do with her. And the first time I did this experiment at A Gentil Carioca, I saw the picture, and she was right next to me. She was there watching just as I was about to spill the water.

This is the performative force: spilling the water from the contents of a large vessel down the stairs. People position themselves on the stairs, and the water passes, down the stairs, touching feet on its way until it reaches its destination. Then, in the second activation of the work, the audience, full of children from the community, stood waiting for him to chant a poem dedicated to his mother. They chanted together, and the water flowed down to the street. And yes, it was emotional. And yes, he cried, more water flowing, now from his body. And we remained silent. I imagining, him remembering. And he just said:

Bila was my mother's nickname.

We remained silent, but it seemed that the conversation continued. He had told me that the water tank would remain next to the *Entre e Vaza* (*Enter and Leave*) action. So I murmured that there would be that energy in the exhibition. And he replied that it was energy of passage. We talked about other works. *Resistência* (*Resistance*), for example, formed by a field of coiled copper springs attached to the ground and the ceiling, which alludes to various fields: from the broad and abstract sociopolitical to that particular and everyday personal resistance (internal and external) that we have to exercise daily in our lives. We also spoke of the works woven into themselves by the tension of the elastic: the *Pinturas Elásticas* (*Elastic Paintings*), where canvas and pictorial image (external and internal) emerge simultaneously and sometimes objects are involved in the expansion of their pictorial meaning: through their tactile or sonorous volume. And then, as if left halfway through, the conversation turned to another direction, that

individualmente com ajuda de uma tira de borracha. Conversamos sobre como esse material afinal de contas era, uma vez mais, a concentração da matéria cotidiana. Na exposição, aliás, se poderá ver centenas delas organizadas em formato de bloco em meio ao espaço. E, não sei bem a razão, talvez por tomar um pouco do que tinha no copo diante de mim sobre a mesa, mas começamos a falar do projeto que realizou no CRAC Alsace, na França. Na época, ele tinha em mente nomeá-lo simplesmente de água. E ao dizer isso sorriu pelo o que ele chamou de:

... coincidência poética. Porque, após pensar no título, descobri que em francês água se pronuncia somente Ô.

Parecia algo altamente matemático, calculado, ele me disse, o fato de que ele queria encontrar um título que carregasse essa simplicidade e energia. Eau: três vogais que se pronunciam Ô: o som de uma outra vogal.

Não tem coisa melhor nesse mundo. É a melhor poesia concreta. As coisas vão acontecendo na intuição, me dizia. Claro que daí foi difícil não mencionar a obra *Cascata Bila*. Ele me contou que foi emocionante ativar esse projeto interativo que na exposição do MAR estará como presença (um armazenamento de água como uma espécie de escultura), potência (tem o potencial de ser ativada em ato performativo), ausência (é dedicado a sua mãe que faleceu durante a segunda montagem da obra em 2017).

E tinha tudo a ver com ela. E a primeira vez que eu fiz esse experimento na A Gentil Carioca eu vi depois a foto e ela tava do meu lado. Ela tava lá vendo, assim, bem na hora de eu jogar a água.

Essa é a potência performativa: jogar a água do conteúdo de um grande recipiente escada abaixo. As pessoas se posicionam na escada e a água passa, escada abaixo, tocando os pés em seu caminho até chegar ao seu destino. Então, na segunda ativação da obra, o público, repleto de crianças da comunidade, ficou à espera de que ele entoasse

of the first objects of the *Ciclovíaérea: bicycles*. He told me at length how he had started discussing the *Ciclovíaérea* through this seminal object covered in wicker (flexible willow shoots) without this material hindering its perfect functionality.

I am not going to take a bicycle and turn it into a static object.

We smiled, and I mentioned how this incorporation of wicker was related to his collection of materials (such as newspapers, inserts, plastics, etc.) that were in his surroundings within reach. He acquiesced and mentioned that the bicycles were designed by him, and most were crafted by the artisan Rosângela Niemeyer. We talked about the drawings that illustrate the spirit of the *Ciclovíaérea*, the relationship between the process of drawing and riding a bicycle, the way they both create and draw lines in space. He told me about how the *Experimental Track*, a passageway that he created in 2008 in Maricá, was an unforgettable event, as it marked the beginning of an itinerancy (which took place in Maricá, Rio de Janeiro, Brasília, Nova Iguaçu, São Paulo, Curitiba, Santiago de Chile) that led to the *Inaugural Track*. The light of that afternoon began to diffract in chromatic weavings while we talked about the importance of weaving in his work. I don't remember very well the reason why we started talking about it. Perhaps because of the already mentioned *Elastic Paintings* that were just addressed in the conversation. In any case, we came back to them as a metaphor for his practice. The idea or form of the weaving is recurrent in all his work. One example was the pictorial situation I just mentioned, a painting done in weaving and pigment. He told me that this painting is, in fact, a two-sided object that can be handled and that in this handling, we become aware of elements inside that make sounds when they meet and interconnect, like a weaving that resonates. And we jumped into the playful process of the weaving of *Pintura Reversa (Reverse Painting)*. He told me that each strip is painted, front and back, and when he weaves it, he is always surprised by one of its sides - *I have already composed it with only one side in mind. Each side tells us a different story.*

On one side I do what I can to organize and control, and on the other side,

uma poesia dedicada à sua mãe. Entoaram juntos e a água desceu até a rua. E sim, foi emocionante. E sim, ele chorou, brotando mais água, agora do corpo. E, permanecemos em silêncio. Eu imaginando, ele lembrando. E disse apenas:

Bila era o apelido da minha mãe.

Permanecemos em silêncio, mas parecia que a conversa continuava. Ele tinha me contado que o recipiente de água permaneceria ao lado da ação *Entre e Vaza*. Então murmurei que ali na exposição ficaria aquela energia. E, ele respondeu que era energia de passagem. Falamos de outras obras. *Resistência*, por exemplo, formada por um campo de molas espiraladas de cobre atadas ao solo e ao teto, que alude a vários campos: do amplo e abstrato sociopolítico até àquela particular e cotidiana resistência pessoal (interna e externa) que temos que exercer diariamente em nossas vidas. Também falamos das obras tramadas em si pela tensão do elástico: as *Pinturas Elásticas*, nas quais tela e imagem pictórica (externa e interna) emergem simultaneamente e que por vezes objetos são envolvidos para a expansão de seu sentido pictórico: por meio de seu volume táctil ou sonoro. E, então, como que deixada pela metade, a conversa orientou-se a outro sentido, à dos primeiros objetos da *Ciclovíaérea*: as bicicletas. Ele me contou longamente como tinha começado a falar da *Ciclovíaérea* em 2001 por meio desse objeto seminal coberto com vime (brotos de salgueiros flexíveis), sem que esse material impedisse seu perfeito funcionamento.

Eu não vou pegar uma bicicleta e transformá-la em um objeto estático. Sorrimos e mencionei como essa incorporação do vime estava relacionada à sua coleta de materiais (como jornais, encartes, plásticos etc.) que estavam em seu entorno ao alcance da mão e disponíveis. Ele aquiesceu e mencionou que as bicicletas foram desenhadas por ele e a maioria confeccionadas pela artesã Rosângela Niemeyer. Conversamos sobre os desenhos que ilustram o espírito da *Ciclovíaérea*, sobre a relação entre o processo de desenhar e andar de bicicleta, pela maneira como ambos criam e desenharam linhas no espaço. Me contou sobre

there are other colors and shapes that emerge that I can't or won't control. They always astonish me.

And then everything entangled after talking for so long and so we kept talking always with a surprise on my part or on his part since we were still there talking and listening to each other non-stop with the feeling that something more had to be said or shared that and this like when he talked about *Ambiente Curto Short Environment* and I said that I wanted to know more about it and he told me that was it was one of the first experiences he did in the late nineties with the desire to invite people to participate in this oblong garment that he called environment because you put it on and you are wearing this natural material, this oblong plant that you can dry and use for bathing and scrubbing your body and that is called a loofah and this in his universe was transformed into a garment that you put on and in there you take off your clothes and you are naked in this environment in there alone but you can see what is out there and you can hear through the fiber and you hear and see but it is difficult for the person outside to see you and so you are displaced there but integrated in this environment through this natural place that can even be put into circulation by you because your legs are out there and the rest of your body is inside and in contact with this material that rubs against the body scratching and passing like energy that is being generated and I said it is like the *Caçulos para uma Nova Geração Humana Cocoons for a New Human Generation* and he said yes because you have these clay sculptures handmade row by row and ring by ring creating fictions of bodies speaking of new generations where the presence of the body's absence takes place in the hollow of the work that later is destroyed right there because it cannot be transported as sculpture due to its fragility it is special because it is a cocoon that generates new human figures as this cocoon has a hole on top of the head up there and there it accumulates matter over time for an undetermined amount of time and then this matter undergoes a unique transformation generating an adult person who comes out of the back of the cocoon and thus is left with this opening or passage way for this new person who has an integrated spirit like the planetarians who live in a way that is very integrated with the environment that needs people who are more integrated with others in a

como o *Trecho Experimental*, uma passarela realizada no ano 2008, em Maricá, foi um evento inesquecível, já que marcou o ponto de partida de uma itinerância (que ocorreu em Maricá, Rio de Janeiro, Brasília, Nova Iguaçu, São Paulo, Curitiba, Santiago do Chile) que desembocou na realização do *Trecho Inaugural* - uma instalação em proporções reais. A luz daquela tarde começou a difratar em tramas cromáticas enquanto falávamos da importância da trama em seu trabalho. Não me lembro muito bem a razão pela qual começamos a falar disso. Talvez pelas já mencionadas *Pinturas Elásticas* que na conversa apenas começaram a ser abordadas. Em todo o caso, voltamos a falar delas como metáfora de sua prática. A ideia ou a forma da trama é recorrente em todo seu trabalho. Um exemplo era a situação pictórica que acabo de mencionar, uma pintura feita em trama e pigmentação. Me contou que essa pintura é na verdade um objeto que tem dois lados, que é possível manusear e que nesse manuseio nos damos conta de elementos que estão em seu interior que soam quando se cruzam e se interligam, como uma trama que ressoa. E saltamos para o lúdico processo da trama da *Pintura reverso*. Me contou que cada tira é pintada pela frente e pelo verso em cores diferentes e quando a trama, sempre se surpreende com uma de suas faces - *já a constrói tendo somente uma delas em mente. Ambos os lados nos contam histórias diferentes.*

De um lado eu faço o que posso de organização e controle e do outro, tem outras cores e formas que surgem que não posso ou quero controlar. Elas sempre me surpreendem.

E aí tudo embolou depois de tanto tempo de conversa e assim ficamos conversando sempre com uma surpresa da minha ou da sua parte já que estávamos ainda ali falando e nos escutando sem parar com a sensação que algo mais tinha que ser dito ou compartilhado aquilo e isso como quando ele falou sobre o *Ambiente Curto* e eu respondi que queria saber mais sobre ele e me contou sobre essa que foi uma das primeiras experiências que fez no final da década de noventa com a vontade de convidar as pessoas a participar dessa vestimenta oblonga que ele chamou de ambiente porque você veste e tá com esse material

political way as when he makes the work *O Debate The Debate* that creates this image of this person from the weaving process again like before since we talked about this continuous use of the weaving to tell, in this case about this person that is the union of two real candidates for the election that had their promotional campaign materials collected by Jarbas on the street for the construction of a utopian person that has a relationship with art and the expression of art as artistic abstraction that can connect politically and conceptually to the community evidencing that politics can be in this way someone abstract and strange that personifies the collective politics representing a way for you to see the beauty of this strange political figure that is different from that well organized woven drawing called *Eu Sol / Sun* even though it is abstract it is more like solar panels in a graphic way of course but you could also say that the drawn shapes look like chips placed next to each other in such a way that if you notice the rhombus space between the two you notice you see an almost physical but visual vibration happening that could even be considered as an exchange of energy from one geometric shape to another or maybe a kind of kinetic movement of energy or an illusory visual motion well the case is that in these white rhombuses between the shapes you clearly see flashing black balls that are not there but are there signaling something close to the virtual field that we are so connected today and that it was not premeditated it simply happened along this process of looking in the middle of a blink or movement of the gaze for a technology of expression was what he told me and continued telling me that when he draws he has thought of geometry as abstraction or that the way to compose is through the abstraction of the drawing in the middle of what is being represented that many times is difficult to represent as when he puts those samba instruments to tell a story of the object to the non object that has to do with his father and his friends because that percussion box was made by his father and those objects were actually used to make samba with his friends in meetings with the samba player Jorge Melodia who when he played with Jarbas his father played the cajon that was made and painted by him the monkey since it is singed monkey there this is one of the three instruments that will be exhibited along with the tambourine that Jarbas plays and the instrument that was painted by Luis Andrade in the Amazon when they

que é natural a tal da bucha de bagas oblongas que pode secar e usar no banho esfregando no corpo e que se chama bucha vegetal seca e isso no seu universo transformou-se em vestimenta que você coloca e ali dentro você tira a roupa e fica nu nesse ambiente ali dentro solitário mas você consegue ver o que tá lá fora e consegue escutar através da fibra e você escuta e vê mas é difícil da pessoa que está fora te ver e assim você fica deslocado ali porém integrado nesse ambiente por meio desse lugar natural que pode até ser posto em circulação por você porque suas pernas estão ali fora e o resto do corpo tá lá dentro e em contato com esse material que atrita contra o corpo arranhando e passando como uma energia que vai sendo gerada e eu disse é como os *Casulos para uma Nova Geração Humana* e ele falou que sim porque você tem essas esculturas em argila feitas a mão linha por linha e anel por anel gerando ficções de corpos falando de novas gerações onde se dá a presença da ausência do corpo no oco da obra que depois se desfaz ali mesmo porque não se pode transportá-las como escultura em virtude de sua fragilidade no lugar se transporta somente a matéria prima para ser construída em outro lugar porque é especial já que é um casulo que gera novas figuras humanas já que esse casulo tem um buraco em cima da cabeça ali bem no alto e ali vai acumulando matéria com o tempo e por um tempo indeterminado e depois essa matéria sofre uma transformação ímpar gerando uma pessoa já adulta que sai pelas costas do casulo que fica assim com essa abertura ou via de passagem dessa nova pessoa que tem um espírito de integração como os planetários que vivem de maneira muito integrada com o meio ambiente que necessita de pessoas que estejam mais integradas com os outros de maneira política como quando ele faz a obra *O Debate* que cria essa imagem dessa pessoa a partir do processo da trama novamente como antes já que falamos sobre esse uso contínuo da trama para contar, nesse caso sobre essa pessoa que é a união de dois candidatos reais à eleição que tiveram seus materiais promocionais de campanha recolhidos por Jarbas da rua para a construção de uma pessoa utópica que tem uma relação com a arte e a expressão da arte como abstração artística que pode conectar-se politicamente e conceitualmente à comunidade evidenciando que a política pode ser

traveled to the 2006 Biennial and were on a boat together with ten friends another story that he shared with me that started with the image of their departure to the Amazon where you could see all those who went there like Brígida Baltar, Guga Ferraz, Adriano Melhem, Alexandre Vogler, Léo Barbudo, Geraldo Marcolini, Roosevelt Pinheiro who was his partner in the project proposal, and also Bruno Lins and Luis Andrade who were on a boat for only one month sailing around in the middle of the Amazon



enjoying their breath drifting visiting the places and anchoring with a drum set on top of the boat and when they finally arrived at the Biennial after spending a month there in that silence in that delirium the entire time in the water and then at night during the early morning in that unusual place cooking on the boat and making music then when they arrived at the Biennial at night with all that luggage and with a peaceful spirit with all the clothes washed in the river water but still muddy they arrived at the Biennial in the midst of all that machinery there and everyone back and forth and hammering and cutting and doing everything in a hurry and they looked

dessa forma de um outro abstrato e estranho que personifica a política coletiva representando uma maneira de você ver a beleza dessa estranha figura política que é diferente daquela trama em desenho bem organizada chamada *Eu Sol* mesmo que seja abstrata ela se assemelha mais à painéis solares de maneira gráfica claro mas também poderia se dizer que as formas desenhadas parecem chips postos um ao lado do outro de tal modo que se você reparar no espaço losangular entre as formas você verá uma vibração quase física mas é visual acontecendo que poderia até mesmo ser considerada como uma troca de energia de uma forma geométrica à outra ou talvez uma espécie de movimento cinético de energia ou uma moção visual ilusória bom o caso é que nesses losangos brancos entre as formas se vê claramente piscando umas bolinhas pretas que não estão mas estão ali te sinalizando algo próximo ao campo virtual que estamos tão conectados hoje em dia e que não foi premeditado simplesmente aconteceu ao longo desse processo do olhar em meio de uma piscadela ou movimento do olhar para uma tecnologia de expressão foi o que ele me disse e continuou me contando que na hora de desenhar ele tem pensado na geometria como abstração ou seja que a maneira de compor é por meio da abstração do desenho em meio do que está sendo representado que muitas vezes é difícil de representar como quando ele coloca aqueles instrumentos de samba para contar uma história do objeto para o não-objeto que tem a ver com seu pai e com seus amigos porque aquela caixa de percussão foi feita pelo seu pai e esses objetos eles foram usados realmente para fazer samba com seus amigos nos encontros junto com o sambista Jorge Melodia que quando tocava com Jarbas seu pai tocava a caixa que foi feita e pintada por ele o macaco já que é o que está ali assinado macaco que é essa personagem que está envolvida com samba e esse é um dos três instrumentos que serão expostos juntamente com o pandeiro que toca Jarbas e o instrumento que foi pintado pelo Luis Andrade na Amazônia quando fizeram a viagem para a Bienal de 2006 e estiveram de barco conjuntamente com 10 amigos e ao falar isso ele lembrou-se de outra história que me compartilhou que começou com a imagem de seu embarque para a Amazônia em que podiam ser vistos todos aqueles que foram como a

at us like that without understanding anything but they were calm and then they decided to ask Hey where is the place where we are going to exhibit is it here you are going to stay here look your space is here ah ok and they left their luggage there and stayed there looking at the Biennial and the night came and they stayed there and when they saw that everyone had left and they were the only ones left there they said oops it's ok so we are going to stay right here guys where could we go so late and they set up camp right there inside the Biennial and Léo went around the Biennial and came back with a black plastic sheet tied to the window and pulled it like this and made a hut and they took the hammocks, clothes and everything and put them on the floor and lined with plastic and made it cozy and made the bed like this and then they slept and stayed there for almost a week camping and it became something spontaneous like everything else he does like when they grabbed the wicker bikes that were also exhibited in this Biennial and rode around reflecting the very theme of the Biennial that year that was related to thinking about how to live together and they took this motto to the extreme and Jarbas told me that with this group he would live together until today and this makes me think in what way this closes a phase of his life and makes way for another one because maybe this is the passage and transformation that this implies see for example the raw canvases with circular perforations arranged in the middle of the exhibition space allowing the visitor to walk through them or the *Shock Pintura Shock Painting* that makes you want to bump into or jump into that plane of elastic cords that returns you in this attempt to cross like when we hear a real human voice just inches from our dream so that the interaction of two realities or plots is always present or perhaps multiple realities placed one on top of or between one another as in *Esteira Paisagem Mat Landscape* with its bundles of colorful lines tied together that resemble a multicolored mat that reminded me for a reason unknown of his first known paintings woven in plastic that culminated in the installation *Quarto para José Pedreiro Room for Jose the Mason* that like many of his works also activates the idea of a character like many other moments in his production that sometimes seem a bit tangled up I told him that all this seemed a little tangled up but very beautiful and that I liked it very much and he told me that he had a work with this title that is *Desembolaembola*

