Museu Vale
LEI DE
INCENTIVO
À CULTURA
Iniciativa

Produção
Production

Iniciativa
Iniciative

Patrocínio
Sponsored by

Realização
Produced by

TISARA

FUNDAÇÃO VALE

MINISTÉRIO DA
CULTURA

Ministério da Cultura e Vale apresentam
Ministry of Culture and Vale present

felipe **barbosa &** rosana **ricalde**

jardins móveis

wandering gardens

De 30 de junho a 24 de setembro de 2017
Museu Vale

From June 30rd to September 24th, 2017
Museu Vale

A Fundação Vale, por meio do Museu Vale, apresenta a exposição "Jardins móveis" dos artistas plásticos cariocas Rosana Ricalde e Felipe Barbosa. Com larga experiência em trabalhos de arte pública, o casal de artistas se inspira na técnica da "topiaria" (método de jardinagem que consiste em dar formas às plantas pela poda) na criação das 20 esculturas que compõem a exposição.

As obras, esqueletos metálicos expostos nos jardins do Museu Vale e recobertos por infláveis em formato de bichos dos mais variados, remete-nos à ideia de memória, uma tentativa de reconstrução de algo que não mais existe, um contraponto entre natural e o antinatural, uma crítica e a proposta de reflexão, quase encoberta pelo apelo visual das esculturas, sobre a artificialidade, o efêmero e a transformação do essencial em descartável, uma constante na sociedade moderna.

Esta também é a primeira exposição de arte contemporânea que circula entre os espaços culturais da Vale. Esse intercâmbio tem como objetivo fortalecer a atuação em rede desses equipamentos, localizados em quatro estados do país, e contribuir para a ampliação do acesso à cultura e para a valorização do patrimônio cultural brasileiro. No mês de outubro, a mostra será levada ao Memorial Minas Gerais Vale em Belo Horizonte, e exibida no entorno da Praça da Liberdade, forte núcleo cultural da cidade.

O Museu Vale reitera através desta mostra sua crença de que a arte é um importante elemento na formação e no desenvolvimento do indivíduo, além de promover o conhecimento, a diversidade e a inserção social.

Fundação Vale

Fundação Vale, through the Museu Vale, presents the exhibition "Wandering Gardens" by artists Rosana Ricalde and Felipe Barbosa, from Rio de Janeiro. With vast experience in public works of art, the couple of artists was inspired by topiary (a gardening method consisting of pruning plants into special forms) to create the 20 sculptures that are part of the exhibition.

The pieces—consisting of metal frameworks exposed in the gardens of Museu Vale and covered in inflatable structures in the form of many different animals—evoke the idea of memory, an attempt to reconstruct something that no longer exists, a counterpoint between natural and anti-natural, critique and the proposal for a reflection, which is almost hidden by the visual appeal of the sculptures, on artificiality, the ephemeral and the transformation of the essence into something disposable, a constant trait of modern society.

This is also the first contemporary art exhibition that circulates in the cultural areas hosted by Vale. The aim of this exchange is to improve the network distribution of such pieces, which are found at four Brazilian states, and help expand the access to culture and value the Brazilian cultural legacy. In October, the exhibition will be taken to the Memorial Minas Gerais Vale in Belo Horizonte and displayed at the surroundings of Praça da Liberdade, a strong culture hub in the city.

With this exhibition, Museu Vale reinforces its belief that art is a key element in an individual's education and development, as well as it promotes knowledge, diversity, and social inclusion.

Fundação Vale

O Jardim do Éden é descrito no livro Gênesis da bíblia como o momento inicial da humanidade. Foi nele que Deus criou as distintas espécies da fauna e da flora, onde a biodiversidade proporcionaria um lugar de beleza e contemplação. Lá foram criados Adão e Eva, e foi de lá que eles foram expulsos depois de cederem à sedução da serpente e comer o fruto proibido.

Registros nos mostram que o Oriente foi o berço da civilização que veio depois do Jardim do Éden, pós-paraíso. Iniciou-se assim o surgimento da arquitetura e das artes e, consequentemente, do paisagismo como expressão artística, a busca por um jardim do Éden terreno, construído

os jardins móveis de
felipe barbosa & rosana ricalde

douglas de freitas

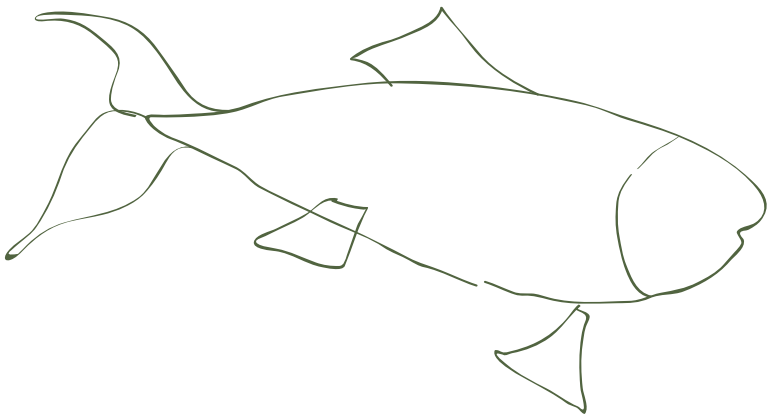
pelas mãos dos homens. Na história da arte, esculturas ganharam um novo lugar ao serem dispostas em parques e jardins criados especialmente para elas. É a busca de uma nova forma de integração entre as artes e a natureza, que tem um de seus pontos altos no Parque Nacional Constantin Brancusi na Romênia, onde ele, Brancusi, criou um conjunto de esculturas em diálogo direto com a paisagem.

Na exposição Jardins móveis, os artistas Felipe Barbosa e Rosana Ricalde recusam o espaço fechado da galeria para ocupar o parque que cerca o Museu Vale. Pelo parque, camufladas na paisagem, o público encontra diferentes espécies desse novo paraíso construído pelos artistas. São

esculturas-bichos de grande escala, confeccionadas com bichos-brinquedos infláveis de plástico, daqueles encontrados no mercado popular.

O universo do popular e banal é uma das características da produção dos artistas. O acúmulo e a ressignificação desses objetos do cotidiano, da vida comum, são fontes constantes nas suas criações.

Com humor Jardins móveis nos faz refletir sobre o próprio lugar, na relação entre o industrial e a natureza, na criação de um parque de esculturas e do deslocamento do universo banal para a esfera da arte. Se tradicionalmente esses parques foram criados para receber esculturas dos mais nobres materiais, principalmente o mármore, permitindo durabilidade e permanência, as esculturas de Barbosa & Ricalde lidam com o paradoxo do material escolhido. Se as formas são frágeis, não tão duráveis, o material tem alta permanência, não é facilmente degradado pela natureza. Ruidosa em relação ao ambiente orgânico que o cerca, a obra mimetiza as cores da paisagem, joga ao mesmo tempo com camuflagem e aparição.



the wandering gardens of
felipe barbosa & rosana ricalde

douglas de freitas

The biblical Garden of Eden is described in the Book of Genesis as the primordial moment of mankind. It is the garden where God created the distinct species of animals and plants, where biodiversity would provide a place of beauty and contemplation. There Adam and Eve were created, and both were expelled from it after being seduced by the serpent and eating the forbidden fruit.

Records show us that the Orient was the cradle of the post-paradise civilization, that is, one which came after the Garden of Eden. It witnessed the flourishing of architecture and the arts and, consequently, landscaping as an artistic expression, the quest for an

earthly Garden of Eden built by man's hands. In Art History, sculptures gained a new status when they were displayed in parks and gardens created especially for them It is the search for a new way of integrating the arts and nature that culminates in the National Constantin Brancusi Park in Romania, where the artist Brancusi created an array of sculptures that seemed in direct communion with the landscape.

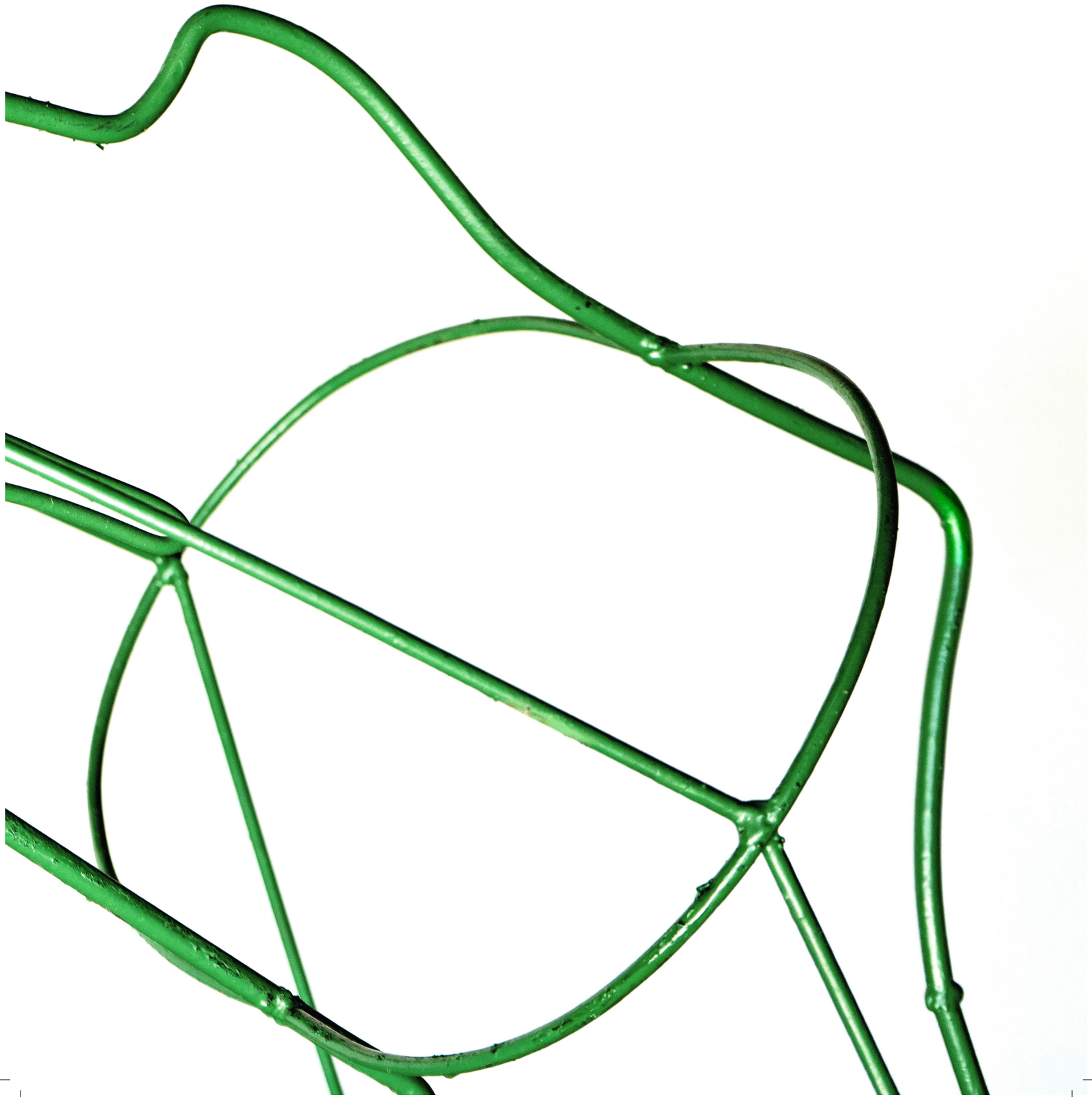
In the exhibit Jardins móveis (Wandering Gardens), artists Felipe Barbosa and Rosana Ricalde refuse the confined space of a gallery in favor of the park surrounding the Museu Vale. As the public wander about the park, they find different species – blended into the landscape – of that new paradise as built by the artists. Here they find large-size sculptures with animal shapes, made out of inflatable plastic toy animals, like those found in popular stores.