Brígida Baltar o Guga Ferraz o Adriano Melhem o Alexandre Vogler o Léo Barbudo o Geraldo Marcolini o Roosivelt Pinheiro que foi seu parceiro na proposta ao projeto e também o Bruno Lins o Luis Andrade que estiveram em um barco só por um mês rodando por lá no médio Amazônia disfrutando no respirar à deriva e visitando os lugares e ancorando com um set de bateria em cima do barco e quando chegaram por fim na Bienal depois de passar um mês lá naquele silêncio naquele delírio o dia inteiro dentro da água e depois de noite durante a madrugada naquele lugar insólito cozinhando no barco e fazendo música então ao chegar na Bienal de noite com aquelas bagagens e com espírito tranquilo com as roupas todas lavadas pela água do rio mas enlameados mesmo assim chegaram na Bienal em meio àquele maquinário lá e todo mundo para cá e para lá e martelando e cortando e fazendo tudo às pressas e eles assim olhando sem entender nada fora da tranquilidade e então decidiram perguntar e aí onde é que é o lugar que vamos expor é aqui vocês vão ficar aqui ô teu espaço é aqui ô ah tá bom e deixaram as bagagens ali e ficaram lá olhando a Bienal e a noite chegou e eles ficaram lá e quando eles viram que toda a gente tinha ido embora e que somente ficaram eles ali eles disseram opa é ué então vamos ficar aqui mesmo gente vamos pra onde agora a essa hora e arrumaram acampamento ali mesmo dentro da Bienal e o Léo deu uma volta lá na Bienal e veio com um plástico preto amarrou na janela puxou assim e fez uma cabana e eles pegaram as redes as roupas e tudo e botaram no chão e forraram com o plástico e deixaram fofinho e fizeram aquela cama assim e aí dormiram e ficaram lá quase uma semana acampados e transformou-se em algo espontâneo como tudo o mais que ele faz como quando agarraram as bicicletas de vime que também estavam expostas nessa Bienal e deram uma volta por ali refletindo o próprio tema da Bienal daquele ano que estava relacionado à pensar como viver juntos e eles levaram ao extremo esse mote e Jarbas me disse que com essa turma ele viveria junto até hoje e isso me faz pensar de que modo isso encerra uma fase de sua vida e abre lugar a outra porque talvez seja isso da passagem e transformação que isso implica vejam por exemplo as telas cruas com perfurações circulares dispostas em meio do espaço expositivo permitindo que o visitante caminhe

Disentangling which is an object that has a relationship with this neoconcrete memory and with Lygia Clark and a participative and olfactory component according to Jarbas who told me that it was a way he found to put the memories there in tufts of thread that you can unravel or disentangle or untie this kind of Gordian knot that doesn't want to be solved succinctly or simplistically by an Alexander the Great because the fundamental thing is to meditate while you have the threads of memory and of orality between your fingers to then share and tell with others that are a fundamental part of many of Jarbas' works as in the Troca-troca when he put the 3 colored



Beetles at Lapa in Rio in 2002 and then drove to Curitiba with his seven friends among them Jorge Luis Ducha Sérgio Torres Leo who was bearded at the time Marssares and Aimberê César that at one point they stopped at Jarbas' parents

house in Austin in Baixada Fluminense and took a picture of a bunch of kids that are all grown up now showing us that the clock turns its arms and time goes by and doesn't stop and that one day we will pass and it will be time to arrive again and it will be time to coincide again like when he was in New Orleans and in the middle of the city a street artist looked at him and said *Something from nothing* and it was just the title of the exhibition he was participating in and then he spoke asking like this *Something from nothing* and the artist answered that's it and he smiled at the coincidence that was born from the connection and it was a gift *That's it*, he said:

através delas ou o *Shock Pintura* que entrega a vontade de chocar-se contra ou pular naquele plano de extensores elásticos que te devolve nessa tentativa de cruzamento como quando escutamos uma voz humana real a poucos centímetros de nosso sonho então a interação de duas realidades ou tramas está sempre presente ou talvez múltiplas realidades postas uma sobre ou entre a outra como no *Esteira Paisagem* com seus feixes de linhas coloridas amarradas que se assemelham a uma esteira multicolorida que me lembrou por uma razão que desconheço suas primeiras pinturas conhecidas tramadas com plástico que culminaram na instalação *Quarto para José Pedreiro* que como muitos de seus trabalhos também ativa a ideia de uma personagem como muitos outros momentos de sua produção que por vezes parece meio embolada eu disse para ele que tudo isso parecia meio embolado mas muito lindo e que eu gostava muito e ele me disse que tinha um trabalho com esse título que é *Desembola embola* que é um objeto que tem relação e essa memória neoconcreta e com a Lygia Clark e um componente participativo e olfativo segundo me dizia Jarbas que me falou que foi uma maneira que ele encontrou de colocar as memórias ali em tufos de linha que você pode desenrolar ou desenredar ou desenlaçar essa espécie de nó górdio que não tem vontade de ser resolvido sucintamente ou simplisticamente por um Alexandre Magno porque o fundamental é meditar enquanto se tem os fios da memória e da oralidade entre os dedos para depois compartilhar e di-vi-dir com os outros que são parte fundamental de muitos dos trabalhos de Jarbas como no *Troca-troca* quando colocou os 3 fuscas coloridos na Lapa no Rio em 2002 e depois transitou até Curitiba com seus sete amigos entre eles o Jorge o Luis o Ducha o Sérgio Torres o Leo que na época estava barbudo e o Marssares e o Aimberê César que em um momento pararam na casa dos pais de Jarbas em Austin na baixada Fluminense e tiraram uma foto em que se via um bocado de crianças que estão agora todas adultas mostrando para todos nós que o relógio gira seus braços e o tempo passa e não para e que um dia passaremos e será o tempo de chegar outra vez e será o tempo de coincidir outra vez como quando ele esteve em New Orleans e no meio da cidade um artista de rua olhou para ele e disse *Something from nothing* e era justamente o título da

And then it all disentangled.

We had been talking for a while and would soon say goodbye. Then I asked him about a last image I had in mind. A white book that is on display at the MAR with a subtle stain on the cover next to a dark one. He looked at me and said that he would tell me since I like to listen to stories. And that this was a rare story. He told me that this was a book with an action inside. He told me that he had dedicated himself (and I believe he continues to do so) to his daughter Janaína who passed away. And so he began to tell me, he told me that he had just done this in Coimbra. And it all started when he was invited to participate in an event in Belo Horizonte where he was going to do an intervention with a group in the exhibition *E de novo montanha, rio, mar, selva, floresta* (*And again mountain, river, sea, jungle, forest*). The project was organized by a friend who also has a daughter named Janaína. He decided, on the way to Santos Dumont airport, to use the local ferry and continue the journey on foot. He took his time. He took advantage of it and passed by the pier. He walked near the water, feeling replete as he contemplated the morning. And during this period of contemplation, his gaze turned to the ground and he found, between his feet, written on the ground: Janaína. He was moved. Many memories arose. He stopped for a moment to say goodbye to the landscape and saw again his daughter's name written on the ground. Disbelieving and moved, he headed in the direction of the airport. He arrived at his destination and was introduced to the group. He explained the action he had in mind. He had brought about a thousand white sheets of paper with the intention of performing an improvised action in a square. Upon arrival, Jarbas told me that he was talking to Marta Neves a bit distant from the group. And when she asked about Janaína, she was surprised to find out that she had passed away. They were moved. They shared memories. Soon they had to get back together with the group. Jarbas explained the action: each person would grab a piece of these white pieces of paper and, after positioning themselves around a tree, they would throw these sheets upwards together, towards the tree branches, so they could fall between the branches. Later they would make a publication with these sheets. Then they stood around the tree. Marta next to Jarbas. They looked

exposição que ele participava e então ele falou perguntando assim *Something from nothing* e o artista respondeu é isso aí e ele sorriu pela coincidência que nasceu da conexão e foi um presente *é isso*, ele disse:

E daí desembolou.

Já estávamos a um bom tempo conversando e dentro de pouco nos despediríamos. Então, perguntei-lhe sobre uma última imagem que tinha em mente. Um livro branco que está na exposição no MAR com uma sutil mancha na capa ao lado de outro escuro. Ele me olhou e disse que me contaria já que eu gosto de escutar histórias. E que aquela era uma história rara. Ele me contou que aquele era um livro onde havia uma ação dentro. Ele me disse que tinha se dedicado (e acredito que continue se dedicando) à sua filha Janaína que faleceu. E assim começou a me contar, me disse que tinha feito isso há pouco em Coimbra. E tudo começou quando foi convidado a participar de um evento em Belo Horizonte onde iria realizar uma interação com um grupo na exposição *E de novo montanha, rio, mar, selva, floresta*. O projeto era organizado por sua amiga que também tem uma filha chamada Janaína. Ele decidiu, no caminho do aeroporto Santos Dumont, usar as barcas locais e depois continuar o percurso a pé. Foi com tempo. Aproveitou e passou pelo cais. Caminhou próximo à água, sentiu-se pleno ao contemplar a manhã. E durante esse período de contemplação, seu olhar voltou-se para o chão e encontrou, entre seus pés, escrito no chão: Janaína. Emocionou-se. Vieram-lhe muitas lembranças de quando reatou sua jornada. Parou um instante para despedir-se da paisagem e viu novamente escrito no chão o nome de sua filha. Incrédulo e emocionado seguiu em direção ao aeroporto. Chegou ao seu destino e foi posto em contato com o grupo. Explicou-lhes a ação que tinha em mente. Ele havia levado cerca de mil folhas brancas com intuito de realizar uma ação improvisada em uma praça. No momento da chegada, Jarbas me contou que estava conversando com Marta Neves um pouco afastado do grupo. E quando ela perguntou sobre a Janaína, surpreendeu-se ao descobrir que ela tinha falecido. Emocionaram-se. Compartilharam lembranças. Logo tiveram que voltar a reunir-se com o grupo. Jarbas explicou a ação: cada pessoa agarraria uma parte desses papéis brancos e, depois de

at each other before launching the alert for the rest of the group, they froze. In front of them, on the surface of the trunk, was written: I love you, Janaína. Marta was startled. For a moment, Jarbas went a bit out of his senses. They looked at each other again, smiled, and chanted: *I love you, Janaína*. All the papers were thrown into the air. They then sat down to talk and digest the experience. They rested on top of the papers. Soon after they gathered them up and walked back. Something very special had happened and was written there in abstract form on those sheets. Later, during the walk back, before crossing a street, they had to wait for the traffic light together. Each one with a bundle of sheets in their hands. They looked at each other. They smiled. Intuitively they couldn't resist and threw all those sheets up again amidst cries calling out to Janaína. *So, that's it*, he told me. And there was that feeling, so difficult to explain, that of goodbye. Then I asked him to tell me one last story. I will tell you a rare story, that's what he told me, of the journey, of encounters, of ramifications that are found within themselves.

posicionar-se em volta de uma árvore, jogariam juntos essas folhas para cima, em direção aos galhos da árvore, de modo que pudessem cair entre seus galhos. Posteriormente, fariam uma publicação com esses papéis. Então se puseram ao redor da árvore. Marta ao lado de Jarbas. Se olharam-antes de lançar o alerta para o resto do grupo, paralisaram. Diante deles, estava escrito na superfície do tronco: *Eu te amo, Janaína*. Marta assustou-se. Logo Jarbas ficou meio fora de si por um momento. Voltaram a se olhar, sorriram e entoaram: *Eu te amo, Janaina*. Todos os papéis foram lançados para o ar. Ato contínuo, sentaram-se para conversar e digerir aquela experiência. Deitaram-se em cima dos papéis. Logo depois puseram-se a reuni-los e caminharam de volta. Algo muito especial tinha acontecido e estava ali escrito de forma abstrata naquelas folhas. Mais tarde, durante a jornada de volta, antes de atravessar uma rua, tiveram que esperar o sinal juntos. Cada um com um chumaço de folhas nas mãos.

Entreolharam-se. Sorriram. Intuitivamente não resistiram e jogaram todas aquelas folhas para cima novamente em meio a gritos à Janaína. *Então é isso*, me falou. E ficou essa sensação tão difícil de explicar que é a do adeus. Então, pedi que me contasse uma última história. Vou te contar uma história rara, foi o que ele me disse, do percurso, de encontros, de ramificações que se encontram dentro de si.

Jarbas Lopes

*Disentanglentangle . Coincidentia Oppositorum***The Nuclear Energy of Art - atomic fusion and fiction**

by Luiz Guilherme Vergara
translated by Katerina Dimitrova

The alternation or complementary reversibility of the opposites, as coincidentia oppositorum is a foundation that can be recognized as vital and symbolic pulsation in several works by Jarbas Lopes. Undoubtedly, this principle of life becomes more evident in *O Bem e o Mal Entendido* (*The Good and the Bad Understood*) and *Desembolaembola* (*Disentanglentangle*). The use of weavings that cross fibers, strips, and threads to make sieves, baskets, and mats belongs to the long history of humanity. There is an ancient wisdom in the "textile labor" of interweaving lines of vertical and horizontal forces, forming fabrics or living structures of simplicity in the functional use of daily life, but of high systemic and symbolic complexity for the contemporary world in the face of intellectual, political and social polarizations. It is from the Aymara knowledge that Silvia Cusicanqui approaches this textile labor as a social potency to build solidarity modes, or instituting collaborations of emergent and urgent visions of possible futures.

Jarbas Lopes in *Disentanglentangle* transforms the "textile labor" into a work-ritual-game that can be understood as a practice beyond the dialectics of polarizations or political party differences. Exactly by reversibility as a *fluxus* work it refers more to Buddhist impermanence or even to the unpredictable quantum fluidity between energy and nuclear mass. The same goes for the dichotomies of art as form and event that mirror the leaps between particle and vibration as part of what Bakhtin

Jarbas Lopes

*Desembolaembola . Coincidentia Oppositorum***Energia nuclear da arte – fusão e ficção atômica**

por Luiz Guilherme Vergara

A alternância ou reversibilidade complementar dos opostos, como *coincidência oppositorum* é um fundamento que pode ser reconhecido como pulsação vital e simbólica em várias obras de Jarbas Lopes. Sem dúvida, este princípio da vida fica mais evidente em *O Bem e o Mal Entendido* e *Desembolaembola*. O uso de tramas que cruzam fibras, faixas e linhas fazendo peneiras, cestas e esteiras, pertence a longa história da humanidade. Existe uma sabedoria milenar no "labor têxtil" de entrecruzar linhas de forças verticais e horizontais, formando tecidos ou estruturas vivas de simplicidade no uso funcional do cotidiano, mas de alta complexidade sistêmica e simbólica para o mundo contemporâneo diante das polarizações intelectuais, políticas e sociais. É dos saberes Aymaras que Silvia Cusicanqui aborda este labor têxtil como potência social de construir modos de solidariedade, ou de colaborações instituintes de visões emergentes e urgentes de futuros possíveis.

Jarbas Lopes em *Desembolaembola* transforma o "labor têxtil" em obra-ritual-jogo que pode ser entendida como prática além da dialética das polarizações ou das diferenças partidárias políticas. Exatamente pela reversibilidade como obra *fluxus* remete mais à impermanência budista ou mesmo da fluidez imprevisível quântica entre energia e massa nuclear. O que vale também para as dicotomias da arte como forma e acontecimento que espelham os saltos entre partícula e vibração como

(1999)¹ called *Existence as an Event and the Event of Existence*. Thus, the sculpture *Disentanglement* is nuclear, setting the meanings of atomic fusion and fiction - as movements of unpredictable affections of the centripetal force of gravity of the nucleus' mass - or the centripetal forces' attraction of the molecular irradiation's spin. However, these two qualities of the event of existence become existential aesthetics in this work open to the spatialization of time.

Perhaps it is possible to recognize in all the works of Jarbas Lopes, this autopoietic game of existence, *coincidentia oppositorum*, which



interweaves different threads of the relationship Humanity - Nature, Art and Life, Institutions and Society. This sculpture materializes the nuclear transformation power of art as atomic irradiation in the very place and meaning of the exhibition as a solidary event. Therefore, it demands care for the temporal density of art's affective and social relations. Its ethical dimension is also radical, generating affections of joy as Spinoza proposed in the power of shared acting. Here the multidimensional meaning of this relational aesthetic proposal is focused on reaching the very curatorial, pedagogical,

and social practices of what it means to welcome, exhibit, and care for a work-ritual-event as a living organism, agent and agency, pulsating of nuclear attraction-irradiation, establishing the place of encounter-affection experience with diversity – coinciding opposites. The unpredictability of the reversible event between creative energy-mass, form and un-form generating association metamorphosis of behavior models and

¹ BAKHTIN, M.M. *Toward a Philosophy of the Act*. Texas: The University of Texas Press, 1999.

parte do que poderia se assemelhar com o que Bakhtin (1999)¹ chamou de a *Existência como Acontecimento e o Acontecimento da Existência*. Assim a escultura *Desembolaembola* é nuclear colocando os sentidos de fusão e ficção atômica – como movimentos de afetos imprevisíveis da força centrípeta da gravidade da massa do núcleo – ou atração das forças centrípetas do giro da irradiação molecular. Porém, estas duas qualidades do acontecimento da existência se tornam estéticas existenciais nesta obra aberta à espacialização do tempo.

Talvez seja possível reconhecer em todas as obras de Jarbas Lopes, este jogo autopoietico da existência, *coincidentia oppositorum*, que entrelaça diferentes fios da relação Humanidade - Natureza, Arte e Vida, Instituições e Sociedade. Esta escultura materializa a potência de transformação nuclear da arte como irradiação atômica no próprio lugar e sentido da exposição como acontecer solidário. Portanto, exige cuidados com a espessura do tempo das relações afetivas e sociais da arte. Sua dimensão ética é também radical, sendo geradora de afetos alegres como Espinosa propunha na potência de agir compartilhado. Daí, a obra-ritual-jogo é metáfora e ação como Ser-Evento embolante-desembolante da interdependência da existência como um Acontecimento. Aqui se foca o sentido multidimensional desta proposta estética relacional que atinge as próprias práticas curatoriais, pedagógicas e sociais do que significa acolher, expor e cuidar de uma obra-ritual-acontecimento como organismo vivo, agente e agência, pulsante de atração-irradiação nuclear instituinte do lugar da experiência de encontro-afetos com a diversidade – coincidindo opostos. A imprevisibilidade do acontecer reversível entre energia-massa criadora, forma e desforma geradora de metamorfoses das associações de modos de comportamento e percepção participativa da experiência. O desembolar como desfilar de linhas, de esticar e se-parar como parte do exercício manual da artesanaria espelhando o agir da razão cartesiana, um tipo de racionalidade que se exerce pela classificação em taxonomias e distinção, muitas vezes hierárquicas, entre espécies,

¹ BAKHTIN, M.M. *Toward a Philosophy of the Act*. Texas: The University of Texas Press, 1999.

participative perception of the experience. The disentangling as unraveling of threads, of stretching and separating as part of the manual exercise of craftsmanship mirroring the acting of Cartesian reason, a type of rationality that is exercised by classification into taxonomies and distinction, often hierarchical, between species, knowledges, and existence modes constituting cultural differentiations. If artistic creation can be recognized as the disentanglement of the feeling-thinking-acting forest of the heart in symbiotic action, this artwork could also be recognized as a living organism experienced by the senses in action, by the multi-sensorial perception of the inter-acting that generates transformations, as an instrument of synthesis or vital entanglement. The disentanglement is also a part of the exercise that resists the recognition of an explicit meaning that is often reduced to judgement and prejudice of critical thought on values.