The popular, trivial universe is one the characteristics of the artists' work. The accumulation and re-signification of these ordinary, daily life objects, are a constant source of inspiration in their creations.

With humor, Jardins móveis make us reflect upon the location itself, the relationship between industrial and natural, the creation of a sculpture park, and the journey of the ordinary universe towards the domain of art. If such parks were traditionally created to house sculptures make out of the noblest materials, in particular marble, thus ensuring durability and permanence, the sculptures created by Barbosa & Ricalde address the paradox of the material chosen for them. Although the forms are fragile, not so durable, the material is long lasting and cannot be easily degraded by nature. A loud work compared with the surrounding organic environment, it mimics the colors of the landscape yet they appear against it.

jardins móveis

wandering gardens



185

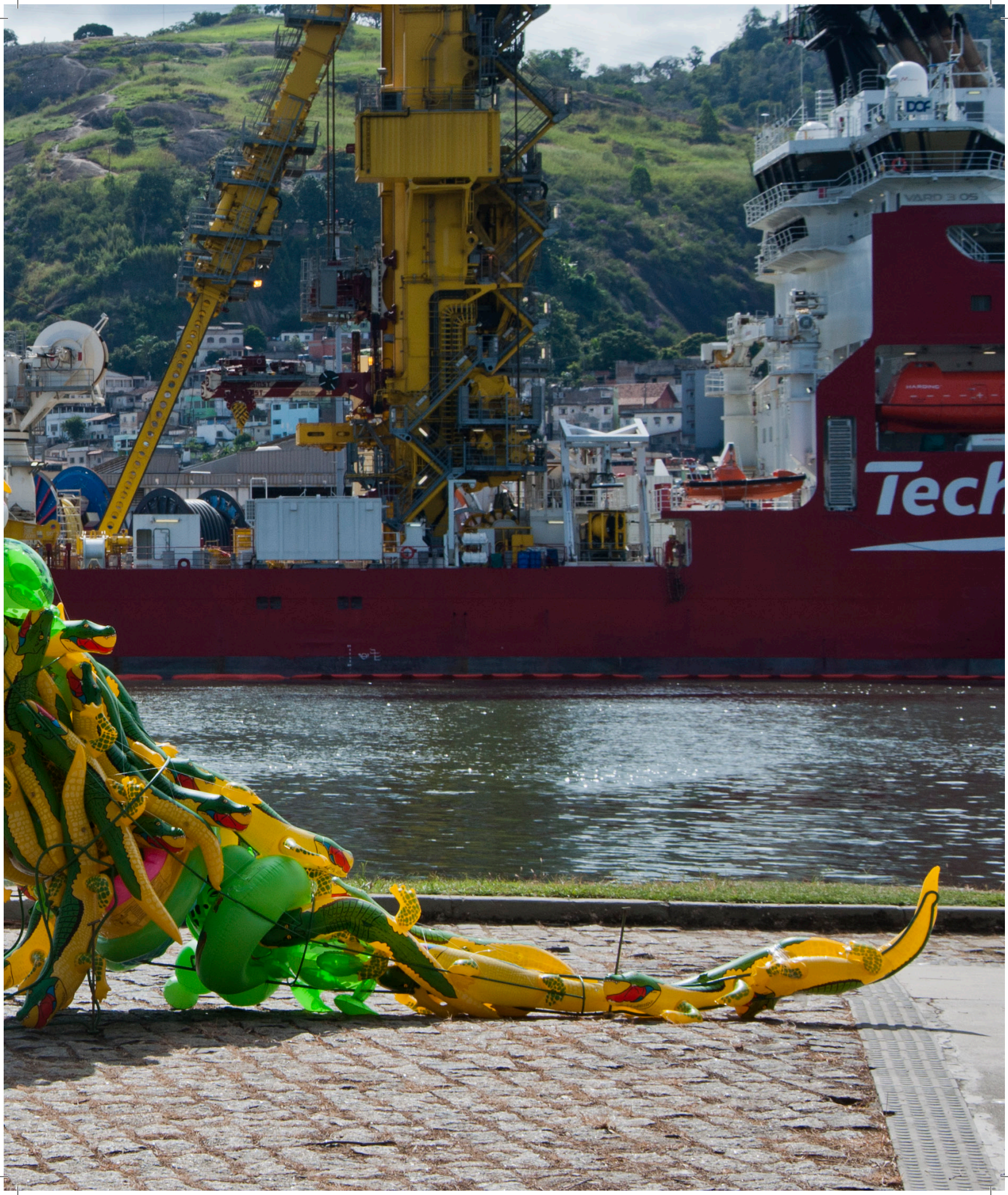
Kiss

Technip

DOF

Jardins móveis – Lagarto, 2007/2017
Animais construídos com brinquedosinfláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Lizard, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.


DOF
YARD 3 05
Tech

SKANDI BÚZIOS

Jardins móveis – Pato flutuante, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Swimming Duck, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

Jardins móveis – Brontossauro, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Brontosaur, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

Jardins móveis – Cisne, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Swan, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

Jardins móveis – Bisão, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Bison, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

ANGEL

Jardins móveis – Ave em voo, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Flying Bird, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

V-A-6
NÃO PISE
NA GRAM

Jardins móveis – Ave do paraíso, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Bird of Paradise, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

Jardins móveis – Octopus, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Octopus, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

Jardins móveis – Elefante, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Elephant, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

Jardins móveis – Anta, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Tapir, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

Jardins móveis – Onça, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Jaguar, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

Jardins móveis – Dromedário, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Dromedary, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

PETPET

Jardins móveis – Tamanduá, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Anteater, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

Jardins móveis – Veado, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Deer, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

A CASA
MICKEY MOUSE

BÚZIOS

Jardins móveis – Peixe, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Fish, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

Technip

Jardins móveis – Tucano, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Toucan, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

Jardins móveis – Boi, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Bull, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

Jardins móveis – Lhama, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Llama, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

NORD IZUMO
PANAMA

Jardins móveis – Pombo, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

Wandering Gardens – Pigeon, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

Kiss

Jardins móveis, 2007/2017
Animais construídos com brinquedos infláveis sobre estrutura de metal.

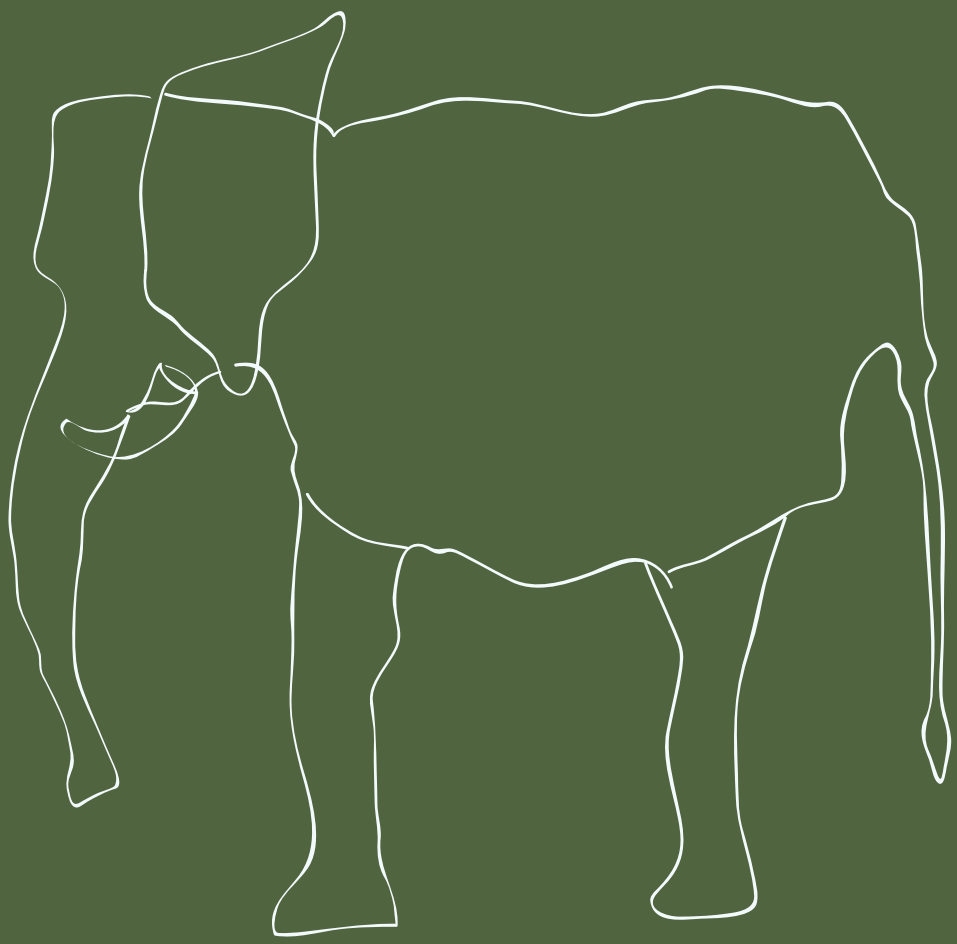
Wandering Gardens, 2007/2017
Animals built with inflatable toys on a metal framework.