A nuclear revolution can be appointed as the force of the *coincidentia oppositorum* in the work ritual, *Disentanglement* by Jarbas Lopes, to overcome the immobilizing dichotomies of the polarizations inherited from the dominant colonial thought. A recognizable thread would be the radical movement to dematerialize contemporary art, articulated by Lucy R. Lippard and John Chandler in 1967 in the US. Lippard and Chandler gather several² artists' statements articulating their visions and experimentalisms involving the shift from materialism centered on the aesthetic object to the intangible thought processes of a new order of resistance and philosophical and political positioning of art. In the same year, 1967, Hélio Oiticica drew up the *Esquema da Nova Objetividade* (*New Objectivity Schema*) with resonances and dissonances, especially in relation to the hegemonic ethical, aesthetic and political positions in the curatorial and conceptual practices of both art schools and museums of the time. Nonetheless, in the spirit of *Disentanglement*, dystopias become utopias and counterculture becomes culture of rupture through an epoch marked by social, anti-patriarchal, anti-colonial, and anti-racist turns, against the universalism of aesthetic values exploited by the capitalist

² Lucy R. Lippard e John Chandler. Desmaterialização da arte contemporânea. arte conceitual minimalismo. In. Arte & ensaios | revista do ppgav/eba/ufrij | n. 25 | maio 2013

saberes e modos de existência constituintes das diferenciações culturais. Se a criação artística pode ser reconhecida como embolar do sentir-pensar-agir floresta do coração em ação simbiótica, esta obra artística poderia ser também reconhecida como organismo vivo experimentado pelos sentidos em ação, pela percepção-multissensorial do inter-agir gerador de transformações, como um instrumento de síntese ou emaranhamento vital. O desembolar é também parte do exercício que resiste ao reconhecimento de um significado explícito que muitas vezes se reduz aos juízos e prejuízos do pensamento crítico sobre valores.

Uma revolução nuclear pode ser apontada como potência da *coincidentia oppositorum* na obra ritual, *Desembolaembola* de Jarbas Lopes para superar as dicotomias imobilizantes das polarizações herdadas do pensamento colonial dominante. Assim, nesta arqueologia da criação embolam-se diferentes fios emaranhados em um único zeitgeist das histórias das artes. Um fio reconhecível seria o movimento radical de desmaterialização da arte contemporânea, articulado por Lucy R. Lippard e John Chandler em 1967 nos EUA. Lippard e Chandler reúnem vários² depoimentos de artistas articulando suas visões e experimentalismos envolvendo a passagem do materialismo centrado no objeto estético para os processos de pensamentos intangíveis de uma nova ordem de resistência e posicionamento filosófico e político da arte. No mesmo ano, 1967, Hélio Oiticica elabora o *Esquema da Nova Objetividade* com ressonâncias e dissonâncias em especial com relação aos posicionamentos éticos, estéticos e políticos hegemônicos nas práticas curatoriais e conceituais, tanto das escolas de arte quanto os museus da época. No entanto, no espírito do *Desembolaembola*, as distopias se tornam utopias e a contracultura se torna cultura da ruptura através de uma época marcada por viradas sociais, anti-patriarcais, anti-coloniais e anti-racistas, contra o universalismo de valores estéticos explorados pelo sistema capitalista e o imperialismo americano e eurocêntrico. O pós-modernismo ou arte pós-moderna

² Lucy R. Lippard e John Chandler. Desmaterialização da arte contemporânea. arte conceitual minimalismo. In. Arte & ensaios | revista do ppgav/eba/ufrij | n. 25 | maio 2013

system and the American and Eurocentric imperialism. Postmodernism or postmodern art is born by the multicultural entanglement, the ethical pluriversalism of the epistemologies and cosmovisions of the South, expanding the passage from the modern sculpture with formalist bases to the contemporary, as strategies and existential territories of resistance and production of new anti-colonial subjectivities and institutionalities. But they are part of the same attempts to reverse the counter-culture and anti-art flows that mobilized the artistic vanguards towards a pragmatism of the return to the real, without losing the commitment to the reinvention of social imaginaries and desires.

They entangled themselves, but did not disentangle from the entanglement of art histories for the planetary complexity awakening of the contemporary. From the 1960s on, it was up to both the museums and the Latin American art movements to inspire or confront the international forces shaped by North American capitalism disseminated by the success and fear of the cold war and the military dictatorships. The internationalization of the avant-gardes is confused with the generation of models of its institutions, especially the museums of modern art, of the aesthetics of abstraction (RIBALTA, 1998³). They are confused with the attitudes dominated and directed toward the neoliberal market of the individualistic creation financed as international policy strategies for all the borders of South America.³

Several examples can indicate, in this work, resonances to the ruptures and entanglements of Eurocentric conceptualism and the ancestral epistemologies-cosmovisions of the South. In the field of art, in different Latin American countries, the direct or indirect engagement between anti-colonial emancipation and experimental exercises in freedom, between the search for the purity of form, the autonomy of art for art's sake, and its activist territorialization of the function or social efficacy of collective creation, converge in frictions of antagonistic positions. In parallel, education gains a dimension as a grassroots resistance instrument, social

³ RIBALTA, Jorge. Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo. Salamanca: Universidade de Salamanca – UAAV, 1998.

nasce pelo emaranhamento multicultural, o pluriversalismo ético das epistemologias e cosmovisões do Sul ampliando a passagem da escultura moderna com bases formalistas para a contemporânea como estratégias e ter-ritórios existenciais de resistência e produção de novas subjetividades e institucionalidades anti-coloniais. Mas, que são parte das mesmas tentativas de inversão de fluxos da contracultura e antiarte que mobilizaram as vanguardas artísticas para um pragmatismo do retorno ao real, sem perder o com-promisso com a reinvenção de imaginários e desejos sociais.

Embolam-se, mas não se desembolam do emaranhamento das histórias das artes para o despertar da complexidade planetária do contemporâneo. A partir dos anos 60, coube tanto aos museus quanto aos movimentos artísticos latino-americanos a inspiração ou confronto com as forças internacionais mode-ladas pelo capitalismo norte-americano disseminadas pelo sucesso e medo da guerra fria e das ditaduras militares. A internacionalização das vanguardas se confunde com a geração de modelos de suas instituições, especialmente os museus de arte moderna, das estéticas da abstração (RIBALTA, 1998³), se confundem com as atitudes dominadas e direcionadas ao mercado neoliberal da criação individualista financiadas como estratégias de uma política internacional para todas as fronteiras da América do Sul³.

Vários exemplos podem apontar, nesta obra, ressonâncias para as rupturas e emaranhamentos do conceitualismo eurocêntrico e das epistemologias-cosmovisões ancestrais do Sul. No campo da arte, em diferentes países da América Latina, o engajamento direto ou indireto entre a emancipação anti colonial e os exercícios experimentais da liberdade, entre a busca pela pureza da forma, da autonomia da arte pela arte e a sua territorialização ativista da função ou eficácia social da criação coletiva, convergem em fricções de posicionamentos antagônicos. Em paralelo, a educação ganha uma dimensão de

³ RIBALTA, Jorge. Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo. Salamanca: Universidade de Salamanca – UAAV, 1998.

practices become entangled with Paulo Freire's radical pedagogies that took time to be embraced by the art world, beyond the production of aesthetic objects. Thus, social museology itself, the Santiago Charter of Chile of 1972, inspired by Paulo Freire, can be recognized as an anticipation of futures for modern and contemporary art museums to adopt as curatorial parameters and pedagogical policies.

Entangle and disentangle, fold and unfold, inside and outside, subject and object, were dichotomies of the reversibility of opposites expressed in the Moebius strip that inspired the bronze work *Unidade Tripartida (Tripartite Unity)*, by Max Bill (1959), international sculpture award winner at the first São Paulo Biennial in 1951. The 1950s were inaugurated by the division between political and social engagements and by several responses and aesthetic alignments of Concrete Art with Max Bill's influences in Brazil. Only at the end of the 1950s does his leakage line or another existential embolism emerge, brought together by the Neo-Concrete experiments. The incorporation of the spectator's participation and the organic and architectural inspirations of the metallic *Bichos (Critters)*, folding and unfolding, reconfigure the dematerialization and deformation of art's materiality as impulses of discontent toward the relationships guided by regimes of bourgeois consumerist behavior of aesthetic subjects and objects. The influences and searches for other aesthetics with Marxist resonances arrive in Argentina, as early as the mid-1940s. The relations with game, do-it-yourself, are multipliers of utopias not-yet-finished. Undoubtedly the art world was entangled with movements of Disentanglement involving art's subject-object. Thus, the 1960s spirit was dominantly one of political, existential, and spiritual non-conformism.



instrumento de resistência de bases, as práticas sociais se embolam com as pedagogias radicais de Paulo Freire que levaram tempo para serem acolhidas pelo mundo das artes, para além da produção de objetos estéticos. Assim, a própria museologia social, a Carta de Santiago do Chile de 1972, inspirada em Paulo Freire, pode ser reconhecida como uma antecipação de futuros para os museus de arte moderna e contemporânea adotarem como parâmetros curatoriais e políticas pedagógicas.

Embola e desembola, dobra e desdobra, dentro e fora, sujeito e objeto, foram dicotomias da reversibilidade dos opostos expressas na banda de moebius que inspirou a obra em bronze *Unidade Tripartida*, de Max Bill (1959), vencedora do prêmio de escultura internacional da primeira Bienal de São Paulo em 1951. A década de 50 foi inaugurada pela divisão entre engajamentos políticos e sociais e por várias respostas e alinhamentos estéticos da Arte Concreta com influências de Max Bill no Brasil. Somente ao final dos anos 50, emerge sua linha de fuga ou um outro embolamento existencial reuni-dos pelas experiências Neoconcretas. A incorporação da participação do espectador e as inspirações orgânicas com arquitetônicas das dobras e desdobras dos *Bichos* metálicos, reconfiguram a desmaterialização e desformam da materialidade da arte como impulsos de descontentamentos com as relações pautadas pelos regimes de comportamentos consumistas burgueses de sujeitos e objetos estéticos. As influências e buscas por outras estéticas de ressonâncias marxistas chegam na Argentina, já nos meados dos anos 40. As relações de jogo, faça *você mesmo*, são multiplicadoras de utopias até hoje inacabadas. Sem dúvida o mundo da arte estava emaranhado com movimentos de embola e desembola entre sujeito-objeto da arte. Assim, o espírito dos anos 60 era predominantemente de inconformismos políticos, existenciais e espirituais.

O *Caminhando* (1964) de Lygia Clark, também ano do golpe militar, é uma obra paradigmática da confluência entre experiência-ritual e jogo existencial produzindo um salto quântico entre a materialidade da

Lygia Clark's *Caminhando(Walking)* (1964), also year of the military coup, is a paradigmatic work of the confluence between experience-ritual and existential play producing a quantum leap between the materiality of art and its organic metamorphosis as a living creature, a living organism, a spiritual materialism of the act-performance of the inseparable consciousness of the Being-Event. Art and life become entangled and disentangled - both in *Walking* and in Jarbas Lopes' boxes of entangled worlds. Clark precisely subverts the fixed form of sculpture as a metal object for the work-ritual realized by dis-forming, by the act of a circular cut of the moebius strip of paper that becomes the form's energy release in play-meditation/ritual-symbolic. This turn of Lygia Clark, so paradigmatic and utopian, incorporates the same turns with which Jarbas Lopes proposes the *coincidentia oppositorum* as reversible or simultaneous dematerialization of the art object and spiritual and clinical materialization of existential territories expressed by several philosophers throughout the twentieth century.

Undoubtedly, Jarbas Lopes' box-sculpture is also of nuclear fusion and vital energy release from the encounter between the subject - demiurge - and the microcosm of a jumbled world of wiring, entangled to be disentangled. In this phenomenology of the act of dis-forming, proposing to the viewer their participation in the co-creation that activates the irradiation and tactile contagion with the fluidity of form. Jarbas incorporates many not-yet-finished utopias and dystopias, recurrent in the movements of dematerialization of the dichotomy or separability between subject-object since the collective creation of Dadaism and later of the Fluxus group. He disentangles the reversibility of quantum physics giving intuitive form to a prototype of atomic outburst through the nuclear reverse spatialization from form to *autopoiesis*. The very vital process of subject-object fusion in the creation of meaning, based on an engaged and present space/time experience - observed by Félix Guattari as territories of *autopoiesis*⁴ - is brought into play.

4 Guattari, Félix. *Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm*. Indianópolis: Indiana University Press, 1995. Ibid. p. 107.

arte e sua metamorfose orgânica como criatura viva, organismo vivo, materialismo espiritual do ato-perfomático da consciência inseparável do Ser-Evento. Arte e vida se embolam e desembolam - tanto no *Caminhando* quanto nas caixas de mundos emaranhados de Jarbas Lopes. Clark justamente subverte a forma fixa da escultura enquanto objeto de metal para a obra-ritual que se realiza pela des-forma, pelo ato do corte circular da tira de moebius de papel que se transforma em libertação da energia da forma em jogo-meditação/ritual-simbólico. Esta virada da Lygia Clark tão paradigmática e utópica incorpora os mesmos devires com os quais Jarbas Lopes propõe a *coincidentia oppositorum* co-mo reversível ou simultânea desmaterialização do objeto da arte e materialização espiritual e clínica de territórios existenciais expressa por vários filósofos ao longo do século XX.

Sem dúvida, a escultura-caixa de Jarbas Lopes é também de fusão nuclear e liberação da energia vital do encontro entre sujeito - demiurgo - e o microcosmos de um mundo emaranhado de uma fiação Em-bolada para ser desembolada. Nessa fenomenologia do ato da desforma, propondo ao espectador sua participação na co-criação ativadora da irradiação e contágio tátil com a fluidez da forma. Jarbas incorpora muitas utopias e distopias inacabadas recorrentes nos movimentos de desmaterialização da dicotomia ou separabilidade entre sujeito-objeto, desde a criação coletiva do dadaísmo, e mais tarde do grupo *Fluxus*. Embola e Desembola também a reversibilidade da física quântica dando forma intuitiva a um protótipo de eclosão atômica pela espacialização do avesso nuclear da forma para a *autopoiesis*. Coloca-se em jogo o próprio processo vital de fusão entre sujeito-objeto na criação de significados com base em uma experiência engajada e presente do espaço/tempo - o que foi observado por Félix Guattari como territórios de autopoiesis⁴.

A espacialização do ato como um lugar de poiesis⁵ ou criação de

4 Guattari, Félix. *Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm*. Indianópolis: Indiana University Press, 1995. Ibid. p. 107.

5 A ideia de poiesis foi explorada primeiramente por Aristóteles para criticar o idealismo de Platão, para então retornar com Gambattista Vico (1688-1744) no seu conceito do olhar humanista (o olhar do ingenium) e no

The spatialization of act as a place of *poiesis*⁵ or creation of fabulous subjectivities, starts to demand the reconfiguration of the curatorial and pedagogical practices of museums as connecting receptacles of the means of our self-foundation and that of institutions, as museums for the solidarity event. It also invokes, in a political-aesthetic way, the utopia at the ground floor, through the still little studied rescue of Bakhtin's concept of architectonic-responsiveness⁶. This work of Jarbas embodies in acting what Bakhtin explored as "This valuative architectonic division of the world into I and those who are all others for me is not passive and fortuitous, but is an active and ought-to-be division. This architectonic is *something-given* as well as *something-to-be accomplished*." This is the boundary zone of responsibility and responsiveness⁷ between the artist and the other of his work, society, implicit in Bakhtin's 1920 conceptualization of the "philosophy of the act". When a ritual-work, such as Jarbas Lopes' *Disentangling*, is put on display, it becomes an establishing device of the solidary event that phenomenologically encompasses the role of place-institutionality in artistic processes as act - palpable intuition, activators of inhabiting and cohabitating in environments and social contexts such as polyphony, dialogism, and intertextualities. Jarbas also entangles and disentangles the legacy of the 20th century avant-gardes by putting in a box the nuclear fusion and the entanglement of the game-symbol and party meaning, materializing the immaterial, giving "density to the instant, to the act - generator of communities or better, of the solidary event - which has a pragmatic dimension of the fragile potency of art as experience and game with reality, as John Dewey also pointed out in the 1930s. However, today, the complexity of the reconfigurations of the social

5 The idea of poiesis was first explored by Aristotle to criticize Plato's idealism, to then return with Gambattista Vico in his concept of the humanist gaze (the gaze of ingenium) and in the 20th century with Maurice Merleau-Ponty in his phenomenological approach to perception and then observed as a culminating experience of contemporary art with Félix Guattari's territories of autopoiesis.

6 .BAKHTIN, M.M. *Toward a Philosophy of the Act*. Texas: The University of Texas Press, 1999. (p.75)

7 Responsividade . Free translation of the author from Bakhtin's russian concept translated into English as answerability. BAKHTIN, M.M. *Toward a Philosophy of the Act*. Texas: The University of Texas Press, 1999.

subjetividades fabulantes, passa a exigir a reconfiguração das práticas curatoriais e pedagógicas dos museus como receptáculos conectores dos meios de autofundar a nós mesmos e as próprias instituições, como museus para o acontecer solidário. Igualmente invoca de forma política-estética a utopia ao rés do chão, através do resgate ainda pouco estudado do conceito de arquitetônica-responsividade⁶ de Bakhtin. A obra de Jarbas incorpora como ato o que Bakhtin explorou "esta divisão arquitetônica avaliativa do mundo entre Eu e aqueles que são todos outros para mim, não é passiva e fortuita, mas é uma ativa e dever-a-ser divisão." Esta arquitetônica é algo-dado como algo-a-ser conquistado. Esta é a zona limite de responsabilidade e responsividade⁷ entre o artista e o outro de sua obra, a sociedade, implícitos na conceitu-ação da "filosofia do ato" de Bakhtin de 1920. Quando uma obra-ritual, tal como *Desembolaembola* de Jarbas Lopes, é colocada em exposição, ela se torna um dispositivo instituinte do acontecer solidário que engloba de forma fenomenológica o papel do lugar-institucionalidade nos processos artísticos como ação - intuição palpável ativadoras do habitar e conviver nos ambientes e contextos sociais co-mo polifonia, dialogismo e intertextualidades. Jarbas embola e desembola também o legado das van-guardas do século XX colocando em uma caixa a fusão nuclear e o emaranhamento do sentido de jo-go-símbolo e festa materializando o imaterial, dando "espessura ao instante, ao ato" gerador de comunidades ou melhor do acontecer solidário - o que não deixa de ter uma dimensão pragmática da potência frágil da arte como experiência e jogo com a realidade conforme John Dewey também apontou nos anos 30. Porém, tem-se hoje a complexidade das

século 20 com Maurice Merleau-Ponty na sua abordagem fenomenológica da percepção e então observada como uma experiência culminante da arte contemporânea com os territórios de auto-poieses de Félix Guattari.