E. F.
VICTORIA A MINAS
PEDRO NOLASCO

ATENÇÃO NAVEGANTES,
RESPEITEM O ACESSO DE

luciano vinhosa entrevista

felipe **barbosa** e rosana **ricalde**



Luciano Vinhosa Vocês estão preparando uma exposição da dupla para os centros culturais da Vale do Rio Doce, em Vitória e Belo Horizonte. Creio que, considerando a maturidade da parceria tanto na vida como no trabalho, esta seja a ocasião oportuna para refletirmos um pouco sobre as suas trajetórias profissionais, em especial sobre a do duo Barbosa e Ricalde. Acompanho o trabalho de vocês, digamos de um ponto de vista privilegiado, desde quando mantinham um pequeno ateliê em Niterói. Naquela época, ainda muito jovens e em início de carreira, vocês já eram, no entanto, bastante profissionais na forma como organizavam e conduziam os trabalhos, mantendo cada um suas individualidades artísticas. Se não estou enganado, o primeiro trabalho em que o coletivo apareceu foi no I Prêmio Intervenções Urbanas de Santa Teresa, quando realizaram, em 2000, a construção de um muro sobre os restos de um alicerce de fachada em ruínas, todo erguido com barrinhas do tradicional sabão Rio. Fale um pouco sobre essa primeira experiência, as ideias implicadas no trabalho, as dificuldades que enfrentaram e do porquê o Coletivo sempre atuar, desde então, em projetos de intervenção urbana de grande escala e nunca em trabalhos, digamos, para interiores, característicos de suas produções individuais.

Felipe Barbosa Naquela época não estávamos muito conscientes de que estávamos começando. O Muro de sabão foi pensado em função do edital que estava aberto e também teve a participação de outra artista, Andreia Bernardi, que morava bem próximo do local em que fizemos o muro. Ela nos instigou a pensar um trabalho para aquele local. É bom lembrar que no início dos anos 2000 a perspectiva de galerias, mercado, e pró-labores institucionais era quase nula, e os artistas em início de carreira tinham de mandar projetos e portfólios para todos os salões se quisessem ser reconhecidos como artistas. O prêmio de interferências urbanas parecia apenas como mais uma oportunidade de mostrar o trabalho. Acabou que o projeto foi selecionado e imediatamente nos foram colocadas novas questões de ordem prática que nunca havíamos enfrentado antes. O primeiro problema era a escala do trabalho e a verba do edital. O valor não daria nem para comprar as 5.000 barras de sabão que iríamos precisar. Fizemos contato com a fábrica UFE que produzia as barras e conseguimos um encontro com o gerente de marketing da marca, que inicialmente não se empolgou tanto com a ideia e acredito que só tenha se convencido quando falamos para ele que, com o apoio deles ou não, iríamos realizar o muro de qualquer jeito. Esse “de qualquer jeito” o deixou preocupado, pois era clara a

nossa determinação e também clara a nossa falta de grana para realizar a obra. Caso algo desse errado e o muro caísse em cima de alguém a marca deles estaria associada a um acidente. No dia seguinte, ele nos telefonou dizendo que não só nos dariam as barras de sabão como também fariam a estrutura para fixá-las com pedreiros, engenheiro e tudo mais... O primeiro problema estava resolvido. Agora, outra questão seria como garantir a integridade do trabalho durante os três dias do evento. Como o local ficava perto do acesso à comunidade da Coroa, fomos até a associação de moradores do morro para negociar segurança para o trabalho durante esses dias em troca da doação das barras de sabão para a comunidade. A ideia foi bem recebida pelo presidente da associação e ele conseguiu um segurança para o muro durante todo o evento. Marcamos a distribuição das barras de sabão no morro em um evento que a própria associação de moradores organizou e que acabou gerando o vídeo Ensaboa. O trabalho teve uma visibilidade inédita na época, saindo na capa do Jornal do Brasil, sendo visto por muitas pessoas. Tornando o espaço público muito mais interessante em termos de visibilidade.

Todos esses novos embates que não havíamos vivenciado ainda em ateliê deixou claro que o trabalho no espaço público demandaria uma nova abordagem, desde a concepção do projeto e durante todas as etapas da produção, montagem e desmontagem, o que seria mais interessante e producente fazer coletivamente.

Rosana Ricalde Esse foi um momento bem interessante. Nós estávamos no início de carreira, firmando nossas pesquisas e propostas de trabalho. A expectativa de enfrentamento do espaço urbano foi algo bastante desafiador. Primeiro por trazer muitos elementos externos que teríamos de levar em conta durante todo o processo; segundo, pela experiência de pensar coletivamente.

A convite da Andreia Di Bernardi (uma artista que tinha trabalhado conosco e que vivia em Santa Teresa), decidimos aceitar o desafio de pensar algo que extrapolasse nossas pesquisas e interesses do momento.

O lugar, um terreno que havia sofrido um desmoronamento, destruindo o muro que encobria a visão da comunidade da Coroa, foi o nosso primeiro ponto de referência. Nossa proposta era tratar da visibilidade do muro como encobertador de uma paisagem que se erguia por trás dele. Erguemos um novo muro, com barras de sabão Rio, barras semelhantes a tijolinhos de barro, com a estampa

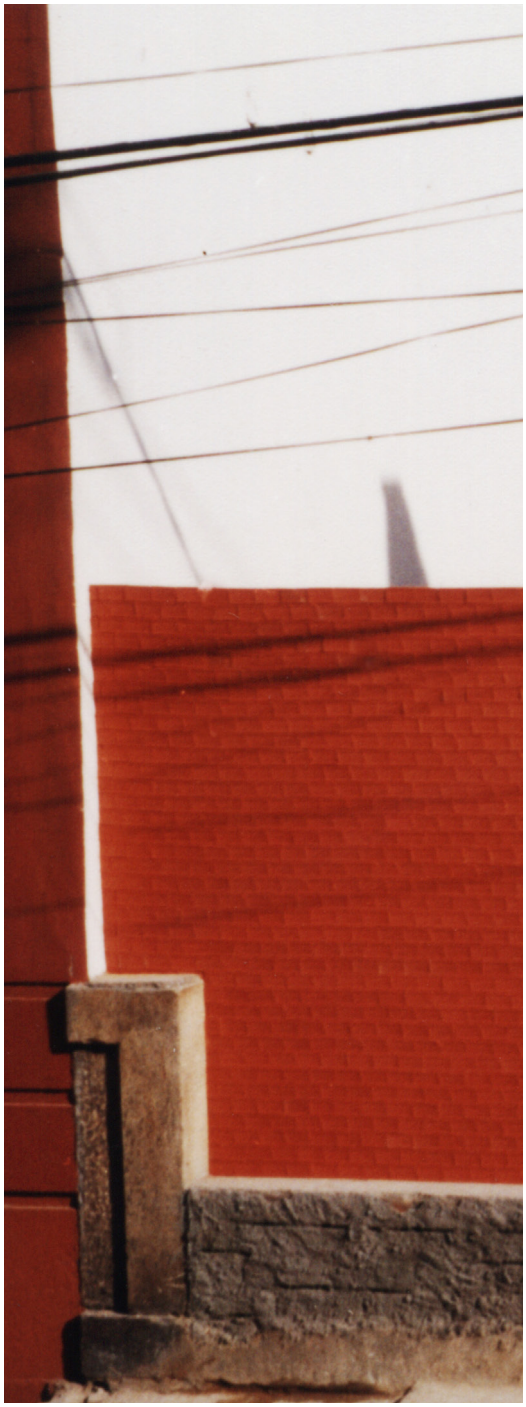
emblemática do Cristo Redentor, com seus braços abertos abençoando a cidade.

Desde então, eu e o Felipe temos trabalhado periodicamente em propostas em que assinamos como Barbosa e Ricalde. Onde estabelecemos o olhar de um "terceiro" artista através da mescla das nossas experiências individuais.

LV Dois artistas, dois modos de pensar e de produzir que se movem muito distintamente no que concerne aos procedimentos do fazer e aos resultados conceituais. Essa impressão seria apenas aparente ou, no fundo, existem pontos de convergência em suas poéticas que facilitariam o entrosamento da dupla?

FB Nós dividimos ateliê desde 1998 e sempre travamos um intenso diálogo sobre nossas poéticas além da administração dos espaços também ser em comum. Então, é natural que essa influência mútua se dê em algum nível.

RR Já faz muito tempo que compartilhamos o ateliê; temos salas separadas, mas muitas áreas em comum. Ao longo de tanto tempo juntos, tanto no trabalho como na vida, é natural que olhando mais apuradamente, encontremos muitos pontos de contato em nossos trabalhos, afinal são muitas referências que acabam se tornando também comuns a ambos. Mas, apesar de toda proximidade, o processo de criação e método de trabalho de cada um é muito distinto, o que nos permite, acredito eu, trabalhar bem em dupla, já que temos esse caminho individual que permanece resguardado.