6 Bakhtin. "This valuative architectonic division of the world into I and those who are all others for me is not passive and fortuitous, but is an active and ought-to-be division. This architectonic is something-given as well as something-to-be accomplished." In.BAKHTIN, M.M. *Toward a Philosophy of the Act*. Texas: The University of Texas Press, 1999. (p.75)

7 Responsividade . Tradução do autor do conceito do Bakhtin traduzido do russo para o inglês como answerability). BAKHTIN, M.M. *Toward a Philosophy of the Act*. Texas: The University of Texas Press, 1999.

meaning of art by other decolonial cosmovisions and dystopias demands new institutionalities and curatorial and museum practices.

Inside each little box of Jarbas Lopes' *Disentanglement* dwells a tangled world, such that Denise Ferreira addressed in "difference without separability" - the possibility of "reimagining socialization, the principle of non-locality" (2016). The complexity and simplicity of this work lies⁸ precisely in its phenomenal dimension as a metaphor of creature and living organism so addressed by John Dewey, as well as in the chiasmic relation with which Merleau-Ponty in 1961 (1992)⁹ leaves unfinished his last philosophical meditation on the phenomenon of existence: "...the idea of chiasm, that is: every relation with being is simultaneously a taking and a being held, the hold is held, it is inscribed and inscribed in the same being that it takes hold of." (Ponty, 1992: 238). The very experience of *Disentanglement* actualizes the chiasmic relations of interdependencies or intertwining of the "wild being" in the relation of mutual crossings and belonging between body, art, and world. This work entangles existence itself as an inseparable chiasm of the body-space-place, which becomes a touching and touchable being. Each individual stops being a spectator to become a player in life that touches and is touched by this microworld entangled by a molecular and metaphysical aesthetic that is fed by the act of making touch. These are some *com+fabulations* inspired by the resonances with Lygia Clark's projecto-trajectory from *Bichos* (1960) to *Caminhando* (1964) and its unfoldings in the Relational Objects and the Structuring of the Self. However, the box of shared interactions *Disentanglement* is also an architecture of dialogical interdependence inseparable from the structuring of the self. In this game of reversibility of opposites, of form and un-form, one can also reconfigure the fusion of spiritual materialism in the production of collective subjectivities anticipated by Lygia Clark's biological architectures. This phenomenological approach to the work-ritual *Disentanglement* by Jarbas Lopes assumes the recognition

8 FERREIRA, D. Sobre diferença sem separabilidade. Catálogo 32ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2016.

9 MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

reconfigurações do sentido social da arte por outras cosmovisões e distopias decoloniais que exigem novas institucionalidades, práticas curatoriais e museais.

Dentro de cada caixinha do *Desembolaembola* de Jarbas Lopes, habita um mundo emaranhado tal como Denise Ferreira abordou em "diferença sem separabilidade", a possibilidade de "reimaginar a socialização, o princípio de não localidade" (2016). A complexidade e a simplicidade desta obra está⁸ justamente na sua dimensão fenomênica como metáfora de criatura e organismo vivo tão abordada por John Dewey, como também da relação quiásmica com a qual Merleau-Ponty em 1961 (1992)⁹ deixa inacabada sua última meditação filosófica sobre o fenômeno da existência: "... a idéia do qui-asma, isto é: toda relação com o ser é simultaneamente tomar e ser tomado, a tomada é tomada, está inscrita e inscrita no mesmo ser que ela toma" (Ponty, 1992: 238). A própria experiência do *Desembolaembola* atualiza as relações quiásmicas de interdependências ou entrelaçamentos do "ser selvagem" na relação de atravessamentos e pertencimento mútuos entre corpo, arte e mundo. Esta obra embola a própria existência como quiasma inseparável do corpo-espaco-lugar, que se transforma em ser tocante e tocável. Cada indivíduo deixa de ser espectador para ser um jogador da vida que toca e é tocado por esse micromundo emaranhado por uma estética molecular e metafísica que se alimenta pelo ato de fazer tocar. Estas são algumas *com+fabulações* inspiradas nas ressonâncias com o projeto-trajeto da Lygia Clark dos *Bichos* (1960) ao *Caminhando* (1964) e seus desdobramentos nos *Objetos Relacionais* e a *Estruturação do Self*. Porém, a caixa de interações compartilhadas *Desembolaembola* é também uma arquetônica da interdependência dialogal indissociável da estruturação do self. Neste jogo de reversibilidade dos opostos, da forma e desforma, pode-se ainda reconfigurar a fusão do ma-terialismo espiritual na

8 FERREIRA, D. Sobre diferença sem separabilidade. Catálogo 32ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2016. (p.64)

9 MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

of the meanings of the circular density experience of the present time form as resonances of several philosophies and cosmovisions such as the aesthetic speculations of Mário Pedrosa (1967), the philosophy of the act in Bakhtin's phenomenology (written in the middle of Stalinism between 1919-1921) or of the leap to the structures of behavior with which Hélio Oiticica, starting with *Penetráveis*(*Penetrables*), *Parangolés* and *Bólides*(1960s), reinvents Merleau-Ponty in favor of the radicality of the sensorial experience, challenging the institutionalities that host practices engaged in decolonizing art, museums, and their public sense to this day.

The experience of the work in the gerund of the verb, disentangling and stuffing back into the box, points to the undoing of the fixed forms of modern aesthetic thought, with resonances of Buddhism or of the non-Western circular cosmovisions, in the *Fluxus* movement, as well as the *Happenings* of John Cage and Alan Kaprow. The idea of the work as event, as a time-place experience, is also the trigger of the existential and metaphysical turns of reversibility between core and vibration, form and un-form. In Bakhtin's existential phenomenology of the act, this reference is also made as answerability of the work by the unity of the folding and unfolding between *Being-Event* that is realized as an act-performance of the body-consciousness, at the confluence of emotion-volition (will-consciousness).

From these folds and unfolds are woven the transcultural ligatures between postmodern dis-forms and contemporary performances, events and rituals that are identified here as devolutions of the public sense of art to the circularity of human co-creation with the construction and activation of the solidary event of the body-world. Disentanglement makes intuitive links with Oiticica's last *Contra Bólido n. 1* (1979), called *Devolver a Terra à Terra*(*Return Earth to the Earth*). The geopoetic dimension of the work *Ato de Devolução*¹⁰(*Act of Devolution*) incorporates Bakhtin's genesis of *Being-Event*, or Oiticica's intuitive event of generating a genesis process of the reversibility between folding and unfolding of art, a flow of conceptual

10 Hélio Oiticica. DEVOLVER A TERRA À TERRA meu em KLEEMANIA a 18 dez. 1979 no CAJU. In.

produção de subjetividades coletivas antecipadas pelas arquiteturas biológicas de Lygia Clark. Esta abordagem fenomenológica à obra-ritual *Desembolaembola* de Jarbas Lopes as-sume o reconhecimento dos sentidos da experiência da espessura circular da forma do tempo presente como ressonâncias de várias filosofias e cosmovisões como as especulações estéticas de Mário Pedrosa (1967), da filosofia do ato na fenomenologia de Bakhtin (escritos em pleno Stalinismo entre 1919-1921), ou do salto para as estruturas de comportamento com as quais Hélio Oiticica, a partir dos *Penetráveis*, *Parangolés* e *Bólides* (década de 1960), reinventa Merleau-Ponty em favor da radicalidade da experiência sensorial desafiante das institucionalidades que acolhem as práticas engajadas na descolonização da arte, museus e seu sentido público até hoje.

A experiência da obra no gerúndio do verbo, desembolando e embolando de novo na caixa, aponta para o desfazimento das formas fixas do pensamento estético moderno, com ressonâncias do Budismo ou das cosmovisões circulares não ocidentais, no movimento *Fluxus*, assim como os *Happenings* de John Cage e Alan Kaprow. O sentido da obra como acontecimento, experiência do tempo-lugar é também deflagrador das viradas existenciais e metafísicas da reversibilidade entre núcleo e vibração, forma e desforma. Na fenomenologia existencial do ato de Bakhtin, é também feita esta referência como responsividade (*answerability*) da obra pela unidade da dobra e desdobra entre Ser-Evento que se reatua como ato-performante do corpo-consciência, na confluência entre emoção-volição (vontade-consciente).

Desta dobra e desdobra são tecidas as ligaduras transculturais entre des-formas pós-modernas e as performances, happenings e rituais contemporâneos que são identificados aqui como devoluções do sentido público da arte para a circularidade da co-criação humana com a construção e ativação do acontecer solidário do corpo-mundo. *Desembolaembola* faz elos intuitivos com o último *Contra Bólido n. 1* (1979) de Oiticica, chamado de *Devolver a Terra à Terra. A dimensão*

materialization or core-form and matter for its vital irradiation. *Returning Earth to Earth* constitutes a turning point in the creation path of the *Bólide* for the return of the artistic phenomenon to the Earth - Nature - biosphere, the entangled sphere of life.

Both in the monumental dimension of the works *Cicloviaérea* (*Aerial bikeway*) and *O Bem e o Mal Entendido*, and in the nuclear fusion of the small gestures of the sculpture of affections *Disentangler*, Jarbas Lopes is incorporating - entangling with the body, *Being-Event* - the legacy of the decolonizing ruptures of the artistic avant-garde. It is worth mentioning Hélio Oiticica's *Crelazer* (1969):

"the open area of myth"... -the empty interior area is the field for the total construction of "your" significant space: there is no "proposition" here - to be naked before the outside-inside, before the void, is to be in the state of "founding" what does not yet exist, of "self-founding".¹¹

And as such, "being in the state of founding what does not exist", self-founding would be one of the fundamentals of art as an instituting of modes of Being-Event, act-performing, being also autopoietic, expanding consciousness to the expanded field of new models of future, which are translated as institutionalities recovering care with the centrality of the body-heart-collective as territories of radical reconfiguration of another order of cosmovision.

The work *Disentangler* is in resonance with the turns towards a nuclear revolution of the self-founding *Being-Event*. This work is a verb-act in autopoietic folding and unfolding with ancestral institutes of communities and places of creation into social therapeutic forms of the solidary event of existence. To embrace the phenomenon of artistic creation is to institute the "responsiveness" of connecting the infinite meanings of giving public life to art as a performance-act of social participation and transformation

11 Catálogo: Hélio Oiticica. Projeto Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Exposição inaugural Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996. (p.137)

geopoética da obra *Ato de Devolução*¹⁰ incorpora a gênese do Ser-Evento de Bakhtin, ou o acontecimento intuitivo de Oiticica de gerar um processo gênese da reversibilidade entre dobra e desdobra da arte, fluxo de materialização conceitual ou núcleo-forma e matéria para a sua irradiação vital. *Devolver a Terra à Terra* constitui uma virada do trajeto da criação do *Bólide* para a devolução do fenômeno artístico à Terra - Natureza - biofera, esfera embolada da vida.

Tanto na dimensão monumental das obras *Cicloviaérea* e *O Bem e o Mal Entendido*, quanto na fusão nuclear dos pequenos gestos da escultura de afetos *Desembolaembola*, Jarbas Lopes está incorporando - embolando com o corpo, *Ser-Evento* - o legado das rupturas descolonizadoras das vanguardas artísticas. Vale citar o *Crelazer*, de Hélio Oiticica (1969):

" a área aberta do mito... a área vazia interior é o campo para a construção total de um espaço significativo "seu": não há proposição aqui - estar-se nu diante do fora-dentro, do vazio, é estar-se no estado de fundar o que não existe ainda, de se autofundar".¹¹

E como tal, "estar no estado de fundar o que não existe", autofundar seria um dos fundamentos da arte como instituinte de modos de Ser-Evento, ato-performante, sendo também autopoietico ampliando a consciência para o campo expandido de novos modelos de futuro, que se traduzem como institucionalidades recuperando os cuidados com a centralidade do corpo-coração-coletivo como territórios de reconfiguração radical de uma outra ordem de cosmovisão.

A obra *Desembolaembola* está em ressonância com as viradas para uma revolução nuclear do *Ser-Evento* autofundante. Esta obra é um verbo - agir em dobra e desdobra autopoietica com instituintes ancestrais das

10 Hélio Oiticica. DEVOLVER A TERRA À TERRA meu em KLEEMANIA a 18 dez. 1979 no CAJU. In.

11 Catálogo: Hélio Oiticica. Projeto Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Exposição inaugural Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996. (p.137)

"of founding what does not exist".

Rescuing the body from sensation implies expanding the concept of interactive communication with the world from within. Art would be repositioned as metaphor, transport, or behavior change structures and, therefore, not of objects, but of the production of new modes of existence. Consequently, the sensorial turn of art accompanies a living ethics of affections and mutual belongings that reposition the body in the world as the "heart" of all the movements around us. Which, once again, is expressed in Merleau-Ponty's words: "Our own body is in the world as the heart is in the organism: it keeps the visible spectacle constantly alive, it breathes life into it and sustains it inwardly, and with it forms a system."¹²

12 PONTY, Merleau. *Phenomenology of Perception*. London and New York: Routledge, 1996. (p.203)

comunidades e lugares de criação em formas de terapêuticas sociais do acontecer solidário da existência. Acolher o fenômeno da criação artística é instituir a "responsividade" de conectar os infinitos sentidos de dar vida pública para a arte como ato-performante da participação e transformação social "de fundar o que não existe"

Resgatar o corpo da sensação implica em expandir o conceito de comunicação interativa com o mundo a partir de dentro. A arte estaria sendo recolocada como metáfora, transporte, ou estruturas de mudanças de comportamento e, por conseguinte, não de objetos, mas da produção de novos modos de existência. Daí, a virada sensorial da arte acompanha uma ética viva dos afetos e pertencimentos mútuos que reposicionam o corpo no mundo como o "coração" de todos os movimentos a nossa volta. O que não deixa de estar expresso nas palavras na *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty: "O nosso próprio corpo está no mundo como o coração está no organismo: ele mantém o espetáculo visível constantemente vivo, ele sopra vida nele e o sustenta por dentro, e com ele um sistema é formado."¹²

12 PONTY, Merleau. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 280.

LOOKING THROUGH EVERY PORE

Leonel Kaz, Nigge Loddi e Benilton Bezerra
translated by katerina Dimitrova

You, reader, will find here three texts -- a loving letter, the Escola do Olhar¹ project, and a brilliant article about O Olhar², by psychoanalyst Benilton Bezerra, which justified the reason for the School -- all unpublished.

The letter below resurfaces, from the exhibition "Gira"³, by Jarbas Lopes. I wrote to the artist, soon after the inauguration of the show, this small message that gives the title to this body of work. I transcribe it:

"Jarbas, I was very proud of you yesterday. Since Martin asked me to be a "grandfather", I felt like a father, in the less familiar and less obvious sense of the term. Father in the sense that children don't always show everything to their parents. And yesterday, your exhibition was pouring out of every pore of MAR.

It was a revelation to me and I wondered why I hadn't seen so many beautiful things from you before: the photo in blue and red with the figure in black from 2005, the photos at the entrance, the circular paintings, the Hidrobras with the watermark, the sound works, the works in "trampoline", the works in clay - beings of times yet to come.

It was endless sprouting. Things (and beings) sprouting from the floor, walls and ceiling. I confess that I was quite moved. And, when we are moved, we often contain ourselves and let the tears run later: I bring, therefore, a fluid and placental embrace, made of water and life, to tell you that you and your work constitute a single amalgam.

You, your work, Martin, Amora, Katerina, the people around you, the strands on your head, you transmit, exhale, and touch each one of us as you touched MAR: through every pore. A big embrace, Leonel."

¹ School of Looking T/N

² Look n, gaze n T/N

³ Spin v T/N

OLHAR POR TODOS OS POROS

Leonel Kaz, Nigge Loddi e Benilton Bezerra

Você, leitor, irá encontrar aqui três textos – uma carta amorosa, o projeto da Escola do Olhar e um brilhante artigo sobre "O Olhar", do psicanalista Benilton Bezerra, que justificava o porquê da Escola – todos inéditos.

A carta abaixo ressurge, a partir da exposição "Gira", de Jarbas Lopes. Escrevi ao artista, logo após a inauguração da mostra, essa pequena mensagem que dá título a este conjunto deste trabalho. Transcrevo-a:

"Jarbas, fiquei muito orgulhoso de você, ontem. Já que o Martin me pediu para ser "avô", me senti como um pai, no sentido menos familiar e menos óbvio do termo. Pai no sentido de que os filhos nem sempre mostram tudo aos pais. E, ontem, tua exposição brotava por todos os poros do MAR.

Era uma revelação para mim e eu me perguntava o porquê de não ter visto tanta coisa bela anterior de você: a foto em azul e vermelho com a figura em negro de 2011, as fotos da entrada, as pinturas circulares, a Hidrobrás com a marca d'água, as obras sonoras, as obras em "cama elástica", as obras em barro – seres de outros tempos vindouros.

Era uma brotação sem fim, as coisas (e seres) germinando do chão, paredes e teto. Confesso que estava bastante comovido. E, quando a gente se comove, muitas vezes se contém e deixa desaguar adiante: trago, portanto, um abraço fluído e placentário, feito de água e vida, para te dizer que você e tua obra constituem um só amálgama.

Você, tua obra, Martin, Amora, Katerina, o povo à tua volta, teus penachos à cabeça, você transmite, exala e toca em cada um de nós como você tocou ao MAR: por todos os poros. Um abração, Leonel"

The ESCOLA DO OLHAR

by Nigge Loddi

translated by Katerina Dimitrova

The following text presents the original project of the ESCOLA DO OLHAR, as elaborated for the Museu de Arte do Rio/MAR⁴ in 2010. The project was the result of the work of a multidisciplinary team made up of the aforementioned authors and philosophers Auterives Maciel and André do Eirado, as well as artists Gringo Cardia and Vik Muniz, among others.

The intention was to improve the teaching staff of the municipal public schools in Rio, the second-largest basic education network in the country. The MAR project took another equally successful route, as did the ESCOLA DO OLHAR. However, from an educational (and, by extension, cultural) viewpoint, it is worth knowing the actuality of this project – to make the teacher look differently at the student and the student look differently at the city s/he is part of and belongs to.

In September 2022, President Macron of France decided to create a 500 million euro fund to “re-found our school so that it will be praised by those who make it live its daily life, by supporting our teachers and the entire educational community. Teachers love their profession and know their students, their difficulties and their desires, the talent and the hope of each of them; so we will give these teachers the possibility and the means to build the projects they consider the best to make their students grow. The re-founding of our school passes through the absolute recognition of the teacher’s work. Few institutions touch us as intimately as the school, and few professions allow us to change our way of life as that of the teacher”.

Re-founding the school, a concept and practice on the agenda. The project of the ESCOLA DO OLHAR was based on the assumption that museums are places to live experiences: to look at the other (who we hardly ever see), at the school (which, every day, can be different) and at the city (which we despise so much because it seems not to belong to us).

⁴ Rio de Janeiro Museum of Art T/N

A ESCOLA DO OLHAR

por Nigge Loddi

O texto, a seguir, apresenta o projeto original da ESCOLA DO OLHAR, tal qual elaborado para o Museu de Arte do Rio/ MAR no ano de 2010. O projeto foi fruto do trabalho de uma equipe multidisciplinar integrada pelos autores acima e pelos filósofos Auterives Maciel e André do Eirado, além dos artistas Gringo Cardia e Vik Muniz, entre outros.

A intenção era aprimorar o professorado das escolas públicas municipais do Rio, a segunda maior rede de ensino básico do país. O projeto do MAR tomou outro destino, também vitorioso, assim como a ESCOLA DO OLHAR. No entanto, do ponto de vista educacional (e, por extensão, cultural) vale a pena conhecer a atualidade deste projeto – levar o professor a olhar com outro olhar para o aluno e o aluno olhar com outro olhar para a cidade que integra e à qual pertence.

No mês de setembro de 2022, o presidente Macron, da França, decidiu criar um fundo de 500 milhões de euros para “refundar nossa escola para que ela seja enaltecida sobre aqueles que a fazem viver no seu cotidiano, ao apoiar nossos professores e toda a comunidade educacional. Os professores amam sua profissão e conhecem seus alunos, suas dificuldades e desejos, o talento e a esperança de cada um deles; assim, nós daremos a estes professores a possibilidade e os meios de construir os projetos que eles consideram os melhores para fazer crescer seus alunos. A refundação de nossa escola passa pelo absoluto reconhecimento do trabalho do professor. Poucas instituições nos tocam tão intimamente como a escola e poucas profissões permitem modificar o modo de vida como a do professor.”

Refundar a escola, conceito e prática na ordem do dia. O projeto da

Cities are ESCOLAs DO OLHAR, for they allow us to collect everything from our lives: the days that pass, the family we gather, the friends we have, and also the street culverts and the windows we glimpse on our daily path – they speak of different times, tell different stories. The city is our history. The whole city is one big school and the museum, one of its classrooms, as presented below in the original project.

WHY ESCOLA DO OLHAR INSIDE THE MUSEU DE ARTE DO RIO?

The answer lies in conceiving this museum beyond its function as a guardian, organizer, or diffuser of Brazilian artistic production.

The Escola do Olhar will transform the MAR into a place of production and provocation of aesthetic, ethical, collective and personal experiences.

The goal of such experiences is to provide teachers from the Rio de Janeiro Municipal Public Network (and, by extension, students) with an expansion of their critical sense and creative freedom that enriches their appreciation of art and, above all, the quality of their craft.

In order to achieve this goal, the Escola do Olhar's activities will be focused on the investigation and experimentation of the gaze. Thus, the Escola do Olhar is not a project focused only on the appreciation or creation of artistic works. Its purpose is to develop practices of experimentation of thought, memory, imagination, affections, and senses.

On the other hand, the project is part of the Rio de Janeiro City Government's policy to expand the knowledge of the city and the reoccupation of previously abandoned spaces. The city, its history, and what it represents become the *raison d'être* of this complementary learning school for teachers.

ESCOLA DO OLHAR partia do pressuposto de que museus são lugares de vivenciar experiências: a de olhar para o outro (que quase nunca o vemos), para a escola (que, a cada dia, pode ser diferente) e para cidade (que tanto a desprezamos, porque parece não nos pertencer). Cidades são escolas do olhar, pois nos permitem colecionar tudo de nossas vidas: os dias que passam, a família que reunimos, os amigos que temos, e ainda os bueiros de rua e as janelas que vislumbramos em nosso caminho diário – elas falam de épocas distintas, narram histórias distintas. A cidade é nossa história. A cidade toda é uma grande escola e o museu uma de suas salas de aula, como a seguir apresentado no projeto original.

POR QUE UMA ESCOLA DO OLHAR DENTRO DO MUSEU DE ARTE DO RIO?

A resposta está em conceber este museu para além de sua função de guardião, organizador ou difusor da produção artística brasileira.

A Escola do Olhar vem transformar o MAR em um lugar de produção e provocação de experiências estéticas, éticas, coletivas e pessoais.

O objetivo de tais experiências é propiciar aos professores da Rede Pública Municipal do Rio de Janeiro (e, por extensão, aos alunos) uma ampliação do senso crítico e da liberdade criativa que enriqueça a sua apreciação da arte e sobretudo a qualidade do seu ofício.

Com a finalidade de alcançar este objetivo, as atividades da Escola estarão voltadas à investigação e experimentação do olhar. Assim, a Escola do Olhar não é um projeto apenas voltado à apreciação ou criação de obras artísticas. A finalidade da Escola é o desenvolvimento de práticas de experimentação do pensamento, da memória, da imaginação, dos afetos e dos sentidos.

Por outro lado, o projeto se insere na política da Prefeitura do Rio de

WHAT IS LOOKING?

The concept of LOOKING is broad. For we do not see only with our eyes; we also see with our thoughts, values, emotions, feelings, prejudices, social conventions, interests, fears, and habits.

Thus, LOOKING must be understood in its three distinct and always interconnected dimensions:

- LOOKING in its originary dimension, that is, of origin. Here, looking is understood as a common way for everyone (regardless of place or time) to experience the world, that is, a dimension of the look that precedes historical contingencies and the singular trajectory of individuals;
- LOOKING in its psychological dimension. Here looking starts to constitute the experience of each person, that is, the process is universal, but is carried out singularly in each individual;
- LOOKING in its historical and collective dimension. Here, looking will be marked by historical contingencies, social structures, and the imaginary of each epoch, that is, we all bear the marks of the time in which we live.

HOW WILL THE ESCOLA DO OLHAR BE STRUCTURED?

The purpose of creating a school within MAR is to provide creative experiences that, through an original methodology of lectures and workshops, stimulate (or ignite) in teachers, critical ways of thinking and acting aimed at reflecting positively on teaching practices.

The initial proposal for each class is to set up a course of 20 weekly classes, of 5 hours each, over a 5-month-course, for a total of 100 hours. A curriculum will be developed with methodologies inspired by philosophical, artistic, psychological, and educational references, combining theory with experimentation.

As the subjects will be specific and unique, a training program will be set up for the permanent staff of teachers and monitors.

ampliar o conhecimento da cidade e a reocupação de espaços antes abandonados. A cidade, sua história e o que ela representa tornam-se a razão de ser dessa Escola de aprendizado complementar para os professores.

O QUE É O OLHAR?

O conceito de OLHAR é amplo. Pois não vemos apenas com os olhos; vemos também com os pensamentos, valores, emoções, sentimentos, preconceitos, convenções sociais, interesses, medos e hábitos.

Assim, o OLHAR deve ser entendido em suas três dimensões distintas e sempre interligadas:

- OLHAR em sua dimensão originária, isto é, de origem. Aqui, o olhar é compreendido como uma forma comum a todos (independentemente de lugar ou época) de experimentar o mundo, ou seja, uma dimensão do olhar que é anterior às contingências históricas e à trajetória singular dos indivíduos;
- OLHAR em sua dimensão psicológica. Aqui o olhar passa a constituir a experiência de cada um, ou seja, o processo é universal, mas se realiza de modo singular em cada indivíduo;
- OLHAR em sua dimensão histórica e coletiva. Aqui, o olhar será marcado pelas contingências históricas, estruturas sociais e o imaginário de cada época, ou seja, todos nós possuímos as marcas do tempo em que vivemos.

COMO SERÁ ESTRUTURADA A ESCOLA DO OLHAR?

O objetivo de se criar uma escola dentro do MAR é proporcionar experiências criativas que, através de uma metodologia original de aulas teóricas e oficinas, estimulem (ou acendam) nos professores formas críticas de pensar e agir, voltadas a refletir de maneira positiva nas práticas de ensino.

A proposta inicial para cada turma é montar um percurso de 20 aulas

In addition, an in-depth course will be offered to students who, based on the guidance of the Secretary of Education, may eventually continue their studies at the School, either in internal activities or in projects to be developed with municipal schools.

Besides the regular activities aimed at this specific public, on Saturdays and Sundays, there will be activities offered to the general public.

In this way, the School will have one main activity O Percurso do Olhar⁵, and other activities for support and further exploration.

THE JOURNEY OF LOOKING

It is the core of the School, aimed at teachers who will be able to explore new possibilities of looking, teaching, and learning.

How do we construct the way we look at the world, ourselves, and others?

Is it possible to have the freedom to build other ways of looking?

The course will encourage reflection on the following questions:

- How does the teacher see himself?
- How does s/he see the inhibitions and potentialities of the student?
- How does s/he see his practice?
- How does the teacher's life influence his/her classroom practices?
- How does s/he experience his/her pedagogical activities?
- How can we strengthen the bond between the student and the school unit?

WHAT IS THE SCHOOL'S PEDAGOGICAL STRATEGY?

The School has a pedagogical strategy structured in three investigation axes with expositive classes and experimentations conceptually based on three intentions always present in all axes: breaking habits, contemplation, and working with creativity. In each axis there is a central question and a research theme related to this question.

⁵ The Journey of Looking

semanais, de 5 horas cada, ao longo de 5 meses, totalizando uma carga horária total de 100 horas.

Será elaborado um currículo com metodologias inspiradas em referências filosóficas, artísticas, psicológicas e educacionais, combinando teoria com experimentações.

Como as disciplinas serão específicas e singulares, será montado um programa de formação para o quadro fixo de professores e monitores.

Além disso, será oferecido um curso de aprofundamento aos alunos que, a partir da orientação da Secretaria de Educação, possam, eventualmente, dar continuidade aos estudos na Escola, quer em atividades internas, quer em projetos a serem desenvolvidos junto a escolas da rede municipal.

Além das atividades regulares dirigidas a esse público específico, aos sábados e domingos haverá atividades oferecidas ao público em geral.

Dessa forma, a Escola contará com uma atividade principal (o "Percurso do Olhar") e outras atividades de suporte e aprofundamento.

O PERCURSO DO OLHAR

Este é o núcleo da Escola, dirigido aos professores que poderão explorar novas possibilidades de olhar, de ensinar e de aprender.

Como se constrói o modo como olhamos o mundo, a nós mesmos e aos outros?

É possível ter a liberdade de construir outras formas de olhar?

O Percurso vai favorecer a reflexão para as seguintes perguntas:

- Como o professor se vê?
- Como ele vê as inibições e potencialidades do aluno?
- Como ele vê sua prática?
- Como a vida do professor influencia as práticas na sala de aula?
- Como ele experimenta suas atividades pedagógicas?
- Como fortalecer o vínculo entre o aluno e a unidade escolar?

- **AXIS 1**

Central question: *What is looking?*

Theme of investigation: *Looking is not simply seeing things as they are.*

- **AXIS 2**

Central question: *Does the impartial look exist?*

Research theme: *The look is never neutral. It is always partial.*

- **AXIS 3**

Central question: *Is it possible to invent other ways of looking?*

Research theme: *In order to act creatively, it is necessary to cultivate conditions to look differently without falling into automatisms.*

Regarding teachers, the strategy intends to:

- Work with teachers' experience, contextualizing the contents and experimentations to their reality
- Break habits that prevent access to new visions
- Exercise contemplation through practices to develop focus, attention and concentration
- Develop creativity through exercises that help the teacher find in him/herself the potential and talent, as well as the sensibility to appreciate the arts
- Stimulate questioning through practices to develop critical and appreciative attitudes towards different points of view.

EXPERIMENTATIONS - PRACTICAL PART

Besides the theoretical/expository lessons, there will be experimentations divided into workshops:

- Movement Workshop
- Dramatization workshop
- Plastic Arts workshop
- Visual media workshop
- Meditation workshop
- Small Trips workshop (visiting other spaces, museums)
- Questioning workshop

QUAL É A ESTRATÉGIA PEDAGÓGICA DA ESCOLA?

A Escola tem uma estratégia pedagógica estruturada em três eixos de investigação, com aulas expositivas e experimentações baseadas conceitualmente em três intenções sempre presentes em todos os eixos: quebra de hábitos, contemplação e trabalho com a criatividade. Em cada eixo há uma pergunta central e um tema de investigação referente a esta pergunta.

- **EIXO 1**

Pergunta central: *O que é olhar?*

Tema de investigação: *Olhar não é simplesmente ver as coisas tais como elas "são".*

- **EIXO 2**

Pergunta central: *Existe o olhar imparcial?*

Tema de investigação: *O olhar nunca é neutro, é sempre parcial.*

- **EIXO 3**

Pergunta central: *É possível inventar outras maneiras de olhar?*

Tema de investigação: *Para agir de forma criativa, é preciso cultivar condições para olhar diferente, sem cair em automatismos.*

Em relação aos professores, a estratégica pretende:

- Trabalhar com a experiência dos professores, contextualizando os conteúdos e as experimentações à realidade deles
- Quebrar hábitos que impedem o acesso a novos olhares
- Exercitar a contemplação através de práticas para desenvolver foco, atenção e concentração
- Desenvolver a criatividade através de exercícios que ajudem o professor a encontrar em si as potencialidades e talento, assim como a sensibilidade para apreciar as artes
- Estimular questionamentos através de práticas para desenvolver posturas críticas e de apreciação para diferentes pontos de vista.

ELABORATION OF A MULTIPLIER PROJECT

Although the conceptual basis of the School is complex, its practice, through theoretical classes and workshops, will be accessible to any teacher, regardless of his/her cultural or socioeconomic condition.

Along the way, the teachers (who will become students) will gather in groups to elaborate an intervention project in their schools of origin. To irradiate this plan, Escola do Olhar will develop a pedagogical guide with the main experiences of looking. Through Rioeduca⁶, teachers from different units will remain integrated, improving the diagnosis they make of their pedagogical difficulties.

WHAT ARE THE BENEFITS OF ESCOLA DO OLHAR FOR THE MUNICIPAL PUBLIC NETWORK?

- Contribute to the improvement of teachers' teaching skills in the context of the diverse realities of Rio de Janeiro's neighborhoods;
- To provide integration among teachers, creating a network of multipliers for the Municipal Public School System;
- The Escola do Olhar will be able to help teachers improve the local diagnosis of their pedagogical difficulties, their relationship with the community, and their relationship with their students;
- Being a school located in the port area, inside a museum and in front of another one (the MAR and the AMANHÃ), Escola do Olhar should work as a device that gives teachers the conditions to frequent and invent new urban territories;

SUMMARY OF THE MAIN COURSE STRUCTURE

The project targets 38 thousand teachers from 1060 schools and 500 thousand 7 to 15-year-old students. Escola do Olhar intends to help teachers improve their reflection on their work and develop their cognitive, aesthetic, and ethical capacities, based on theoretical studies and practical experiments on the way they look.

In a way, Escola do Olhar asks what teachers ask themselves in their daily lives:

⁶ Transparency platform that serves all members of the Rio de Janeiro public municipal educational network. t/n

EXPERIMENTAÇÕES - PARTE PRÁTICA

Para além das aulas teóricas/ expositivas, haverá experimentações divididas em oficinas:

- Oficina do Movimento
- Oficina de Dramatização
- Oficina de Artes Plásticas
- Oficina de Mídias Visuais
- Oficina de Meditação
- Oficina das Pequenas Viagens (visitação a outros espaços, museus)
- Oficina dos Questionamentos

ELABORAÇÃO DE PROJETO MULTIPLICADOR

Embora a base conceitual da Escola seja complexa, a sua prática, por meio de aulas teóricas e oficinas, será acessível a qualquer professor, independentemente de sua condição cultural ou socioeconômica.

Ao longo do percurso, os professores (que se tornarão alunos...) se reunirão em grupos para elaborar um projeto de intervenção nas escolas de origem. Para irradiar este plano, a Escola do Olhar poderá desenvolver um guia pedagógico com as principais experiências do olhar. Através do Rioeduca, os professores de diferentes unidades permanecerão integrados, aprimorando o diagnóstico que fazem de suas dificuldades pedagógicas.

QUAIS SÃO OS BENEFÍCIOS DA ESCOLA DO OLHAR PARA A REDE PÚBLICA MUNICIPAL?

Contribuir para o aprimoramento da habilidade de ensino dos professores diante das realidades diversificadas dos bairros do Rio de Janeiro;

Proporcionar a integração entre os professores, criando uma rede de multiplicadores para o Ensino Público Municipal;

A Escola do Olhar poderá ajudar os professores a melhorar o diagnóstico que fazem localmente de suas dificuldades pedagógicas, de relação com

- How have I been looking and how am I looking?
- How am I experiencing the classroom?
- How does my experience differ from and commune with that of my colleagues?
- How is my experience transformed when I listen to the experience of others?
- How have I understood my perspective and my experiences?
- What is the process of understanding experiences for me and the group?
- Why do I feel that my experiences are mine?

PHYSICALLY, HOW DOES THE SCHOOL LOOK?

The school integrates MAR and uses all of its collective environments:

- The exhibition space of the Palacete Dom João, with 3,600 m²;
- The entrance pilotis and the rooftop, both of which are also used for exhibitions;
- Media library/library
- Rooms for art workshops
- A double-height room for the multimedia workshop
- Teachers' room and administration
- Possibility of using the auditoriums of MAR and Museu do Amanhã

NEXT STEPS

- Carry out focus groups with the School Network's teachers by school unit to map out the reality they experience. In the future, outline a project to rescue the history of the different communities in Rio de Janeiro
- To develop the programmatic content, the pedagogical guide, and the support material for the lectures and workshops
- Assemble teams of consultants for specific areas
- Define the evaluation model for the pilot semester
- Develop modes of articulation between the School and MAR and Museu do Amanhã exhibits.

a comunidade, de relação com os alunos;

Sendo uma Escola situada na zona portuária dentro de um museu e em frente a outro (o MAR e o do AMANHÃ), a Escola do Olhar deve funcionar como um dispositivo que dê ao professor condições de frequentar e inventar novos territórios urbanos;

RESUMO DA ESTRUTURA DO PERCURSO PRINCIPAL

O projeto tem como público-alvo os 38 mil professores de 1060 escolas e 500 mil alunos entre 7 a 15 anos. A Escola do Olhar pretende ajudar o professor a aprimorar sua reflexão sobre o trabalho e desenvolver suas capacidades cognitiva, estética e ética, a partir de estudos teóricos e experimentações práticas acerca do olhar.

De certa forma, a Escola do Olhar pergunta o que os professores se perguntam no seu dia a dia:

- Como tenho olhado e como estou olhando?
- Como estou experimentando as aulas
- Como minha experiência difere e comunga com a de meus colegas?
- Como minha experiência se transforma quando escuto a experiência dos outros?
- Como tenho compreendido o meu olhar e minhas experiências?
- O que é para mim e para o grupo o processo de compreensão das experiências?
- Por que sinto que minhas experiências são minhas?

FISICAMENTE, COMO A ESCOLA SE APRESENTA?

A escola integra o MAR e se utiliza de todos os seus ambientes coletivos:

- O espaço expositivo do Palacete Dom João, com 3.600 m²;
- O pilotis de entrada e a cobertura, ambos também com previsão de exposições;
- MEDIATECA/biblioteca
- Salas para oficinas de arte
- Sala com pé-direito duplo para oficina de multimídia

- Sala dos professores e administração
- Possibilidade de uso dos auditórios do MAR e Museu do Amanhã

PRÓXIMOS PASSOS

- Realizar *grupos focais* com os professores da Rede por unidade escolar, com a finalidade de mapear a realidade que eles vivenciam. Futuramente, traçar um projeto de resgate histórico das diversas comunidades cariocas
- Desenvolver o *conteúdo programático*, o *guia pedagógico* e o *material de apoio* para as aulas teóricas e oficinas
- Montar equipes de *consultores* para áreas específicas
- Definição do *modelo de avaliação* do semestre-piloto
- Desenvolver modos de *articulação* entre a Escola e as exposições do MAR e do Museu do Amanhã.

Why Escola do Olhar?

por Benilton Bezerra Jr.
translated by Katerina Dimitrova

What justifies the creation of Escola do Olhar within the Museu de Arte do Rio de Janeiro? How would a project like this differ from other possible projects aimed at increasing public access to works of art, at teaching techniques that can bring artmaking closer to a larger number of people, or at educating the senses and ideas with the aim of encouraging and improving the enjoyment and appreciation of artistic works? To understand the meaning and objectives of this proposal, it would be necessary to reflect on at least two topics: the role of museums today and the nature of what the School project understands as *Looking*.