Muro de sabão, 2000
(em conjunto com Andreia Di Bernardi)
Muro construído com barras de sabão Rio
no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro.
I Prêmio de Interferências Urbanas

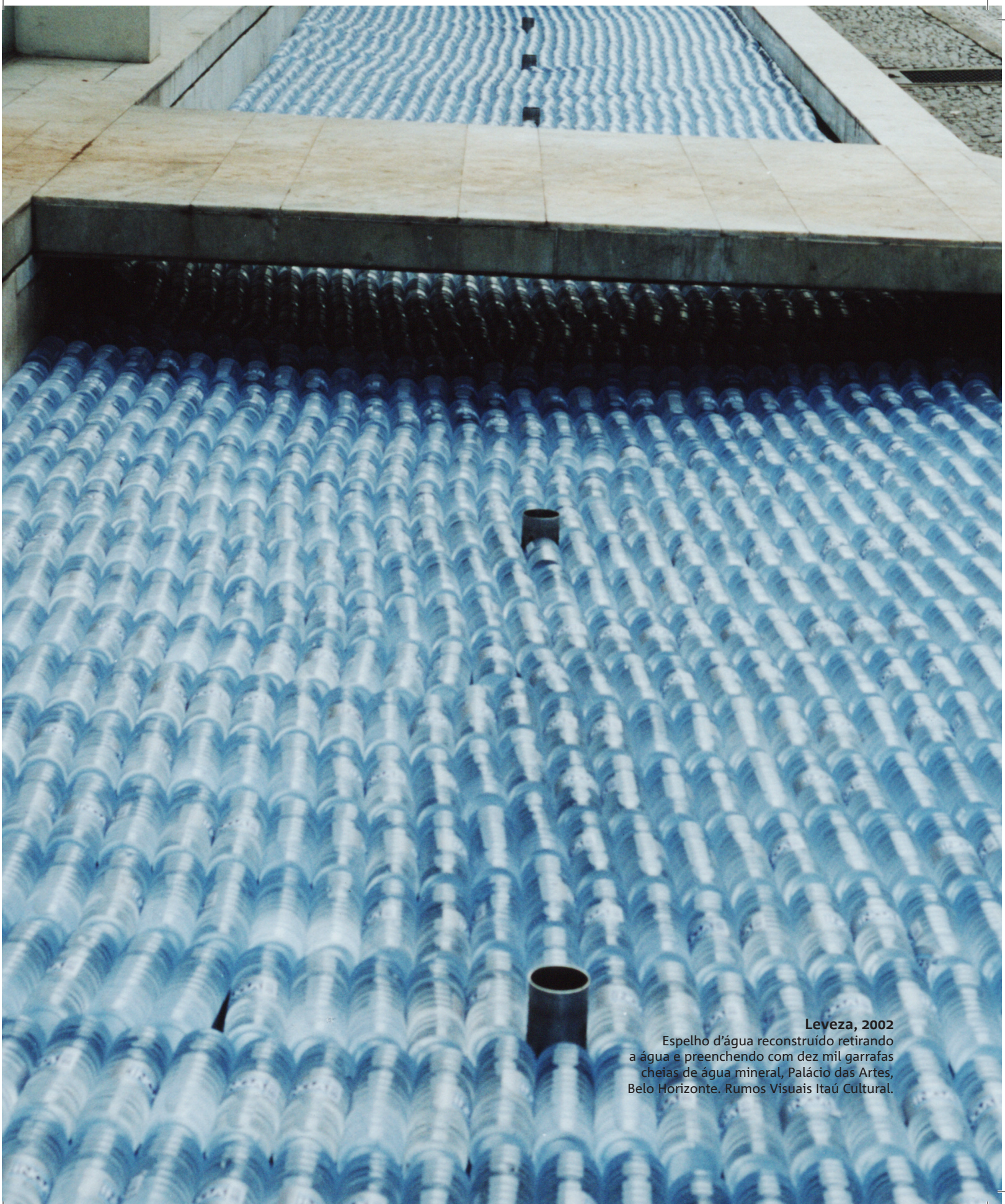
LV Olhando para os trabalhos individuais de cada um e para os do coletivo, percebemos rapidamente que os da dupla, com raras exceções, têm conotações políticas muito explícitas. Poderiam falar um pouco como essa motivação tomou corpo no trabalho da dupla sem aparecer explicitamente nos trabalhos individuais?

FB Discordo em parte de você, mas entendo sua colocação. Quando pensamos um trabalho para o espaço público quase sempre ele está inserido em algum projeto e em um determinado lugar. Em geral, a obra idealizada é uma resposta a esse diálogo, acrescido de dois pontos de vistas diferentes. Na produção de ateliê, digamos assim, as obras são fruto de um *continuum* de pesquisas, experiências, referências poéticas *etc*., ficando essa produção mais focada no universo de cada um. Mas pensando em alguns trabalhos meus e da Rosana, consigo lembrar de alguns que falam diretamente de política, como o Liberdade (2003), Manifestos (2000-2004), Penélope, da Rosana e em alguns trabalhos meus, como por exemplo o Homem bomba (2002), Justa troca (2000), Condomínios (2008), As origens do capitalismo (2016). Talvez por estarem diluídos dentro de uma produção maior, fique menos evidente esse aspecto.

RR Vejo que nos trabalhos que realizamos em dupla, sejam as intervenções urbanas, obras públicas ou até mesmo um pequeno número de objetos que realizamos ao longo dos anos, as conotações políticas ficam, sim, mais salientadas.

Acredito que pelo fato de ser fruto de um pensamento conjunto e acontecer de maneira esporádica, esses trabalhos precisam ter os conceitos mais claros, abordando mais enfaticamente algumas questões. Questões essas, creio, que estejam presentes em nossa produção individual, mas de maneira mais diluída, menos visível diretamente.

Essa abordagem, não é uma regra ou um objetivo; ela acontece de maneira muito natural, o que é o melhor. Acho que a sutileza é muito importante para tratar de alguns assuntos, sem ela os resultados podem ser bem ruins. Acho que essa abordagem pode aparecer de muitas maneiras, no nosso caso, lembrando de algumas intervenções que fizemos – Largo das Neves s/n, Hospitalidade, Muro de sabão, O mar, a escada e o homem, *Changing the flow*, Exatidão, Leveza, Visibilidade –, tratamos de assuntos espinhosos e urgentes,



Leveza, 2002
Espelho d'água reconstruído retirando
a água e preenchendo com dez mil garrafas
cheias de água mineral, Palácio das Artes,
Belo Horizonte. Rumos Visuais Itaú Cultural.

como moradia, imigração, favelização... de maneira que o público pudesse se envolver, digo que até com certo humor.

LV Quando estão elaborando um projeto de arte pública quais são os principais fatores que são levados em conta e que, no final, determinam o projeto?

FB O tipo de projeto, quais as pessoas que circularão pelo trabalho e onde ele estará inserido são as diretrizes iniciais para se poder começar a trabalhar.

Mas o que determina mesmo o resultado do projeto é o intenso diálogo que travamos durante a elaboração das ideias e a pesquisa de campo em si. Diversas possibilidades e abordagens são discutidas e refinadas até a execução da obra. Sabemos que um trabalho que é produzido para estar na rua sofrerá um enfrentamento muito maior, muitas leituras serão feitas, e isso gera diversas reações, reações imprevisíveis.

Já realizamos trabalhos em diversas circunstâncias, com muita, e com praticamente nenhuma especificidade... Como o *InSite 05*, ou o Jogo da velha, em 2002, e também o Troca de cartões. O primeiro com recursos generosos e dentro de um contexto de importância mundial, que é a fronteira México/EUA que deveria ser abordado. Os seguintes sem um recurso expressivo e sem essa predeterminação de um assunto a ser abordado.

Há ainda alguns trabalhos que, apesar de terem sido pensados para um determinado local, adquirem uma autonomia podendo ser instalados em outros contextos e estabelecendo novas leituras.

RR Uma coisa fundamental é o nosso momento, nossa experiência de vida. Cada intervenção que realizamos conta muito do que nós éramos no dado momento. Isso, acho determinante sempre, seja no trabalho de dupla ou no individual, como você vê o mundo – fica ali registrado.

Claro que outras questões são também fundamentais, como o lugar, o público, a verba, as condições de realização. Sempre que nos propusemos a realizar um trabalho especificamente para o espaço público, seja a rua, seja o espaço externo de um museu..., pensar no fluxo de pessoas, vivenciar o local, buscando entender quem passa por ali e como podemos dialogar com esse público para que o trabalho seja acolhido e não simplesmente se imponha, é de suma importância.

Changing the flow, 2005
Distribuição de garrafas de água mineral holandesa em uma estação de trens internacionais de Rotterdam para que os viajantes levassem a água excedente da Holanda para fora do país.

Então, eu diria que a disponibilidade de estar no local ou pesquisar sobre ele seriam os fatores cruciais, pois das perguntas que surgem desse contato é que surgem também as ideias para o trabalho.

LV Um dos eventos internacionais mais importantes de arte pública que participaram, considerando as relações delicadas e problemáticas de fronteira e de imigração implicando os Estados Unidos e o México, foi o *InSite*. Fale um pouco dessa experiência não só do ponto de vista da realização da obra, mas também de como se sentiram dentro daquela situação de desigualdade e de exclusão, quando, em 2005, tiveram oportunidade de participar do projeto e realizar o trabalho Hospitalidade.

FB Fomos convidados para participar do *InSite 05* em 2003. E a execução do trabalho em 2005 seria o resultado de uma vivência na região. Já na primeira viagem, em 2003, nos foi apresentada uma série de textos, de dados e informações sobre a região tanto no aspecto urbano como no socioeconômico. Além disso, percorremos durante uma semana praticamente todos os bairros das duas cidades, cruzando a linha de fronteira diversas vezes. Sempre sem nenhuma restrição no sentido EUA–México e enfrentando longas filas de mais de duas horas no sentido México–EUA. Nessa primeira residência já ficou bem claro que nos sentíamos muito mais identificados com o lado mexicano do que com o americano. Como brasileiros, a fronteira imposta pela política norte-americana também é bem clara mesmo não sendo visível a figura de um muro como é em Tijuana.

Visibilidade, 2002
Barreira de pães construída
no centro de Belo Horizonte.
Rumos Visuais Itaú Cultural

Largo das Neves s/n, 2002
Casa cortada na altura do telhado,
instalada em Santa Teresa, Rio de Janeiro.
II Prêmio Interferências Urbanas

Uma das premissas da curadoria era que o trabalho desenvolvido, mais do que um monumento ou escultura pensado pelos artistas convidados, fosse capaz de estabelecer um dialogo direto com algum grupo de interlocutores locais. Isso nos aproximou ainda mais do lado mexicano já que a ideia seria estabelecer um diálogo onde a fronteira se faz mais presente e dramática também.

RR Foi uma experiência e tanto, em todos os aspectos. O nível de exigência, os artistas envolvidos e principalmente a própria fronteira.

Esse assunto espinhoso, era o centro do *InSite*. E a fronteira, em si, é algo pelo qual você não tem como passar incólume. É viva, triste, é como uma imensa cicatriz dividindo os EUA do resto do continente.

Pudemos explorar toda a região, estudar diversos aspectos dessas economias e geografias antes de apresentar definitivamente nossa proposta de trabalho.

Hospitalidade – Conceito desenvolvido por Jaques Derrida, veio ao encontro do que sentíamos ao transitar pela fronteira no período das residências. Toda mescla de sentimentos de ser revistado, escrutinado... ao tentar chegar a San Diego, e, por outro lado, o trânsito livre dos americanos pelo México, nos fizeram buscar o "x" dessa questão. E hospitalidade – receber sem saber o nome de família, e todas as implicações desse acolhimento incondicional – passou a ser nosso campo.