The discussion of the first would highlight the need to think of the Museum – beyond its established function as a guardian, organizer or diffuser of artistic production – as an establishing place of production, agency, provocation, aesthetic experiences, subjective experimentation and social transformation. In what follows, however, I will focus only on the second topic, trying to highlight how a certain understanding of the nature of looking can support a project that aims precisely at this other horizon of action of the institution.

Among the many possibilities for approaching the theme, I will try to explore a description of looking that allows us to delineate three perspectives from which it can be described, in an attempt to point to possible levels of performance, so to speak, of a School that has looking as the center of gravity of its activity.

We can examine the term looking as referring to three perspectives or dimensions that, although intertwined at the level of experience, are distinguished as planes that point to different definitions, issues, and developments.

The first would concern looking in its originary ontological dimension. From this perspective, we place ourselves in a universal point of view,

Por que uma Escola do Olhar?

Benilton Bezerra Jr.

O que justifica a criação de uma Escola do Olhar dentro do Museu de Arte do Rio de Janeiro? Em que um projeto como este se diferenciaria de outros possíveis, voltados para ampliação do acesso público às obras de arte, para o ensino de técnicas capazes de tornar o fazer artístico mais próximo para um número maior de pessoas, ou para uma educação dos sentidos e das idéias com o objetivo de incentivar e aprimorar a fruição e a apreciação de obras artísticas? Para compreender o sentido e os objetivos desta proposta seria necessário refletir sobre pelo menos dois tópicos: o papel dos museus nos tempos atuais, e a natureza daquilo que o projeto da Escola entende por *Olhar*.

A discussão do primeiro ressaltaria a necessidade de se pensar o Museu – para além de sua função instituída de guardião, organizador ou difusor da produção artística – como um lugar instituinte de produção, de agenciamento, de provocação, de experiências estéticas, experimentação subjetiva e transformação social. No que se segue, porém, me deterei apenas ao segundo tópico, procurando destacar como um certo entendimento da natureza do olhar pode dar sustentação a um projeto que tenha em mira precisamente este outro horizonte de atuação da instituição.

Dentre as muitas possibilidades de abordagem do tema, vou procurar explorar uma descrição do olhar que permita delinear três perspectivas a partir das quais ele pode ser descrito, tentando com isto apontar para níveis possíveis de atuação, digamos assim, de uma Escola que o tenha como centro de gravidade de sua atividade.

Podemos examinar o termo olhar como referido a três perspectivas ou dimensões que, embora imbricadas no plano da experiência, se distinguem como planos que apontam para definições, questões e desdobramentos diversos.

examining how looking grounds the being and its experience of the world from the point of view that transcends historical contingencies or the unique trajectory of singular individuals.

At the other end of the spectrum, we have the exploration of the role of looking in the constitution of the experience of self and the world in each subject. Long before the verb, the look of the mother or the Other bathes and involves the infant, marking him/her in a way that will be reflected so he can look at himself, others, and the world. Without the Other's look, we do not exist, and the way we are looked at structures the field of what we are given to see, shaping our destiny. If thus described, this constitutive process is universal. It always takes place, however, in a singular way. There is a uniqueness in each encounter of a mother's look toward her child, which only the trajectory of each subject can reveal.

Between the universal and the singular lies another plane, on which the historical contingencies, the social structures, and the imaginary of each era imprint their mark. If, as humans, we are constituted and constitute our world through looking, and as individual subjects, we live this process singularly and uniquely, as inhabitants of specific eras and participants of specific social groups, we have in us the marks of the time in which we live. We are here on a particular plane in which we share ways of being individuals, and a world, that are common to many but not to all.

Looking from an ontological perspective

From this perspective, we define looking as an originary phenomenon as an expression of our openness to the world, of our immediate, direct, living relationship with it. It is the expression of vital normativity, which imposes on living organisms an existence marked by coupling and reciprocal constitution with the environment. There is no organism without a medium. There is only a medium for an organism. The world of life is not the universe of physical particles organized into elements and bodies arranged in a neutral space. The field of life is completely averse to this indifference. It is ruled by valorization, by the search for survival and satisfaction. It is a purposeful movement, a constant struggle against resistances and obstacles, the invention of new ways of existence and new forms of interaction. It is the originary, primary plane from which the complexity of human experience will emerge. Against this background,

O primeiro diria respeito ao olhar em sua dimensão originária, ontológica. Nesta perspectiva nos situamos num ponto de vista *universal*, examinando como o olhar funda o ser e sua experiência do mundo, de um ponto de vista que transcende contingências históricas ou a trajetória única de indivíduos singulares.

Na outra ponta do espectro temos a exploração do papel do olhar na constituição da experiência de si e do mundo em cada sujeito individual. Muito antes do verbo, o olhar da mãe ou do Outro banha e envolve o bebê, marcando-o de uma maneira que irá se refletir no modo como ele poderá olhar a si, aos outros e ao mundo. Sem o olhar do Outro não existimos, e a maneira como somos olhados estrutura o campo do que nos é dado a ver, moldando nosso destino. Se, descrito assim, este processo constitutivo é universal, ele se realiza sempre, no entanto, de modo *singular*. Há uma *uniqueness* em cada encontro do olhar de uma mãe com seu filho, que apenas a trajetória de cada sujeito pode revelar.

Entre o plano universal e o singular encontra-se outro, no qual as contingências históricas, as estruturas sociais e o imaginário de cada época imprimem sua marca. Se, como humanos, somos constituídos e constituímos nosso mundo pelo olhar, e como sujeitos individuais vivemos este processo de forma singular e única, como habitantes de épocas e participantes de grupos sociais específicos, temos em nós as marcas do tempo em que vivemos. Estamos aqui num plano *particular*, em que compartilhamos modos de ser indivíduos, e um mundo, que são comuns a muitos, mas não a todos.

O olhar numa perspectiva ontológica

Nesta perspectiva definimos o olhar como um fenômeno originário, como expressão de nossa abertura para o mundo, de nossa relação imediata, direta, viva, com ele. Ele é expressão da normatividade vital, que impõe aos organismos vivos uma existência marcada pela acoplagem e pela constituição recíproca com o meio. Não há organismo sem meio, só há meio para um organismo. O mundo da vida não é o universo das partículas físicas, organizadas em elementos e corpos dispostos num espaço neutro. O campo da vida é completamente avesso a essa indiferença. Ele é regido pela valorização, pela busca de sobrevivência e de satisfação, ela é movimento intencionado, embate

an individual able to recognize itself as a self, capable of interacting with other selves and with the objects of the shared world, progressively emerges. The body is the result of this insertion of the organism with the environment. Through it, the landscape in which we exist is unveiled: "The body is our general means of having a world," as Merleau-Ponty says in *Phenomenology of Perception* (1945). A world that is not in front of us but involves us entirely: we are not exactly in the world; we are with it.

It is through looking that the self, the others, and the world we share emerge at the same time. Looking does not *represent* an already given world, it does not *integrate* aspects of its exteriority into the field of the inner experience of the I; it constitutes it, just as it constitutes the one who sees, and his interiority. It is the condition of possibility that things emerge that can be seen. It is the condition of possibility that the seeing of things and the world occurs. Looking produces what is seen and what is unseen, it constructs the field of what is visible and the field of the invisible.

Merleau-Ponty makes a distinction that can be useful to us, between *universe* and *world*. *The universe* "is a completed and explicit totality, in which the relationships are those of reciprocal determination". The universe is therefore the object of objective knowledge and scientific investigation. *The world* of our life, the medium of our experience and action, is "an open and indefinite multiplicity of relations that are of reciprocal implication". The world we perceive and inhabit is, therefore, a kind of open work in which we are inserted and in which we move. The French phenomenologist says: "The world is not what I think, but what I live through, and I am open to it have no doubt that I am in communication with it, but I do not possess it, it is inexhaustible".

It is important to note that, in this sense, looking is by no means reduced to visual perception but can be understood as a way of relating to the environment that founds - through an interweaving of senses, perceptions, and consciousness - a recognizable world for the self and a self that finds recognition in the world. There is looking in the way we touch, feel, and understand ourselves, others, and the world. In this sense, there is looking in the way a blind person experiences objects and experiences him/herself in the world. Just as there are changes in looking when, even without compromising visual perception, brain lesions modify the experience of the self and the way of apprehending the world - as demonstrated by

constante contra resistências e obstáculos, invenção de novos modos de existência e novas formas de interação. Este é o plano originário, primário, a partir do qual a complexidade da experiência humana irá emergir. É contra este pano de fundo que surge progressivamente um ser individual capaz de reconhecer-se como um eu, capaz de interagir com outros eus e com os objetos do mundo compartilhado. O corpo é o resultado desta inserção do organismo com o meio e por meio dele que se descortina a paisagem em que existimos: "O corpo é nosso meio geral de ter um mundo", como diz Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção* (1945). Um mundo que não está diante de nós, mas que nos envolve inteiramente: não *estamos* propriamente no mundo, nós *somos com* ele.

É pelo olhar que emergem, ao mesmo tempo, o eu, os outros e o mundo que compartilhamos. O olhar não *representa* um mundo já dado, não *integra* aspectos de sua exterioridade ao campo da experiência interior do eu; ele o constitui, assim como constitui aquele que vê, e a sua interioridade. Ele é a condição de possibilidade de que emergam coisas que podem ser vistas. É a condição de possibilidade de que a visão das coisas e do mundo ocorra. O olhar produz o que se vê e o que não se vê, constrói o campo do que é visível e o campo do invisível.

Merleau-Ponty faz uma distinção que pode nos ser útil, entre *universo* e *mundo*. *O universo* "é uma totalidade acabada, explícita, onde as relações se encontram em relação recíproca". O universo é objeto, portanto, do conhecimento objetivo e da investigação científica. *O mundo* da nossa vida, meio de nossa experiência e de nossa ação, é "uma multiplicidade aberta e indefinida onde as relações são de implicação recíproca". O mundo que percebemos e habitamos é, portanto, uma espécie de obra aberta na qual estamos inseridos e no qual nos movemos. Diz o fenomenólogo francês: "O mundo não é aquilo que eu penso, é aquilo que eu vivo; e estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável".

É importante notar que, nesta acepção, o olhar não se reduz de modo algum à percepção visual, podendo ser entendido como um modo de relação com o meio que funda - por meio de um entrelaçamento de sentidos, percepções e consciência - um mundo reconhecível para o eu e um eu que encontra reconhecimento no mundo. Há um olhar

Oliver Sacks' beautiful narratives about his patients.

It is also important to underline the intrinsic relationship between perception and action, present in looking. Perception is not a reaction. It is not the effect of receiving external stimuli from the world through the body's sensory apparatus. It is, in Francisco Varela's beautiful definition, "perceptively guided action". It embodies a way of being and moving in the environment, a way of inhabiting the world. It is not an instrumental act of the self. The self is through looking. The self is a way of encountering the world.

Looking in the psychic organization

The self does not choose to look. It emerges as a self because the body looks and is looked at since it arrives in the world. The infant depends on being seen by its mother to feel that it exists: "When I look, I am seen, so I exist," says Winnicott when describing the beginnings of subjective life. As we have already seen, this look is not confounded or restricted to visual perception. The tone of the mother's voice, the melody of the caress, the rhythm of her breathing, the muscle tone of the arms that hold the infant are all indexes of the Other's look. If, on the human level, the look constitutes the being, on the individual level, the look constitutes the self.

Here, it is worthwhile to comment on some of Winnicott's formulations about what he calls apperception and how he articulates it to his notion of primary creativity and creative living. Apperception, for the English psychoanalyst, names the infant's subjective experience of being fused to the mother, of seeing himself by being seen by the mother. Perception, originating from this first moment, refers to the capacity to apprehend objects and to differentiate between true and false selves. Apperception refers to the infant's relation with a subjectively conceived object, an experience that occurs in the stage of absolute dependence on the mother early in life. The mother's welcoming of the infant's needs provides for this inaugural illusory experience in which the world she presents to the infant is experienced by him as if it were her creation. With the movement toward integration and development, which takes place in the presence of a facilitating, or sufficiently good, environment, a passage from apperception to perception occurs. The frustration that causes fading away of the initial feeling of omnipotence prepares the emergence of a

no modo como tocamos, sentimos e compreendemos a nós próprios, aos outros e ao mundo. Neste sentido há um olhar no modo como um cego experimenta os objetos e se experimenta no mundo. Assim como há mudanças no olhar quando, mesmo sem comprometimento da percepção visual, lesões cerebrais modificam a experiência do eu e o modo de apreensão do mundo – como demonstram as belas narrativas de Oliver Sacks sobre seus pacientes.

Importante também é sublinhar a intrínseca relação entre percepção e ação, presente no olhar. Percepção não é reação, não é o efeito da recepção de estímulos externos do mundo pelo aparato sensorial do corpo. Ela é, na bela definição de Francisco Varela, "ação perceptivamente guiada". Ela consubstancia um modo de estar e se mover no ambiente, um modo de habitar o mundo. Ela não é um ato instrumental do eu. O eu é por meio do olhar, o eu é um modo de encontro com mundo.

O olhar na organização psíquica

O eu não escolhe olhar. Ele emerge como um eu porque o corpo olha e é olhado desde que chega ao mundo. O bebê depende de ser visto pela mãe para se sentir existindo: "Ao olhar sou visto, então existo", diz Winnicott ao descrever os primórdios da vida subjetiva. Como já vimos, este olhar não se confunde nem se restringe à percepção visual. O tom da voz materna, a melodia do acalanto, o ritmo de sua respiração, o tônus muscular dos braços que o seguram, são índices deste olhar do Outro. Se no plano humano o olhar constitui o ser, no plano do indivíduo o olhar constitui o eu.

Aqui vale a pena comentar certas formulações de Winnicott acerca do que ele chama de *apercepção*, e de como ele a articula à sua noção de criatividade primária e de viver criativo. A *apercepção*, para o psicanalista inglês, nomeia a experiência subjetiva do bebê de estar fundido à mãe, de ver a si próprio ao ser visto pela mãe. A *percepção*, que se origina deste primeiro momento, se refere à capacidade de apreender os objetos e de diferenciação entre eu e não-eu. A *apercepção* se refere à relação do bebê com um *objeto subjetivamente concebido*, experiência que ocorre no estágio de dependência absoluta em relação à mãe, nos primórdios de sua vida. O acolhimento da mãe

self that sees itself in front of other-selves sharing a world of objects. This movement, however, requires a maturation time. Whenever, due to the environment's failure, there is a premature emergence of perception, the infant would suffer from a narrowing of his primary creative capacity, which springs precisely from this inaugural experience in which the world is experienced as created by him. In its place, an ego focused primarily on adaptation to the world emerges early on.

For Winnicott, creative apperception, more than anything else, makes the individual feel that life is worth living. In its absence, external reality becomes something the individual must submit to or adjust. In an article entitled "Living creatively," he states, "To be creative a person must exist and have a feeling of existing, not in conscious awareness, but as a basic place to operate from. Creativity is then the doing that arises out of being. (...) Creativity, then, is the retention throughout life of something that belongs properly to infant experience: the ability to create the world".

In Winnicott's perspective, creative living does not require special talent (which artistic creation implies or supposes). It is the expression of spontaneous action and contemplation of the world in its openness, that is, the possibility of renewed apprehension of that which is stabilized in the surrounding landscape. It means being able to see the world with new eyes all the time. In Winnicott's language, creativity is linked to the capacity to play, an activity that takes place neither in the objective nor in the subjective world but in what he calls the potential space or intermediate area, in which the demands of one or the other are suspended in favor of a creative exploration of the limits of experience.

It is not something that needs to be learned or taught. Any healthy child plays. One can be prevented from doing so, one can lose the impulse that makes it happen (anyone who has ever been through a depressive moment knows what this means), one can abandon the experimentation that characterizes it in favor of a life governed by rules whose meaning is no longer questioned, in a life stunted by excessive adaptation to the world. But the ability to play, to experience a look that creates the world, can always be rescued.

às necessidades do bebê propicia esta experiência ilusória inaugural em que o mundo que ela apresenta ao bebê é experimentado por ele como se fosse sua criação. Com o movimento rumo à integração e ao desenvolvimento, que acontece na presença de um ambiente facilitador, ou *suficientemente bom*, é que ocorre uma passagem da *apercepção* para a *percepção*. A frustração que decorre *fading away* do sentimento de onipotência inicial prepara o surgimento de um eu que se vê diante de outros eus compartilhando um mundo de objetos. Este movimento, porém, exige um tempo de maturação. Sempre que, por falha do ambiente, há o surgimento prematuro da percepção, o bebê se ressentiria de um estreitamento de sua capacidade criativa primária, que brota justamente dessa experiência inaugural, na qual o mundo é vivido como criado por ele. Em seu lugar surge precocemente um ego voltado prioritariamente para adaptação ao mundo.

Para Winnicott, a *apercepção* criativa, mais do que qualquer outra coisa, faz com que o indivíduo sinta que a vida vale a pena. Na sua ausência, a realidade externa se torna algo a que o indivíduo deve basicamente se submeter ou se ajustar. Num artigo intitulado "Living creatively" ele afirma: "Para ser criativa uma pessoa deve existir e possuir o sentimento de existir, não de uma forma consciente, mas como algo básico a partir do qual pode operar. A criatividade é, então, o fazer que brota do ser. (...) A criatividade é, então, a retenção por toda a vida de algo que pertence exatamente à experiência do bebê: a capacidade de criar o mundo".

Na perspectiva winnicottiana, para o viver criativo não é necessário nenhum talento especial (que a criação artística propriamente dita implica ou supõe). Ele é a expressão do agir espontâneo e da contemplação do mundo em sua abertura, ou seja da possibilidade de apreensão sempre renovada daquilo mesmo que se encontra estabilizado na paisagem que nos envolve. Significa ser capaz de *ver o mundo com novos olhos o tempo todo*. Na linguagem de Winnicott, criatividade está ligada à capacidade de brincar, atividade que se desenvolve não propriamente no mundo objetivo nem no mundo subjetivo, mas no que ele chama de espaço potencial ou área intermediária, em que as exigências de um ou outro são postas em suspensão, em prol de uma exploração criativa dos limites da experiência.

The horizons of looking

Experience is always situated, anchored not only in the phenomenal, open world but also in universes of stabilized meanings that characterize a time, a culture, a tradition, and the imaginary of a group. Looking constructs the world as a terrain, mapped in a certain way, and the references that support this mapping are established in a network of viewpoints, in a structure of significations that remains unconscious.

At this point, it is worth remembering the existence of two basic concepts of the unconscious. Although different, they do not necessarily exclude each other, and we can use them to elucidate different aspects of looking when examined on the level of the experience of the self. The first is the conception of the unconscious as a hidden space in which accumulate pieces of individual memory, marks left by past experiences, ingrained habits - both in the body, impossible to transcribe to consciousness, and in automatic psychic patterns of interpretation or apprehension of the meaning of experience, a set of signifiers, meanings, and habits organized as a system or an ordering code that determines and overrides the conscious system of subjective behavior, manifesting itself through a style of subjective behavior, symptoms, failed acts, lapses, etc.

The second concept describes the unconscious not according to what would be its contents, inscribed in the singular experience of an individual, but as the source of enunciation, the condition of possibility of a speaking self, a narrator of the self and the world. In this description, the unconscious does not refer to the speaking subject but to the symbolic network that precedes and anticipates him, marking him with a place to be occupied that will ordain his personal agency in the world. The unconscious, in this sense, is not hidden inside the mind, waiting to be unveiled. It is realized in the subject's utterances and actions. But this subject does not speak or act alone. He does so in a network with other subjects. The unconscious, in this sense, is "trans-subjective. Lacan, "It always speaks in me, it supports my speech, and in my speech the significance that I am producing is precisely what hides the place from which I speak." It is expressed in the individual but its source is collective, it is found in the trans-subjective field of which the individual subject is part and in which a world of objects, and a network of interlocution are organized for him. In this sense, the unconscious does not appear only once in a while through the lapses of consciousness. It

Não se trata de algo que precisa ser aprendido ou ensinado. Qualquer criança saudável brinca. Pode-se ser impedido de fazê-lo, pode-se perder o impulso que o realiza (qualquer pessoa que já passou por um momento depressivo sabe o que isto significa), pode-se abandonar a experimentação que o caracteriza em prol de uma vida pautada por regras cujo sentido já não se interroga, numa vida apequenada pela adaptação excessiva ao mundo. Mas a capacidade de brincar, de experimentar um olhar que cria o mundo, pode sempre ser alvo de um resgate.

Os horizontes do olhar

A experiência é sempre situada, ancorada não só no mundo fenomenal, aberto, mas também em universos de significações estabilizadas que caracterizam uma época, uma cultura, uma tradição, o imaginário de um grupo. O olhar constrói o mundo como um terreno cartografado de uma certa maneira, e as referências que sustentam esta cartografia estão estabelecidas numa rede de pontos de vista, numa estrutura de significações que permanece inconsciente.

Neste ponto vale a pena lembrar a existência de duas concepções básicas do inconsciente. Embora diferentes elas não se excluem necessariamente, e podemos fazer uso delas para elucidar aspectos distintos do olhar quando examinado no plano da experiência do eu. A primeira seria a concepção do inconsciente como um "espaço" oculto no qual se acumulariam pedaços de memória individual, marcas deixados por experiências passadas, hábitos entranhados - tanto no corpo, de impossível transcrição para a consciência, quanto nos padrões psíquicos automáticos de interpretação ou apreensão do sentido da experiência -, um conjunto de significantes, sentidos e hábitos organizados como um sistema ou um código ordenador que determina, e atropela o sistema consciente de funcionamento subjetivo, manifestando-se por meio de um estilo de funcionamento subjetivo, de sintomas, atos falhos, lapsos, etc.

A segunda concepção descreve o inconsciente não a partir do que seriam seus conteúdos, inscritos na experiência singular de um indivíduo, mas como a fonte de enunciação, a condição de possibilidade de um eu falante, de um narrador de si e do mundo. Nesta descrição

is always speaking, supporting speech, gestures, and actions, but hiding itself in the very meanings it produces. From this angle, the unconscious, like looking, reveals something of the self that sees, of the world that is seen, and of the structure that makes it possible.

In this way, this perspective allows us to think about how historical and social structures constitute a field or a plane of the constitution of the look to be explored. Although we inhabit the same physical environment, we live in different worlds. To perceive and recognize them under the appearance of uniformity is part of the process of opening the gaze, of expanding the horizon of possibilities - a fundamental step for experimentation and the exercise of creativity.

A School of Looking

From this perspective, the three dimensions of looking outlined here can be conceived as fields of intervention, as spaces of experimentation aimed at these effects of transformation. Allowing someone to detach oneself from the look that characterizes him/her so that s/he can understand how that which, at first sight, s/he takes as his/her nature or as the reality of the world is structured is an exercise in liberation. Not only to walk toward the constitution of other landscapes for oneself but also to recognize the particularity of some that, engendered by looks that do not have normative force, are relegated to a marginal position.

Merleau-Ponty once said, "If we set ourselves to see the intervals between things as things, the aspect of the world would change so sensitively that we would truly have another world." The compass of Escola do Olhar should point in this direction.

It should aim to produce experiences that allow its students to relearn how to see the world as a horizon (whose structure allows us to see it as present but mobile, unreachable); to understand the gaze as a creative opening to the world; to find ways to foster the experience of the self as actor and creator of its world; to change the structure of landscapes by understanding the structures that organize them (systems of images, senses, that which ensures the identity of objects).

Escola do Olhar should aim, on the one hand, to return the subject to the

o inconsciente não se refere ao sujeito que fala, mas à rede simbólica que o antecede e o antecipa, marcando-o com um lugar a ser ocupado que irá ordenar seu agenciamento pessoal do mundo. O inconsciente, neste sentido, não "escondido" no interior da mente, esperando ser desvendado. Ele "se realiza" nos enunciados e nos atos do sujeito. Mas este sujeito não fala nem age sozinho, ele o faz numa rede com outros sujeitos. O inconsciente, neste sentido, é "transubjetivo". Lacan, "Ele está sempre falando em mim, está sustentando a minha fala, e na minha fala a significação que eu estou produzindo é justamente o que oculta o lugar do qual eu falo". Ele se expressa no indivíduo mas sua fonte é coletiva, ela se encontra no campo transubjetivo do qual o sujeito individual faz parte, e no qual um mundo de objetos e uma rede de interlocução se organizam para ele. Neste sentido o inconsciente não aparece apenas de vez em quando, por meio dos lapsos da consciência. Ele se está sempre falando, sustentando a fala, os gestos, e as ações, mas ocultando-se nas próprias significações que produz. Deste ângulo, o inconsciente, assim como olhar, revela algo do eu que vê, do mundo que é visto, e também da estrutura que os torna possíveis.

Deste modo, esta perspectiva permite pensar no modo como as estruturas históricas e sociais constituem um plano, um campo ou um plano de constituição do olhar a ser explorado. Embora habitemos o mesmo ambiente físico, vivemos em mundos diferentes. Percebê-los e reconhecê-los sob a aparência de uniformidade faz parte do processo de abertura do olhar, de ampliação do horizonte de possíveis - passo fundamental para a experimentação e o exercício da criatividade.

Uma Escola do Olhar

Nesta perspectiva, as três dimensões do olhar aqui esboçadas podem ser concebidas como campos de intervenção, como espaços de experimentação que visem esses efeitos de transformação. Permitir que alguém se descole do olhar que o caracteriza, para que ele possa compreender como se estrutura aquilo que à primeira vista ele toma como sua natureza ou como a realidade do mundo, é um exercício de liberação. Não só para caminhar em direção à constituição de outras paisagens para si, como também para reconhecer a particularidade de algumas que, engendradas por olhares que não dispõem de força normativa, são relegadas a uma posição de margem.

trans-subjective place of looking (seeking to apprehend the sources, the vectors, what elucidates the construction of his visions); on the other hand, to promote the opening for new looks, new visions, new ways of insertion and action in the world.

It is necessary to apprehend looking, more than learning, to see this or that. An art school teaches how to see. Escola do Olhar aims at something different - the exercise of looking, of opening up to the world. It is not about learning information or a program of action, but an experience, which every child in his or her early life has lived and underlies as a potentiality in the spirit of each one.

*

Benilton Bezerra Jr., a Medicine and Law graduate, is a psychoanalyst and a professor at the Social Medicine Institute of the Rio de Janeiro State University/ UERJ, with a doctorate in Collective Health from the same university.

Nigge Loddi studied Philosophy at USP and Business Administration at FGV/ SP. She was editor at Aprazível Edições and content coordinator at Casa do Saber/ Rio

Leonel Kaz is a journalist and editor at Aprazível Edições and UQ Editions. He was a professor of Brazilian Culture at PUC and Secretary of Culture of the State of Rio de Janeiro. He curated the original projects for the Museu do Futebol, MAR and Museu do Amanhã.

Merleau-Ponty disse certa vez que “Se nós nos puséssemos a ver como coisas os intervalos entre as coisas o aspecto do mundo seria mudado de maneira tão sensível (que teríamos) verdadeiramente um outro mundo” (PP. 39). Ora, a experiência do mundo não se transforma sem que a experiência do eu, e de sua relação com os outros eus, se transforme junto. A bússola de uma Escola do Olhar deve apontar nesta direção

Deve ter como objetivo produzir experiências que permitam aos seus “alunos” reaprender a ver o mundo como um horizonte (cuja estrutura permite que o vejamos como ao mesmo tempo presente porém móvel, inalcançável); compreender o olhar como abertura criativa para o mundo; encontrar modos de propiciar a experiência do eu com ator e criador do seu mundo; alterar a estrutura das paisagens, por meio da compreensão das estruturas que as organizam (sistemas de imagens, sentidos, aquilo que assegura a identidade dos objetos).

Uma Escola do Olhar deve visar, de um lado, devolver o sujeito ao lugar transubjetivo de seu olhar (buscando a apreensão das fontes, dos vetores, daquilo que elucida a construção de suas visões); de outro, com isso, promover a abertura para novos olhares, novas visões, novos modos de inserção e ação no mundo.

É preciso apreender o olhar, mais do que aprender a ver isso ou aquilo. Uma escola de arte ensina a ver. Uma escola do olhar visa algo diferente - o exercício do olhar, de abertura para o mundo. Não se trata de um aprendizado de informações, de um programa de ação, mas de uma experiência - que toda criança em seu início de vida viveu e subjaz como potencialidade no espírito de cada um.

*

Benilton Bezerra Jr., formado em Medicina e Direito, é psicanalista e professor do Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ UERJ, com doutorado em Saúde Coletiva pela mesma universidade

Nigge Loddi estudou Filosofia na USP e Administração na FGV/ SP. Foi editora na Aprazível Edições e coordenadora de conteúdo da Casa do Saber/ Rio.

Leonel Kaz é jornalista e editor de Aprazível Edições e UQ Editions. Foi professor de Cultura Brasileira na PUC e Secretário de Cultura do Estado do Rio. Fez a curadoria dos projetos originais do Museu do Futebol, MAR e Museu do Amanhã.

by *Thiago Sá*
translated by *Katerina Dimitrova*

mistreated sages
carry chains
that drag on burnt ground,
eyes stuck on the border
of the starlight
of an impossible night

well fattened sages
break chains,
float in the illuminated sky,
swollen eyes purified,
the tranquil flight
to the end of the stratosphere
free at last
burst unpressurized
in the space among the stars
of a merciless night

a creature of muscle and word
turns the spider to an ally,
embellishes every link,
patient,
with colored thread,
balances the chain's weight
with the silk of invention,
casts webs, traces curves
of needles
as the impulse
of a new jump,
reenacts the alliance
of shadow and volume,

becomes a root,
sewn to the world

por *Thiago Sá*

sábios maltratados
carregam correntes
que arrastam em chão queimado,
olhos cravados na fronteira
do brilho de estrelas
de uma noite impossível

sábios bem engordados
quebram correntes,
flutuam no céu iluminado,
olhos inchados purificados,
o voo tranquilo
ao fim da estratosfera,
para enfim libertos
estourarem despressurizados
no espaço entre as estrelas
de uma noite despiedosa

um bicho de músculo e palavra
faz da aranha um aliado,
enfeita cada elo,
paciente,
com linha colorida,
equilibra o peso da corrente
com a seda do invento,
lança teias, traça curvas
de agulhas
como impulso
de um novo salto,
reencadeia a aliança
da sombra com o volume,

torna-se raiz,
ao mundo costurado

The *Museum of Solidarity Maricá* is a project of transformation of our notions of what is a museum, an exhibition and even a relationship between public, artist, art and human expression. No longer a space of preeminence of art or collectible objects, the Museum acts so as to delineate a void as a contrast to the human expression that happens and reproduces around it, in the exterior of the museum space, and in its own interior, when filled by the movements of the city.

Its inspiration emerges in the convergence of various collective experiments:

- the *Museo de la Solidariedad de Santiago del Chile*, conceived and created by Mario Pedrosa (1972) as part of a new museology project built with the participation of local communities for the politics of wisdoms and memories;
- the great circular plazas of the indigenous populations of Alto Xingu, where the central space is empty so that it can be continually filled and emptied of human encounters, to serve as a potentially available node of creative and productive activities that occur around them, in the family homes, in the orchards and vegetable gardens beyond the circle of residences, in the fishing and bathing places beyond the villages;
- the Guaraní philosophy of Living Well, which takes as society's central project the harmonious community life among its human and non-human subjects, solidarity, mutual support and shared responsibility;
- the recent exhibition itself, at Casa de Cultura de Maricá, entitled *Canto porque resisto* "I Sing because I Resist", in which artists Jarbas Lopes, Bill Lundberg, Regina Vater, Marcos Cardoso, and Edmilson Nunes produced an artistic experience in dialogue with the Covid-19 syndemic¹, its overcoming and needs of mourning and healing; the more-than-human world that resists from the backyards of pandemic confinement to the fractal universes of the Amazon; the very space of the Casa de Cultura as a concrete building situated in a square, a street, a city.

For this, in the *Museum*, we house not an exhibition, be it temporary or permanent, but a feeling: *solidarity*, the ability of encountering perspectives

¹ A concept in contemporary epidemiology that seeks to address the interweaving of relationships, positive and negative, environmental and social, that underlie pandemics. The coronavirus pandemic, for example, cannot be explained without considering the interspecies leaps in mutations of the Covid-19 virus itself and the globalization flows of goods and people that allowed the disease to reach every country in the world in less than two months.

O *Museu da Solidariedade Maricá* é um projeto de transformação de nossas concepções de museu, exposição e mesmo relação entre público, artista, arte e expressão humana. Não mais como um espaço de preeminência da arte ou de objetos de coleção, o Museu age de forma a demarcar um vazio enquanto contraste para a expressão humana que acontece e se reproduz à sua volta, na exterioridade do espaço museológico, e na sua própria interioridade, quando preenchido pelos movimentos da cidade.

Sua inspiração emerge na convergência de diferentes experimentos coletivos:

- o *Museo de la Solidariedad de Santiago del Chile*, pensado e fabulado por Mario Pedrosa (1972) como parte de um novo projeto de museologia construído com a participação das comunidades locais para a política de saberes e memórias;
- as grandes praças circulares das populações indígenas do Alto Xingu, em que o espaço central é vazio para que possa ser continuamente preenchido e esvaziado novamente de encontros humanos, para que possa servir como nó potencialmente disponível de atividades criativas e produtivas que ocorrem à sua volta, nas casas familiares, nos pomares e hortas além do círculo de residências, nos locais de pesca e de banho além das aldeias;
- a filosofia guarani do Bem Viver, que toma como projeto central de uma sociedade a vida comunitária harmônica entre seus sujeitos humanos e não-humanos, a solidariedade, o apoio mútuo e a responsabilidade partilhada;
- a própria exposição recente, na Casa de Cultura de Maricá, intitulada *"Canto porque Resisto"*, em que os artistas Jarbas Lopes, Bill Lundberg, Regina Vater, Marcos Cardoso e Edmilson Nunes produziram uma experiência artística em diálogo com a sindemia¹ de Covid-19, sua superação e suas necessidades de luto e cura; o mundo mais-que-humano que resiste desde os quintais do confinamento pandêmico até os universos fractais da Amazônia; o próprio espaço da Casa de Cultura enquanto edifício concreto e situado em uma praça, uma rua, uma cidade.

¹ Conceito da epidemiologia contemporânea que procura lidar com o entrelaçamento de relações, positivas e negativas, ambientais e sociais que estão na base das pandemias. A pandemia de coronavírus, por exemplo, não pode ser explicada sem se considerar os saltos interespecies das mutações do próprio vírus Covid-19 e os fluxos de mercadorias e de pessoas da globalização, que permitiram que a doença atingisse todos os países do mundo em menos de dois meses.

that promotes empathy and social relations of transformation, evolution. The city public space is being acknowledged as a space of creation and human expressive potential, and the museum structure is a corridor of passages and crossings through which bodies and words flow and intertwine. In other words, the traditional activities of what is expected from a museum as an institution – curatorship, research and production of knowledge, artistic experimentation, collections' conservation, educational projects, etc. – become rediscovered as the power of the city that contains it.

The architectural project is based on the construction technologies and



traditions of originary peoples of the Brazilian territory, recognizing the importance of their knowledge, their ways of seeing and being in the world and their more intense, open and horizontal relationships between human and non-human² subjects. The Guarani prayer house, the circular plaza of Alto Xingu, the physical-mythical travel circuits of the snake-canoe through the waters of the Alto Rio Negro, the house-which-is-village-which-is-circle of the Yanomami, all these spaces - built in wood and word, (re)discovered in the encounters of perspectives - impregnate the walls and the floor of the *Museum*, allowing another possibility of dwelling: no longer of collections and exhibitions, no longer of the distinction between public and art, but of bodies that express themselves, bodies that speak, move, contemplate and dream. This is, after all, the possible condition for the indigenous thought to be recreated inside the city that has, as its name, precisely a Guarani term.

Thus, as important as the words *museum* and *solidarity*, is the word *maricá*,

² Term used to break with the 'humanity-nature' dichotomy and point to both the diversity of life forms that usually end up being stacked within the term 'nature' and the need to think of the place of the human in the world as a place of relations between othernesses.

Para isso, abrigamos no *Museu* não uma exposição, seja ela temporária ou permanente, mas um sentimento: a *solidariedade*, a capacidade de encontro de perspectivas que promove empatia e relações sociais de transformação, evolução. O espaço público da cidade passa a ser reconhecido como o espaço de criação e do potencial expressivo humano, e a estrutura do museu é um corredor de passagem e de cruzamentos pelo qual corpos e palavras transitam e se misturam. Em outras palavras, as atividades tradicionais do que se espera de um museu enquanto instituição – curadoria, pesquisa e produção de conhecimento, experimentação artística, acondicionamento de coleções, projetos educativos etc. – passam a ser reencontradas enquanto potência da própria cidade que o abriga.

O projeto arquitetônico é baseado nas tradições e nas tecnologias de construção de povos originários do território brasileiro, reconhecendo a importância de seus conhecimentos, suas formas de ver e estar no mundo e suas relações mais intensas, abertas e horizontais entre sujeitos humanos e não-humanos². A casa de rezas guarani, a praça circular alto-xinguana, as redes de viagens físicas-míticas da cobra-canoa pelas águas do Alto Rio Negro, a casa-que-é-aldeia-que-é-círculo dos yanomami, todos esses espaços - construídos em madeira e palavra, (re)descobertos nos encontros de perspectivas - impregnam as paredes e o chão do *Museu*, permitem uma outra possibilidade de habitação: não mais de coleções e exposições, não mais da distinção entre público e arte, mas sim de corpos que se expressam, corpos que falam, que se movem, que contemplam e que sonham. É essa, afinal, a condição de possibilidade da recriação do pensamento indígena no interior da cidade que tem, enquanto seu nome, justamente um termo guarani.