Fomos aos sítios de acolhimento de pessoas que tentam cruzar a fronteira, coletamos milhares de nomes em busca de dar voz a esse enorme número de pessoas que acabam como estatística. Realizar um trabalho onde os nomes (apenas o primeiro nome) ganhasse visibilidade, corpo e fosse o resultado final foi bem interessante.

Acabamos por ter a felicidade de ter um trabalho que foi acolhido pelo público local, que se envolveu, e participou ativamente da sua construção. Ao longo de dois meses pintamos, nome a nome, marcando com isso a presença de cada um que quisesse deixar ali registrada sua passagem pela *Puente México*.

LV Esse trabalho, levando em conta os acirramentos de ânimos entre Estados Unidos e México graças às políticas xenofóbicas de Trump, é hoje, mais do que nunca, atual...

Hospitalidad/*Hospitality*, 2003/2005
Obra realizada na fronteira do México e Estados Unidos (Tijuana/San Diego) para o projeto *InSite05*.

RR Sim, acho que a questão da hospitalidade é uma questão fundamental em todo o mundo hoje. As crises econômicas que favorecem as migrações, as guerras, que obrigaram milhares de pessoas a fugir de seus países em situação de completo risco – e como o mundo está lidando com isso. Esse conceito de hospitalidade que procuramos abordar com esse trabalho joga luz sobre alguns aspectos pouco abordados pela política, principalmente a atual política americana, que visivelmente tem fortalecido mais ainda a xenofobia.

FB Acho que o Trump é de certa maneira uma anedota da política externa americana. Durante o governo Obama absolutamente nada evoluiu em termos de política para a América Latina. O cenário na época que realizamos a obra (era George W. Bush) não era muito diferente do atual. O sentimento de exclusão é muito presente na zona da fronteira, diariamente os mexicanos enfrentam filas humilhantes para ir a San Diego trabalhar. Era frequente os moradores de Tijuana, com quem travamos contato durante nossas residências, não entenderem e nos perguntarem por que havíamos preferido ficar lá em vez de em San Diego, já que tínhamos visto para os Estados Unidos.

LV Queria apenas para deixar claro que eu não quis dizer que um trabalho que tenha conotações políticas sofra necessariamente de falta de sutilezas. Creio que um trabalho bem resolvido pode apresentar uma intenção muito clara e ao mesmo tempo gozar de uma grande abertura poética. Gosto muito, por exemplo, daqueles que realizaram em Belo

Hospitalidad/*Hospitality*, 2003/2005
Obra realizada na fronteira do México e Estados Unidos (Tijuana/San Diego) para o projeto *InSite05*.

Horizonte em 2002, Leveza e Visibilidade. Com certeza, somente em parte os trabalhos de arte pública de vocês têm conotações políticas explícitas. Trabalhos como Largo das Neves s/n de 2002 e Jardins móveis de 2007 me tocam mais pelo discreto senso de humor. Aliás, Jardins móveis é o trabalho que será reeditado para a exposição da Vale. Se meu ponto de vista é justo, poderiam comentar um pouco sobre a questão do humor que vez ou outra vem à tona em alguns de seus trabalhos? Falem também um pouco sobre o projeto que estão desenvolvendo para Vale. Tem algum fator novo que tenha surgido nesta nova edição?

RR Esse trabalho – Jardins móveis – foi pensado primeiramente para a *Casa Del Lago*, que funciona dentro do Parque de Chapultepec na Cidade do México. Lá, existiam várias topiarias meio que destruídas, não permitindo que as formas ficassem muito identificáveis. Dentro do parque também havia vários vendedores com os infláveis e, então, pensar esse trabalho foi algo bem natural. Tanto pela questão do lazer atrelado ao consumo, como por essa artificialidade da natureza nos parques. Desse resgate de um dado momento que buscamos ao instalarmos parques como alternativa de um reencontro com uma natureza, delimitada, controlada, dentro das metrópoles.

Jardins Móveis - Le Musée Olympique, Lausane, Suíça

Realizamos novamente em Lausanne, no Museu Olímpico, e agora através do convite feito pelo Ronaldo Barbosa, vamos ocupar a área externa da Vale, e dentro teremos um bicho bem grande para atuação do projeto educativo. Estamos aumentando bastante o número e a escala dos bichos para essa ocupação. Como nos outros dois lugares, a ideia é fortalecer um vínculo com um público mais familiar, que vem com as crianças ao museu. Envolver esse público e mostrar essa possibilidade do trabalho poder acontecer também do lado de fora do museu.

Sobre a presença do humor, vejo como mais um elemento aproximador. Acho que isso vem até mais pelo Felipe, que acaba indo para a dupla.

FB O Hospitalidade, eu creio que tinha essa clara conotação política até pelo contexto do local e do próprio *InSite*. Mas mesmo ele eventualmente poderia passar desavisadamente como puramente estético. Mesmo Leveza e Visibilidade, que você citou, também poderiam, para um olhar distraído, passar como puramente estético. Esse encontro Estética–Política–Conceito muitas vezes é o que pretendemos com nossas obras. O problema e também a coisa boa disso é que o olhar de cada pessoa que se relaciona com as obras traz uma leitura particular. Nesse sentido o trabalho é eficaz no espaço público/urbano, justamente por operar em diversas camadas de leituras. Exemplificando essas camadas, o trabalho que você citou o Largo das Neves s/n que para você tinha essa conotação mais do humor, para nós, foi impulsionado pela relação topográfica da praça onde o instalamos, que era mais alta que o nível das casas, além de lançar um olhar para essa privatização dos espaços públicos.

Quando a Glória Ferreira escreveu sobre ele, o que ela evidenciou foi o caráter político de impor um símbolo de propriedade privada ocupando o espaço público e de convivência do bairro, tensionando essas relações. Esse aspecto, na época, nós não havíamos previsto e, é claro, essa leitura vai ser assimilada como parte conceitual do trabalho. Estamos chamando de arte pública, mas o termo é um pouco frouxo já que, a rigor, todos os trabalhos, mesmos os produzidos no ateliê, quando expostos em galerias ou museus se tornam públicos. Aqui nos referimos aos trabalhos que, no enfrentamento direto quando colocados nas ruas ou parques, irão se modificar a partir das leituras e também com as relações de uso estabelecidas.

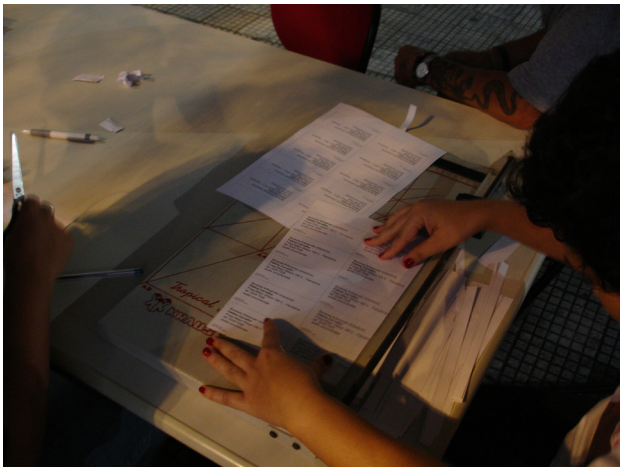
Outra experiência curiosa que citaria é a obra O mar, a escada e o homem que fizemos em 2002 também em Santa Teresa. Onde refizemos toda uma escadaria de 180 degraus que estava bastante degradada e imprimimos em cada um dos degraus uma palavra do poema de Augusto dos Anjos. A ideia era a obra ficar também como uma melhoria urbana para aquele local. Apesar de estar inserida no Prêmio de Interferências Urbanas que, supostamente, deveria durar apenas um fim de semana. Logo após, terminado o evento, a Prefeitura do Rio começou a refazer várias escadarias do bairro e a "nossa" também iria ser refeita e o trabalho destruído. Isso mobilizou os moradores do prédio localizado no topo da escada que já haviam, inclusive, mandado fazer uma placa de metal com o poema, o nome da obra e dos artistas. Eles, por fim, contrataram um pedreiro para acompanhar as obras da Prefeitura e refazer o poema nos degraus da escada que, até onde sei, continua por lá.

LV Mudando de assunto, sou professor de arte há mais de 20 anos e acredito que, embora arte não se ensine, nós a aprendemos. Marcel Duchamp argumenta em um dos poucos textos que escreveu que o artista deve ir à universidade. Vocês estudaram e se formaram na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rosana seguiu o mestrado em artes, mas não chegou a defender sua dissertação. Felipe é mestre em artes visuais pela EBA/UFRJ. Em que sentido, a experiência acadêmica foi importante para a formação de vocês?

RR Vou falar de maneira um pouco desatualizada sobre essa questão da importância da academia. Terminei a graduação em 1994, e o mestrado, pela falta de tempo na época, acabei por não concluir. No meu caso, eu ressaltaria que foi importante por me possibilitar estabelecer uma rotina de trabalho que em casa, certamente, eu não teria.

Outra coisa é que no início da carreira, acho, é um momento de muitas dúvidas, e ter o convívio de outros colegas e professores pode ajudar muito a encontrar caminhos. Esse convívio te permite ouvir críticas e afinar o olhar também, acho que também ver outros colegas trabalhando pode ser um estímulo.

A universidade pode abrir outras portas, pois nem todos que estão na graduação ou mestrado vão atuar como artistas. Ali você conhece pessoas, experimenta possibilidades. Acho que poderia ser mais ampla a atuação da



Troca de cartões, 2006
Ação realizada no centro de Fortaleza, onde passantes eram convidados a deixar seus dados profissionais para se fazer um cartão de visitas, e no verso desse cartão teria o serviço afim de outro participante do projeto.

academia, mais flexível. Eu entendo que a produção intelectual de um artista se dá de maneira distinta, deveria haver uma avaliação também distinta, vejo que isso seria muito proveitoso, mas, enfim, é só uma opinião.