Assim, tão importante quanto as palavras *museu* e *solidariedade*, está a própria palavra *maricá*, normalmente reconhecida como o nome de um arbusto espinhento, mas que é definida, por Miguel Rogério Verá-Mirim, da aldeia mbya guarani Mata Verde Bonita, da seguinte forma:

'Maricá' para o guarani significa que é um lugar onde existia muita caça. 'Maricá' como palavra 'vamos caçar' - jaha nhamariká. Onde existia

² Termo utilizado para romper com a dicotomia 'humanidade - natureza' e apontar tanto para a diversidade de formas de vida que normalmente acabam sendo empilhadas dentro do termo 'natureza' quanto para a necessidade de se pensar o lugar do humano no mundo como um lugar de relações entre alteridades.

normally recognized as the name of a thorny bush, but which is defined by Miguel Rogério Verá-Mirim, of the Mbya Guarani Mata Verde Bonita Village, as follows:

The word Maricá for the Guarani means the place where a lot of game hunting existed. Maricá as a word "let's go hunting," *jaha nhamariká*, where there was a lot of game hunting before the Portuguese arrived, where there was a lot of fruit, a lot of fish. This is what a Maricá word means.

The *Museum of Solidarity Maricá* is, therefore, intentionally kept empty of exhibits to allow that exchanges are always possible, that its space is *always available for the encounter*. The sentiment harbored by the *Museum*, solidarity, is thus understood as the mutual recognition of those who enter it, the intuition that something - life and the potential to dream other possible lives - is naturally shared. All subjects are solidary, because to be a subject, that is, to be a life endowed with perspective, requires, before any culture and any history, the creation and social expression of worlds. Thus, the *Museum of Solidarity Maricá* is a *constant availability*, an invitation to relationships and manifestations not necessarily planned or controlled, not necessarily exhibited in museums, that emerge from the life brimming around them.

Both in the oldest texts, in the narratives that have been registered, and in the speech of our relatives in the village today, whenever the elders are to speak, they begin their narratives by reminding us, whether in the language of my people, where we will call the white man Kraí, or in the language of our other relatives, like the Yanomami, who call the white man Nape. And both the Kraí and the Nape always appear in our narratives marking a place of constant opposition in the whole world, not only here in this place in America, but in the entire world, showing the difference and pointing out founding aspects of the identity of each of our traditions, of our cultures, showing us the need for each of us to recognize the difference that exists, the original difference, of which each people, each tradition and each culture is the bearer, the heir. Only when we are able to recognize this difference not as a defect, nor as opposition, but as a difference in the very nature of each culture and each people, only then will we be able to advance a little in our recognition of the other and establish a truer coexistence among us (Ailton KRENAK, 1999).

The experiences flow, pour into each other, mix, pile up. They become a carousel, a shoal, a swarm, a flock, a herd, a whirl, a crossroad: the music played at the square next door echoes in the dances that traverse the space, that give rhythm to the child who plays seated in the center of the structure, that offers the seasoning to the small group preparing a salad

muita caça antes dos portugueses chegarem, onde existia muita fruta, muita caça, muito peixe. Significa isso a palavra 'Maricá'.

O *Museu da Solidariedade Maricá* é, portanto, mantido intencionalmente vazio de exposições para permitir que as trocas sejam sempre possíveis, que seu espaço esteja *sempre disponível para o encontro*. O sentimento abrigado pelo *Museu*, a solidariedade, é assim entendido como o reconhecimento mútuo das e dos que o adentram, a intuição de que algo - a vida e o potencial de sonhar outras vidas possíveis - é naturalmente compartilhado. Todos os sujeitos são solidários, pois ser um sujeito, ou seja, ser uma vida dotada de perspectiva, exige, antes de qualquer cultura e de qualquer história, a criação e a expressão social de mundos. Assim, o *Museu da Solidariedade Maricá* é uma *disponibilidade constante*, um convite a relações e manifestações não necessariamente planejadas ou controladas, não necessariamente exibíveis em museus, que emergem da vida que transborda ao seu redor.

Tanto nos textos mais antigos, nas narrativas que foram registradas, como na fala de hoje dos nossos parentes na aldeia, sempre quando os velhos vão falar eles começam as narrativas deles nos lembrando, seja na língua do meu povo, onde nós vamos chamar o branco de Kraí, ou na língua dos nossos outros parentes, como os Yanomami, que chamam os brancos de Nape. E tanto os Kraí como os Nape sempre aparecem nas nossas narrativas marcando um lugar de oposição constante no mundo inteiro, não só aqui neste lugar da América, mas no mundo inteiro, mostrando a diferença e apontando aspectos fundadores da identidade própria de cada uma das nossas tradições, das nossas culturas, nos mostrando a necessidade de cada um de nós reconhecer a diferença que existe, diferença original, de que cada povo, cada tradição e cada cultura é portadora, é herdeira. Só quando conseguirmos reconhecer essa diferença não como defeito, nem como oposição, mas como diferença da natureza própria de cada cultura e de cada povo, só assim poderemos avançar um pouco o nosso reconhecimento do outro e estabelecer uma convivência mais verdadeira entre nós (Ailton KRENAK, 1999).

As experiências fluem, desaguam umas nas outras, misturam-se, amontoam-se. Tornam-se carrossel, cardume, bando, revoada, gira, encruzilhada: a música tocada na praça ao lado ecoa nas danças que atravessam o espaço, que dão o ritmo para a criança que brinca sentada no centro da construção, que oferece o tempero para o pequeno grupo que prepara uma salada próximo à entrada, que motiva e instiga o grafite da rua de trás, que dá a cor do pequeno teatro de marionetes que adentra o espaço ao fim da dança, que desacelera o passo de quem

near the entrance, that motivates and instigates the graffiti from the back alley, that adds color to the small puppet theater which enters the space at the end of the dance, that slows down the pace of those rushing to work, makes you lose your sight among the straw strands on the structure's outer wall, gives you a few precious minutes to imagine, reencounter the memory of the early morning dream or simply breathe... If the street and the public space are recognized, from the beginning, as transformational expressive spaces, the emptiness of the *Museum* becomes a continuous event, an opportunity for whoever wants to approach, and the manifestations in solidarity with each other, emerge intertwined, nourishing each other.

The *Museum of Solidarity Maricá*, thus, becomes a calling to the city of Maricá and to the realization of its potential as a space for new socialities, for transmuted expressivities, a challenge to which the municipality simply cannot fail to respond. Maricá is currently a place of refuge and rebirth for two Mbya Guarani villages. Moreover, the city projects itself as the Brazilian laboratory of universal basic income and of creative and solidarity economy, represented by the Mumbuca social currency; and it is through the educators' ensemble of Maricá that the educational projects of Paulo Freire and Darcy Ribeiro, for whom solidarity is so fundamental, seek to gain new life, to be once again embodied and updated.

Finally, to revive a *Museum of Solidarity* project today is yet another pressing and relevant issue: the decade that began in 2021 is the last possible decade for the opening of other viable futures, other models of the world and sociality, before the climatic catastrophe that is being announced becomes inevitable. The feeling of solidarity, that is, *the fundamental recognition that mutual affinity and support*, not dispute and competition, are the origin and destiny of our species, is not only the blueprint for other modes of collective human living, but also the condition for the pleasurable continuity of our existences. At the center of this project, the pressing project of opening the future to the (re)discovery of the decentralized human in direct and mutually constitutive relation with the non-human, of the human as a social and multiple being, of the human as an inventive potential of new worlds and *new humanities*, is precisely a space. The empty space of a museum that infuses and completes public and collective life.

The *Museum*, a body-house-place-network-canoe apparently empty, but that never stops overflowing.

passa apressado para o trabalho, faz sua vista se perder entre os filetes de palha da parede externa da construção, presenteia-lhe com alguns minutos preciosos para imaginar, reencontrar a memória do sonho da madrugada ou simplesmente respirar... Se a rua e o espaço público são reconhecidos, desde o início, como espaços de expressividade transformadoras, o vazio do *Museu* torna-se um acontecimento contínuo, uma abertura para quem quiser se aproximar, e as manifestações solidarizam-se umas com as outras, surgem entrelaçadas, alimentam-se.

O *Museu da Solidariedade Maricá* torna-se, assim, uma convocação à cidade de Maricá e à realização de seu potencial como espaço de novas socialidades, de expressividades transmutadas, um desafio ao qual o município simplesmente não pode deixar de responder. Maricá é hoje local de refúgio e reflorescimento de duas aldeias Mbya Guarani. Além disso, a cidade também se projeta como o laboratório brasileiro da renda básica universal e da economia criativa e solidária, representadas pela moeda social Mumbuca; e é pelo conjunto de educadoras e educadores de Maricá que os projetos educacionais de Paulo Freire e Darcy Ribeiro, para quem a solidariedade é tão fundamental, buscam ganhar nova vida, voltam a ser corporificados e reatualizados.

Por fim, retomar um projeto de *Museu da Solidariedade* hoje tem ainda outra carga de urgência e relevância: a década que se iniciou em 2021 é a última década possível para a abertura de outros futuros possíveis, outros modelos de mundo e de socialidade, antes que a catástrofe climática que se anuncia se torne inevitável. O sentimento da solidariedade, ou seja, *a constatação fundamental de que a afinidade e o apoio mútuo*, e não a disputa e a competição, são a origem e o destino de nossa espécie, não é apenas o traçado de outros modos de vivência humana coletiva, mas também a condição de continuidade prazerosa de nossas existências. No centro desse projeto, o projeto inadiável de abrir o futuro para a (re)descoberta do humano descentralizado e em relação direta e mutuamente constituinte com o não-humano, do humano enquanto ser social e múltiplo, do humano enquanto potencial inventivo de novos mundos e *novas humanidades*, está justamente um espaço. O *espaço* vazio de um museu que infunde a vida pública e coletiva.

O *Museu*, um corpo-casa-praça-rede-canoe aparentemente vazio, mas que não para de transbordar.

ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS IBERO-AMERICANOS (OEI)
ORGANIZATION OF IBERO-AMERICAN STATES (OEI)

MUSEU DE ARTE DO RIO | RIO ART MUSEUM

Mariano Jabonero

Secretário-Geral da OEI | General Secretary of OEI

Raphael Callou

*Diretor e chefe da representação da OEI no Brasil
 Director and Head of the OEI Representation in Brazil*

Sandra Sérgio

*Diretora Executiva do MAR | Executive Director of MAR
 Coordenadora Nacional de Projetos Especiais da OEI
 no Brasil
 National Special Projects Coordinator of OEI in Brazil*

Amira Lizarazo

*Coordenadora Nacional de Administração e Finanças
 National Administration and Finance Coordinator*

Rodrigo Rossi

*Coordenador Nacional de Cooperação e
 Desenvolvimento
 National Cooperation and Development Coordinator*

Luiz José da Silva

*Gerente Nacional de Administração
 National Administration Manager*

Telma Teixeira

*Gerente Nacional de Implementação | National
 Implementation Manager*

Lícia Moura

*Gerente Nacional de Desenvolvimento | National
 Development Manager*

Fábio Ferreira Mendes

*Gerente Nacional de Tecnologia | National
 Development Analyst*

Christiane Ramires

*Assessoria Nacional de Comunicação | National
 Communication Advisory*

Alexandro Lima

*Coordenador-Geral de Administração | General
 Administration Manager*

Marcelo Campos

Curador Chefe | Chief Curator

Amanda Bonan

Gerente de Curadoria | Curatorship Manager

Andrea Zabrieszach dos Santos

Gerente de Museologia | Museology Manager

Gisele de Paula

*Gerente de Operações e Patrimônio | Operations and
 Assets Manager*

Jaqueline Roversi

Gerente de Eventos | Events Manager

Marcelo Henrique Andrade

Gerente de Comunicação | Communication Manager

Matheus Silva

*Gerente de Planejamento e Projetos | Planning and
 Project Manager*

Patrícia Dias

*Gerente de Educação e Escola do Olhar
 Education and Escola do Olhar Manager*

Stella Paiva

Gerente de Produção | Production Manager

Aline Houston*Analista de Projetos | Project Analyst***Alverindo Borges***Oficial de Manutenção Hidráulica | Hydraulic Maintenance Technician***Alice Silveira***Produtora da Escola do Olhar | Producer of Escola do Olhar***Amanda Minguta***Assistente Administrativa | Administrative Assistant***Bruna Nicolau***Museóloga | Museologist***Bruno de Souza***Supervisor de Orientadores de Público | Visitor Advisor Supervisor***Caroline Silva***Assistente de Infraestruturas e Sistemas
Infrastructure and Systems Assistant***Cayo Lima***Assistente administrativo | Administrative Assistant***Fernando Porto***Educador Pleno | Full Educator***Guilherme Marins***Educador | Educator***Josecleiton dos Santos***Oficial de Manutenção Elétrica | Electrical Maintenance Technician***Juliana Duarte***Assessora de Comunicação | Communication Advisor***Karen Merlim***Bibliotecária | Librarian***Keith Soares***Analista Administrativa | Administrative Analyst***Letícia Julião***Educadora | Educator***Lucas Pires***Assistente de Diretoria | Assistant to the Board of Directors***Marcos Inácio Meirelles***Supervisor de Montagem | Artwork Installation Supervisor***Maria Rita Valentim***Analista de Educação | Education Analyst***Nathan Gomes***Assistente de Operações | Operations Assistant***Priscila Zurita***Assistente de Museologia | Museology Assistant***Priscilla Souza***Educadora de Projetos | Project Educator***Renata de Almeida***Assessora de Comunicação | Communication Advisor***Renato Dias***Montador | Artwork Installation Technician***Rosinaldo José de Oliveira***Supervisor de Manutenção | Maintenance Supervisor***Ruanna Sander***Produtora da Escola do Olhar |
Producer of Escola do Olhar***Tatiana Paz***Educadora | Educator***Yago Feitosa***Educador de Projetos | Project Educator***CONSELHO MUNICIPAL DO MUSEU DE ARTE DO RIO
(CONMAR)
MUNICIPAL COUNCIL OF THE RIO ART MUSEUM***Presidente | President***Luiz Chrysostomo***Conselheiros | Counselors***José Roberto Marinho****Geny Nissenbaum,****Marcus Faustini****Luiz Paulo Montenegro****Marcelo Calero****Paulo Niemeyer Filho****Pedro Buarque de Holanda****Ronaldo Munk****Instituto Odeon | Odeon Institute***Correalização | Co-realization**Diretor Artístico | Artist Director***Carlos Gradim***Diretora de Operações e Finanças | Chief Financial Officer***Roberta Kfuri***Coordenadora de Produção | Production Coordinator***Márcia Rego***Equipe Técnica | Technical Team***Alexa Oliveira****Alice Corrêa****Douglas Bastos****Leandro Moraes****Letícia Falcão****Raphaela Machado****Renato Alexandre****Thaynara Rosa****Vanda Batista****CONSELHO DO INSTITUTO ODEON |****Odeon Institute Board***Presidente | President***Bruno Pereira****Emilia Paiva****Adriana Karla Rodrigues****Tatyana Rubim****Renata Salles****Ingrid Mello****Mônica Bernardi**

GIRA
EXPOSIÇÃO | EXIBITION

Curadoria | Curators

Amanda Bonan
Marcelo Campos

Assistente Curatorial | Curatorial Assistant

Thais Medeiros

Pesquisa | Research

V Arte

Diego Martins

Produção | Production

Stella Paiva e Márcia Rego
Luciana Magayar

Projeto Expográfico | Exhibition Design

gru.a
Pedro Varella
Caio Calafate
Bernardo Bazani

Design

Lucas Bevilaqua

Cenotecnia | Scenotechnics

FR Cenografia

Montagem das obras | Preparators

Marcos Meirelles e Renato Dias
Kbedim -
Montagem e Produção Cultural

Equipe Jarbas Lopes | Team Jarbas Lopes

Gustavo Marins
Katerina Dimitrova
Guga Ferraz
Fernando De La Rocque
Cauê Lopes
Jayme Borges Neto
João Porto

Miguel Vera Mirim
Antônio Machado
Gabriel Nigri
Edmilson Freitas Pereira
Luiz Henrique Pereira da Rocha
Luiz Paulo Quintino Colúmbia

Laudos Museológicos | Museum Reports

Andrea Santos
Bruna Nicolau
Priscila Zurita,
Fabiana Motta
Jéssica Hipólito
Maria Gripp
[Estagiárias]
Isabela Crus dos Santos
Luana Alzira da Costa

Plotagem e Sinalização | Plotting and Signage

Ginga Design

Revisão | Proofreading

BR75 texto | design | produção

Transporte de Obras | Artwork Transport

Millenium Transportadora

Seguro de Obras | Artwork Insurance

Affinite

Projeto Luminotécnico | Lighting Design

Betts E Eduardo Camara

Locação de Equipamentos de Iluminação |

Lighting Equipment Rental

Belight

Fotografias e Filmagem | Photography and Filming

Eduardo Camara

Fotos e Videos | Photos and Videos

Beatriz Gimenes

Agradecimentos | Thanks

Katerina Dimitrova
Cauê Lopes
Amora Dimitrova Lopes
Martin Dimitrov Lopes
Luisa Strina
Elsa Ravazzolo Botner
Marcio Botner
Rosa Melo
Flávia França
Luiz Chrysostomo
Frances Reynolds
Adriana Varejão
Marisa Monte
Francisco Gracindo
Jéssica da Matta
Secretaria de Cultura de Maricá

GIRA
E-CATÁLOGO | E-CATALOGUE

Katerina Dimitrova

Coordenação editorial | *Editorial coordination*
 Design gráfico | *Graphic design*
 Tradução de texto | *Translation*

Thais Medeiros

Revisão de texto | *Proofreading*

Eduardo Camara

Fotografia | *Photography*

Milton Ramuch

Assistente de fotografia | *Assistant photographer*

Adriano Fuganholi

Tratamento de imagens | *Photo retouch*

Marcelo Henrique Andrade

Supervisão editorial | *Editorial supervision*

Angely Ránaa

Fotografia Geopaisagem p. 24-25 |
Photo Geolandscape p.24-25

Edouard Fraipont

Fotografia original – Gira p. 114-115
 com fotomontagem sobre a original |
Gira - Original photo p.114-115
with a photomontage on the original

Bira Soares

Fotografias Desembolaembola p. 258, p.264 |
Photos Disentanglentangle p. 258, p.264

Moisés Alcuña

Fotografia Troca-Troca p.246 |
Photo Troca-Troca p 246

Tripulação Amazônia 2006

Fotografia p. 242 | *Photo p.242*

Tatiana Dantas

Coordenação Financeira |
Financial Co-ordiantion

G515 Gira [recurso eletrônico] / curadoria de Amanda Bonan e Marcelo
 2022 Campos. -- Rio de Janeiro: Organização dos Estados Iberos-Americanos, 2022.
 331.p.; il.,color ;
 Formato: pdf
 Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader
 E-book: modo de acesso World Wide Web

Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte do Rio de Junho a outubro de 2022.
 Texto em português e inglês.
 ISBN 978-65-994602-5-8

1. Arte Visual (Gênero Artístico) – Arte interativa – Século 21. 2. Artes Plásticas – Rio de Janeiro – Brasil. 3. Arte Conceitual - Exposição. I. Bonan, Amanda. II. Campos, Marcelo. III. Museu de Arte do Rio. IV. Instituto Odeon.

CDU 73:061.4
 CDD 700

Bibliotecária: Karen Merlim – CRB-7 /7101

MUSEU DE ARTE DO RIO
 Praça Mauá, Centro 20081-240
 Rio de Janeiro, RJ (21) 3031 2741



PATROCÍNIO ESCOLA DO OLHAR



APOIO INSTITUCIONAL

APOIO EDUCACIONAL

APOIO ESCOLA DO OLHAR

PATROCÍNIO EM RECURSOS DE ACESSIBILIDADE

GESTÃO

CORREALIZAÇÃO

APOIO

CONCEPÇÃO E REALIZAÇÃO

REALIZAÇÃO