FB Eu entrei na Escola de Belas-Artes com 18 anos; ser artista era meu projeto de vida e na minha casa não existia a possibilidade de não fazer uma universidade. Na verdade, eu mal sabia o que esperar da escola e nem esperava muita coisa também. O que eu queria era conviver com outros artistas, aprender técnicas as mais variadas possíveis e provar para mim e para minha família que essa era uma opção de vida viável e que eu não iria morrer de fome. Estamos falando dos anos 90, quando as possibilidades profissionais eram muito escassas. Entrei na faculdade com esse espírito de aprender tudo e logo vi que o nível das aulas em geral era aquém das minhas expectativas e a maioria dos colegas estavam ali meio perdidos, nem sabiam bem o que queriam... Eu morava em Niterói na época e ia para o Fundão de carona com meu irmão que cursava medicina e chegava super cedo lá, o que fez com que, logo nos primeiros meses, eu começasse a frequentar o ateliê de pintura antes das minhas aulas e onde fui muito bem acolhido por Lourdes Barreto, que dava aula de aquarela e ensinava a produzir suas próprias tintas e viu em mim, um aluno de primeiro período, uma energia contida que ela estimulou a liberar, me emprestando chassis enormes para pintar telas de mais de dois metros e ocupar um espaço no ateliê. Com isso acabei fazendo amizades e também desafetos entre os alunos que estavam finalizando o curso e que foram referências de trocas intelectuais na faculdade. Aos poucos fui travando contato com outros professores. Fui assistente bolsista do CNPq com o Carlos Zilio, assisti aulas do mestrado como ouvinte... Estou falando isso tudo, pois nas aulas oficiais eu aprendi muito pouco. As técnicas que eu queria aprender, como fotografia, serigrafia, marcenaria, design, todas, tive que fazer cursos fora da universidade, quase sempre no Senac que era superbarato na época. Outra grande decepção foi a biblioteca que, além de não emprestar livros, era sinistramente desatualizada. Acabei frequentando muito as bibliotecas do Instituto Goethe e da Maison de France. Acreditava que o mestrado seria melhor em termos de formação, e também a possibilidade de receber a bolsa do mestrado e, consequentemente, poder me dedicar exclusivamente ao meu trabalho artístico também pesaram nessa decisão.

LV A partir de minha experiência como professor, tenho observado que, mesmo em cursos de mestrado, os estudantes chegam com uma cultura

O mar, a escada e o homem, 2002
Impressão do poema "O mar, a escada e o homem", de Augusto dos Anjos, no cimento dos degraus da escadaria que liga a rua do Oriente à rua Cardeal Dom Sebastião Leme (Santa Teresa). IV Prêmio de Interferências Urbanas.

artística muito insipiente. Esse aspecto afeta, no meu entender, o produto artístico, aproximando-o mais dos problemas da cultura que dos das tradições artísticas. Nos trabalhos de vocês, sejam os da dupla, sejam os individuais, ao contrário, vejo que conseguem reunir com inteligência certos problemas do legado da arte, e então da cultura artística, com os do mundo contemporâneo, os da cultura popular, da cultura em geral. Vocês poderiam comentar um pouco essa minha observação?

FB Eu particularmente, quando entrei na universidade, já tinha certo conhecimento de arte, principalmente, arte moderna. Apesar de vir de uma família sem nenhuma relação com arte, tive a oportunidade de fazer aulas de desenho com um professor autodidata chamado Fábio Leopoldino que me despertou o interesse para além do desenho de histórias em quadrinhos. Antes mesmo de entrar na EBA, eu já havia lido todos os livros da editora Taschen publicados no Brasil, matava aulas para ver exposições no CCBB e reproduzia obsessivamente todas as novas escolas no pequeno ateliê que mantinha no quartinho de empregada da casa dos meus pais. Então, essas questões da história da arte já faziam parte do meu repertório cultural e artístico. O ingresso na universidade abriu um novo campo de entendimento para mim no que se refere ao papel do artista na sociedade. O convívio com pessoas de diversos lugares e classes sociais que a universidade pública propicia também foi algo muito importante para esses primeiros anos de formação.

Agora, pensando no que você colocou sobre incorporar elementos de arte popular, cultura pop etc., acredito advir dos meus diversos interesses, que vão além do campo muitas vezes restrito da arte. Além disso, sempre colecionei vários tipos de coisas que servem de material de base para muitas das minhas pesquisas, o próprio ato de colecionar é algumas vezes um método de construção de trabalhos.

E para mim a grande coisa de ser artista é justamente poder transitar por diversos assuntos, técnicas, matérias, objetos, pessoas, ideias, lugares...

RR Talvez, a percepção disso seja mais fácil pra você que está vendo de fora.

Bem, acho que essa afinação é coisa que se adquire no exercício do trabalho, numa abertura ao que pode ser seu repertório.

Acredito que no nosso trabalho, seja de dupla ou individual, essa junção venha justamente por um olhar sem preconceitos, seja para uma arte mais erudita, seja para uma arte popular. Vemos muita sofisticação, por exemplo, no artesanato brasileiro, que diversas vezes acabou trazendo soluções visuais para ideias que estávamos desenvolvendo.

Outra coisa que eu ressaltaria para essa mescla bem-sucedida seria acreditar numa sabedoria do fazer, um saber que vai se construindo, uma teoria que é elaborada nesse fazer cotidiano.

LV Interessante essa observação, Rosana. Ultimamente, tendo cada vez mais a apostar no fazer como um modo particular de pensar, muito diferente do pensamento conceitual ou teórico que se representam através da linguagem. Para mim, a diferença habitual que se faz entre arte e artesanato, artista e artesão não é outra coisa que divisão social que se impõe de dentro da arte, separando pessoas e objetos por categorias distintas. Não digo isso de forma ingênua, acreditando que a arte, por exemplo, de um Mestre Didi possa ser entendida nos mesmos parâmetros que a de um Cildo Meireles. Certamente não. As referências são outras. Pessoas diferentes geram produtos diferentes. Afinal, sujeito e objeto não podem ser separados. Trata-se de duas inteligências singulares. Mas, com certeza, essa diferenciação entre arte e artesanato é muito benéfica para o mercado, mas não para a arte.

FB Há cem anos, Marcel Duchamp com a fonte explicitou essa questão. É arte o que é inserido no circuito artístico por um artista, um curador ou o mercado. Temos ao longo da história recente da arte alguns exemplos de artesãos que passaram ao patamar de artistas ou mesmo artistas que passaram para o patamar de artesãos. Eu particularmente procuro não me deter tanto no que está circunscrito ao meio artístico. Estou mais interessado em criatividade de modo geral, pode ser ela na arte, no artesanato, na engenharia, na arquitetura, no esporte, no videogame etc. Cada tipo de criatividade vai ser assimilado e valorado pela sociedade de uma forma específica. Por isso, tenho minhas dúvidas sobre o benefício para o mercado da arte, já que outras formas de criatividade, principalmente as desenvolvidas para uma escala industrial ou midiática, são mais valorizadas que o mercado da arte especificamente.

RR Sujeito e objeto... Indissociáveis – acredito que nessa colocação você faça justamente a diferença entre artista e artesão.

Jogo da velha, 2002 (frames do video)
Trabalho realizado na cidade de Fortaleza para a
I Bienal Ceará América, apresentando como vídeo.

O artesão talvez possa estar dissociado do objeto, ou melhor, pode se manter associado ao objeto mesmo que este já não esteja sendo feito ou idealizado por ele. Seus familiares ou discípulos podem reproduzir seu trabalho, buscando o máximo de semelhança no fazer do seu autor.

Do artista se espera o ineditismo. Claro que sabemos que os artistas têm assistentes, mas estes não têm autonomia para imprimir seu traço, além do que o artista determina. Eles realizam o que é idealizado pelo artista, não podem dar continuidade à obra como no caso do artesanato.

Isso seria uma das diferenças, mas existe várias, nenhuma delas para mim, desqualifica ou desmerece o artesanato, mas entendo que isso acabe sendo afirmado quando os valores de um e outro são tão discrepantes.

LV Lembro agora, quando estavam começando em 2003, fizeram um jornal, InClassificados, um projeto coletivo que contou com a colaboração de outros artistas jovens, na época todos em início de carreira. Essas iniciativas, próprias de quem ainda não tem um lugar estabelecido, são bastante estimulantes porque apostam tudo e por isso mesmo trazem a marca da ousadia. Vocês seriam capazes, ainda hoje, de se envolver em um projeto com tal envergadura experimental e de alto risco? Que importância o InClassificados tem em suas trajetórias?

FB Nós dois somos muito inquietos por natureza e estamos sempre pensando em novos projetos que ampliem, de certa forma, nossa atividade como artistas para além das nossas produções individuais. O InClassificados, além do jornal em si, foi também uma ocupação no Espaço Bananeira do Leo Videla e outra exposição itinerante por algumas unidades do Sesc no estado do Rio. Acho que o projeto era uma resposta ao momento que estávamos vivendo como artistas. Tentando criar novas plataformas de visibilidade e circulação dos trabalhos. Já havíamos participado do coletivo Atrocidades Maravilhosas (2000 e 2001) e do Zona Franca, na Fundição Progresso, em 2001. Nesse momento, estava todo mundo procurando novos espaços para uma produção emergente, para além do modelo de centro cultural. E era mais fácil levar o público interessado para espaços alternativos, onde a troca era muito mais intensa. O InClassificados tinha essa característica. Todo novo projeto tem que ter certos riscos para ser estimulante e nos levar a uma zona de desconforto. Temos algumas ideias e projetos sempre maturando, mas o modelo do InClassificados foi uma resposta àquele momento.

RR Acredito que nos envolveríamos, sim, num projeto como esse, não mais no Rio de Janeiro, talvez em outra cidade ou país.

É preciso realmente energia e disponibilidade para desenvolver projetos coletivos. Com o passar do tempo, acho que essa disponibilidade naturalmente diminui, nem tanto por vontade ou falta de ousadia, mas pela falta de tempo mesmo. Em geral, quando se está no início de qualquer profissão o tempo é mais farto. E claro, depende muito do temperamento de cada um, essa situação de acomodação é muito tentadora, mas não cair nela também é muito prazeroso.

Sempre tivemos muita inquietação, o que nos levou a realizar muitas coisas além do próprio trabalho. Esse foi o caso do InClassificados, que foi uma edição que acabou gerando uma sequência de exposições que demandou, de fato, muito tempo e dedicação.

Além disso, hoje vivemos outro cenário, bem diferente do de 17 anos atrás, felizmente. Muitas coisas foram conquistadas, acho que tem muito trabalho pela frente, muito coisa precisa ser mudada ainda e por isso não dá para desanimar nem se acomodar.

LV Falando em mercado e em enfrentamentos políticos, em anos recentes vocês mantiveram uma galeria, a Cosmocopa que, além de exibir e comercializar obras suas, também comercializava de outros artistas. Vejo essa iniciativa por dois ângulos, um que visa justamente à experiência direta com o mercado e, uma outra, não menos política, que seria enfrentar as limitações que toda figura de autoridade do mundo da arte impõe aos artistas: marchands, críticos e curadores que, não raro, atuam em conjunto agregando mais-valia cultural a um certo produto ou a um nome. Como foi essa experiência?

FB A Cosmocopa funcionou por aproximadamente dois anos e meio, entre 2010 e 2013. Existia uma ideia utópica de fazer uma galeria realmente com um novo modelo de negócio, ética e gestão. Sempre acreditamos mais no poder do trabalho do que nas articulações sociopolíticas para a inserção do artista no mercado e no circuito. E era essa a principal estratégia da galeria. Priorizar a visibilidade dos trabalhos e dos artistas acreditando que as vendas viriam como consequência da exibição e circulação dos trabalhos.

RR Essa é uma resposta que dá continuidade a anterior. Seja com o InClassificados ou com a Cosmocopa, com as edições e as produções que também sempre fizemos, tudo foi de suma importância, pois é a afirmação de um modo de pensar – onde o artista pode e deve operar para além do que está delimitado como "o seu trabalho".

Hoje até como forma de sobrevivência, muitos artistas estão na academia, mas vejo poucas iniciativas de artistas como gestores, galeristas.

Essa área é bastante "proibida" – abrir sua própria galeria, se representar, é um tabu nesse nosso universo. Os espaços de atuação são demarcados, querer romper algumas fronteiras ainda gera problemas. Sendo mais clara, o modelo de exposição, representação, comercialização, gestão... é engessado, e vejo, como artista, que existe medo de peitar isso, de tentar mudar. Acho extremamente necessário a revisão nos modelos de atuação, o que seria bom para todos, mas muita coisa precisa mudar em todos os agentes.

Acervo da Galeria
Cosmocopa, 2012

interview with

felipe **barbosa** and rosana **ricalde**

Luciano Vinhosa You are preparing your exhibition at the Vale do Rio Doce culture centers in Vitória and Belo Horizonte. I believe, considering your maturity as partners both in life and at work, that this is an ideal opportunity to for us to think about your careers, in particular that of the Barbosa and Ricalde couple. I have been following your work, from a privileged perspective so to speak, since you ran a small studio in Niterói. You were very young then and even though you were just beginning your career, you were already very professional in how you organized and conducted the works, each one of you keeping your own artistic individuality. If I am not mistaken, your first collective work was at the I Santa Teresa Urban Intervention Prize in 2000, when you built a wall on the remainders of what used to the be foundations of a ruined facade out of traditional Rio soap bars. Please tell us a little about this first experience, the ideas involved in the work, any hardship that you had and why since then you have worked together in large-size urban intervention projects and never in, let's say, indoors works, which are characteristic of your individual production.

Felipe Barbosa At that time, we didn't quite realize that we were beginners. We created Muro de sabão (Soap Wall) because the call for the project was available and that another artist would take part in it, Andreia Bernardi, who lived very close to the place where we built the wall. She instigated us to devise a work for that spot. We should not forget that in the early 2000s, the perspective of galleries, the market, and institutional remuneration was nearly nothing and beginning artists had to submit their projects and portfolios to all galleries if they wanted to be recognized as such. The Urban Interference Prize seemed like another opportunity to show our work. Our project was eventually selected and we were immediately asked some practical questions which we had never faced so far. Issue number one was the scale of the work and the budget. That amount was not even sufficient to buy the 5,000 soap bars that we needed. We contacted UFE, the manufacturer of the soap bars, and scheduled a meeting with their marketing manager. Initially, he didn't buy our idea and I believe that he was only and finally persuaded when we told him that we would do the project anyway, with or without their support. He might have gotten concerned with the "anyway", because we were clearly determined to do it and clearly without the money to do it. If anything went wrong and the wall collapsed on somebody, then their brand would be associated with an accident. The day after he called us saying that not only they would give us the soap bars, but also they would built the structure to support it, including workers, an engineer

and stuff... Issue one was then solved. Now, another issue was how to ensure that the work remained undamaged during the three days the event was supposed to take. As the location was near to the access to the Coroa favela, we visited their neighborhood association to negotiate security for the work and, in exchange, we would donate the soap bars to the local community. The idea was welcomed by the association's president and they got us a security agent for the wall throughout the event. We scheduled the donation of the soap bars at the favela as part of an event which the residents' association itself had organized and which eventually became the source material for the video Ensaboa (Soap it up). The work got unprecedented visibility at that time and appeared on the cover of Jornal do Brasil, and was seen by many people. This turned the public space much more interesting in terms of visibility.

All these new challenges that we hadn't experienced before in the studio made it clear that a work of art in a public area requires a new approach, from inception and throughout all the production, assembling and disassembling phases, and this would be more interesting and more productive if done collectively.

Rosana Ricalde This was a very interesting moment. We were just beginners, consolidating our surveys and work proposals. It was a real challenge to us approaching an urban area. Firstly, because it brought us many external elements to consider throughout the process; secondly, because of the experience of thinking collectively.

Andreia Di Bernardi (an artist who had worked with us and lived in Santa Teresa) invited us and we decided to take up the challenge of devising something that went beyond our researches and interests at that moment.

The location—a plot of land that had collapsed and destroyed the wall that blocked the view of the Coroa favela—was our first reference point. Our proposal was to address the visibility of the wall as something that blocked a landscape that spread up behind it. We built the wall with Rio soap bars, which are very much like clay bricks, with the emblematic figure of Christ the Redeemer statue, with his open arms blessing the city.

Since then, I and Felipe have worked from time to time on proposals we signed as Barbosa and Ricalde. Here, we set a "third-party" artist's eye by merging our individual experiences.

Soap Wall, 2000 (with Andreia Di Bernardi)
A wall built with bars of Rio soap in the
Santa Teresa neighborhood, Rio de Janeiro.
I Urban Interferences Prize

LV Two artists, two ways of thinking and working that go in very different ways regarding production procedures and conceptual results. Would this just be an apparent impression or are there actual converging points in your own perspectives that would make a joint work easier?

FB We have shared the studio since 1998 and have always had an intensive dialog about our own perspectives in addition to managing the studio together. So, it is natural that such mutual influence would take place somehow.

RR It has been a while since we've shared our studio; we have separate rooms, but many areas in common. After such a long time together, both at work and in life, it comes as no surprise, if we take a closer look at it, that we would find many points of contact in our works. After all, many of the references eventually become common to both of us. But, no matter how close they are, the creative process and the working method that each one of us have differ a lot from one another, and I believe that it allows us to work well as a couple, as our individualities remain untouched.

LV If we look at your own individual works and at your collective work, we soon notice that the latter, with a few exceptions, has very explicit political connotations. Could you talk about how this motivation grew in your collective work without reflecting into your individual works?

FB I disagree at some extent, but I see your point. When we think about a work for a public area, it is almost most of the time part of some project and of certain location. In general, the work that is created is a response to this dialog in addition to two different points of view. In our studio production, so to speak, our works originate from a continuum of researches, experiences, poetic references, etc., so this production is rather focused on each one's own universe. If I think about some of my and Rosana's works, I recall that some very clearly address politics, like Liberdade (Freedom, 2003), Manifestos (Manifests, 2000-2004), Penélope, by Rosana, and some of my works, such as Homem bomba (Suicide Bomber, 2002), Justa troca (Fair trade, 2000), Condomínios (Gated Communities, 2008), As origens do capitalismo (The Origins of Capitalism, 2016). Because they are diluted into a larger production, this aspect might not be that evident.

RR In the works that we created as a couple, either urban interventions, public works or a small number of objects that we've created throughout the years, I see that the political connotations are clearer.

I think that because it is due to a common thought and happened sporadically, these works should have clearer concepts and address some issues more emphatically. These issues, in my opinion, are present in our individual production, but in a more diluted way, less visible directly.

This approach is neither a rule or a goal; it takes place very naturally, which is the best way. I believe that subtlety is very important to address some issues; without it the results could be really bad. I think that this approach may appear in a number of ways; as for us, recalling some of the interventions we did – Largo das Neves s/n, Hospitalidade, Muro de sabão, O mar, a escada e o homem, Changing the flow, Exatidão, Leveza, Visibilidade –, we address difficult and urgent issues, like housing, immigration, the increasing number of favelas... so that the public could get involved, and I say this with a certain humor.

LV When you are preparing a public art project together, what are the main factors that you consider and which eventually determine the project?

FB The kind of project, the people who will circulate through the work and where it is inserted are our primary guidelines to start working.
But what determines the result of the project is the intensive dialog that we have during the preparation of the ideas and the field research itself. Many possibilities and approaches are discussed and refined until the work is executed. We know that a work that is made to be on the street will be subject to more intensive critique, many readings will be made, and this generates many reactions that cannot be foreseen.

We have already made works under various circumstances, either some very specific ones, or some virtually not specific at all... Just like the InSite 05, or Jogo da velha, in 2002, as well as Troca de cartões. The first project was granted a handsome sponsorship and was made within globally important context, which is the Mexico/US border, which should be discussed. The following projects did not have a significant financial support and had no predetermined issue that should be addressed.

However, some other works, despite being devised for a certain place, increase in autonomy and may be installed within other contexts and so establishing other readings.

RR Our moment, our life experience is key. Every intervention that we prepare tells much of what we used to be at a given time. I think that how you see the world, either in our couple or individual work, is always decisive, and this is reflected in the work.

Of course, that other issues are also crucial, such as the place, public, budget, and the conditions under which the work will be executed. Whenever we set ourselves execution a work specifically for a public area, either on the streets or at an area outside of a museum..., it has always been vital to consider the flow of people, experience the location by trying to understand who passes by there and how we can dialog with this public so that the work is welcomed and just not imposes itself.

Lightness, 2002
A water mirror reconstructed by taking out water and filling in ten thousand bottles of mineral water; Palácio das Artes, Belo Horizonte. Rumos Visuais (Visual Destinations) Itaú Cultural

Therefore, I'd say that being available to be at the place or searching about it would be crucial factors, because it is from the questions arising from this contact that ideas for the work would come out.

LV One of the most important international public art events that you have participated in, considering the delicate and problematic border and immigration relations implying the US and Mexico, was InSite. Please tells us about this experience, not only from the work execution perspective, but also how you felt when you saw that situation of inequality and exclusion in 2005 and had the opportunity to participate in the project and prepare the work Hospitalidade.

FB We were invited to participate in InSite 05 in 2003. And the execution of the work in 2005 would come as the result of an experience in the region. Right in our first travel, in 2003, we were presented a series of texts, data and information about the location both in the urban and the social-economic aspects. Also, we covered all the neighborhoods of both cities in one week, crossing the border line many times. We never had any kind of limitation in the US–Mexico direction, but stood in long lines that took over two hours when the direction was Mexico-US. This first residence made it very clear that we were much more

identified with the Mexican side than with the American side. As Brazilians, the border imposed by the US policy is also very clear, even though there is no visible wall, as the one in Tijuana.

One of the curators' assumptions was that the work that was to be developed, more than a monument or a sculpture devised by the invited artists, would be able to set a direct dialog with some group of local partners. This brought us even closer to the Mexican side, because the idea was to set a dialog where the border was more present and dramatic as well.

RR It was quite an experience, in all respects. The high demand of the project, the artists involved and, in particular, the border itself.

This complicated issue was the core of InSite. And the border itself is something that cannot be ignored. It is alive, sad; it feels like a huge scar dividing the US from the rest of the continent.

We could explore the entire region, study various aspects of those economies and geographies before finally submitting our work proposal.

Visibility, 2002
A barrier of breads built in downtown Belo Horizonte.
Rumos Visuais (Visual Destinations) Itaú Cultural

Hospitality – A concept developed by Jaques Derrida, met what we felt when crossing the borders during the residence period. Every mix of feelings should be examined, scrutinized when trying to get to San Diego and, on the other hand, the free traffic of Americans through Mexico made us search for the root cause of this issue. And hospitality – welcoming guests without knowing even their family name and all the implications of such unconditional reception – became our field.

We went to the sites that welcome people who try to cross the border, collected thousands of names so that this considerable number of people could be heard, who would eventually end up as statistic figures. It was very interesting executing a work where the names (just the given names) would gain visibility, a body, and was the result.

We were lucky enough to have a work welcomed by the local public, who got involved in it and took and active part in building it. Throughout two months we painted name by name, and so recorded the presence of anyone who wished to have their way through Puente México documented there.

LV Considering the increased tension between the United States and Mexico due to Trump's xenophobic policies, this work is more current today than never before...

RR Yes, I think that the hospitality issue is key in today's world. The economic crises that favor migrations, wars, forcing thousands of people to leave their home land under total risk situations – and how the world is coping with this. The hospitality concept that we try to address with this work sheds light on some aspects that are not often addressed by politics, in particular the current American policy, which has clearly increased xenophobia even more.

FB I believe that Trump is somehow an anecdote of the American foreign policy. Under Obama, absolutely nothing moved forward for Latin American in terms of politics. The scenario we had at the time we made the work (George W. Bush was the president then) did not differ much from the current one. The exclusion feeling is very present at the border area. Every day, Mexicans stand in humiliating lines to go to San Diego for work. Tijuana residents, with whom we got in contact during our residences, often did not understand it and used to ask us why we had preferred staying there instead of San Diego, since we already had a US visa.

LV I just wanted to make it clear that I did not mean that a job with political connotations would necessarily lack subtlety. I believe that a well-developed work may have a very clear intention yet a broad poetic openness. For instance, I am a real fan of that work made in Belo Horizonte in 2002, Leveza e Visibilidade. For sure, your public art work has just a partial explicit political connotation. Works like Largo das Neves s/n, from 2002, and Jardins móveis [Wandering Gardens], from 2007, touch me deeper because of their subtle sense of humor. By the way, Jardins móveis will be reedited for the Vale exhibition. If my point of view is fair enough, could you please comment on the humor that is seen in your works from time to time? Also, please tell us a bit about the project that you are developing for Vale. Is there any new element that has appeared in this new edition?

RR This work – Jardins móveis – was primarily devised for the Casa Del Lago, which works inside the Chapultepec Park in Mexico City. There are many topiary forms there which in rather bad condition so that the forms could not be easily

Largo das Neves s/n, 2002 - A house cut away by the roof,located at the neighborhood of Santa Teresa, Rio de Janeiro. II Urban Interferences Prize

Hospitalidad/Hospitality, 2003/2005 - A word performed at the border between Mexico and the United States (Tijuana/San Diego) for the InSite05 project.

identified. Inside the park there were also many sellers with the inflatable forms, so coming up with this work was pretty natural. Not only for having leisure linked to consumption, but also for the artificiality of nature that you find in such parks. Recording a certain moment in time is what we look after when using parks as an alternative to rediscover nature, which is limited and controlled in large cities.

We did it again in Lausanne, at the Olympic Museum, and now, thanks to the invitation from Ronaldo Barbosa, we will occupy the external area of Vale and, inside it, we will build a huge animal for an educational project. We have fairly increased the number and scale of the animals for this exhibition. As for the other two locations, the idea is to strengthen a bond with the family public, which brings children to the museum. Getting this public involved and showing the possibility that such work has may also happen outside of the museum.

Regarding humor, I see it a public attracting element. I think that this is a Felipe's trait that eventually impregnates the couple.

FB I believe that Hospitalidade had this clear political connotation, especially due to the site context and that of InSite itself. But it could also be seen unadvis-

edly as purely aesthetic. Even Leveza e Visibilidade, as you mentioned, could be seen unadvisedly as purely aesthetic to distracted eyes. The Aesthetics–Politics–Concept encounter is often what we want to achieve with our works. The problem and at the same time the good thing about it is that the perspective of person approaching the works leads to a particular interpretation. Therefore, the work is efficient in a public/urban area because it operates at various layers of interpretation. As an example of such layers, Largo das Neves s/n, as you mentioned, had a more humorous characteristic in your opinion; to us, it was caused by the topographic relationship between the square where we installed it, which was higher than the neighboring houses, as well as it raised discussions about the privatization of public areas.

When Glória Ferreira wrote about it, she evidenced the political character of imposing a symbol of private property occupying a public area visited by the residents of the neighborhood and thereby causing some tension between these relationships. Such aspect was not foreseen then and, of course, this interpretation will be assimilated as a conceptual part of the work. We refer to

Wandering Gardens - Le Musée Olympique, Lausane, Swiss

it as 'public art', but this is a slightly vague term, since all works, even those produced in a studio, become public when displayed in galleries or museums. Here, we mean the works which, at a direct approach when displayed on the streets or in parks, will be modified based on the interpretations and the established use relationships.

Another curious experience that I would mention is O mar, a escada e o homem [The sea, the staircase and the man], which we created in 2002 in Santa Teresa as well. Here, we redid a whole staircase of 180 steps that was quite damaged and printed on each one of them one word of a poem by Augusto dos Anjos. The idea was that the work could remain as an urban improvement for that location. And ignoring the fact that it was part of the Urban Interferences Prize, which meant that the work should be available one weekend only. Right after the event was over, the Rio de Janeiro City Government started redoing many staircases at Santa Teresa, including "ours", which would be repaired, destroying the work. This mobilized the residents of the building at the top of the staircase, who had already ordered a metal plate with the poem, the name of the work and the artists. Finally, they hired a construction worker to monitor the works done by the City Government and redo the poem on the stairs of the staircase. As far as I know, it is still there.

LV Let's change subjects. I have been an Arts professor for over 20 years and I believe that, although does not actually teach anything, we learn it. Marcel Duchamp states in one of his few texts that artists should attend university. You studied at and graduated from the School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro. Rosana pursued a Master's in Arts, but did not defend her dissertation. Felipe has a Master's in Visual Arts from EBA/UFRJ. In what way was the academic experience important to your development as artists?

RR I'm a bit out of date about the relevance of academic studies. I graduated in 1994 and because I had little time available then I ended up not completing my Master's studies. In my case, I'd say that academic studies played a relevant role as they allowed me to set a working routine which I would definitely not keep up with at home.

Another factor is that, in my opinion, the beginning of a career is a moment when many doubts come to you mind, and having other colleagues and pro-

fessors available to you might help you find your own way. This interaction allows one to hear critiques and refine one's eye as well. Also, I think that seeing other colleagues work might be encouraging.

University can open many doors, but not all those who are attending undergraduate or graduate studies will actually become artists. It's a place to know people, to experiment possibilities. I believe that the Academy could operate with a broader, more flexible scope. I see that an artist's intellectual output occurs in different ways, so a distinct evaluation should also take place. This would be of great value, but, anyway, that's just an opinion.

FB I was admitted to the Fine Arts School at 18; becoming an artist was my goal in life and not attending university was not an option in my family. Actually, I barely knew what to expect from the School and did not expect much either. What I really wanted was to interact with other artists, lean as many techniques as possible, and prove to myself and my family that I could make it—and not starve to death—with this way of living. We're talking about the 1990's, where professional possibilities were scarce. I went to college with a mindset of learning it all and I soon realized that the level of the classes did not generally meet my expectations and most of my colleagues there were somehow lost, they didn't even know that they actually wanted... I lived in Niterói at the time and my brother, who was attending the Medical School and got there very early in the morning, drove me along to Fundão. This made me attend the painting classes in the very first months before my classes began and I was really fortunate to be welcomed by Lourdes Barreto, who gave watercolor classes and taught how to prepare one's own paints. She saw in a freshman like me a hidden energy that she helped unleash and lent me huge chassis to paint canvases over 2 meters large and have my own are in the studio. Therefore, I ended up making friends with and opponents among the students who were completing the course and who were a reference of intellectual dialogs at the college. As time went by, I got to know other professors. I worked as a CNPq scholarship assistant with Carlos Zilio, I attended Master's classes as listener... I mean it because I learned very little from the regular classes I was supposed to attend. The techniques I wanted to learn, like photography, silk screen, carpentry, design, all of time, I had to take courses elsewhere, almost exclusively at Senac, which was inexpensive then. The library was also a disappointment, since it did not lend books and was incredibly outdated. I eventually visited

the libraries at Goethe Institute and Maison de France. I thought the Master's would play a role in terms of education, but the possibility of getting the Master's scholarship and, consequently, being able to dedicate myself exclusively to my artistic work influenced my decision.

LV Based on my experience as a professor, I have observed that, even in Master's courses, students have a very incipient artistic culture. In my opinion, this affects the artistic product, and gets them closer to culture problems than to artistic traditions. In your individual or joint works, on the other hand, I see that you manage to smartly link certain issues with Art's legacy, and that of the artistic culture, with those of modern world, pop culture and overall culture. Could you comment on this?

FB Particularly, when I went to college, I already had some knowledge of art, in particular modern art. Although I originate from a family with not connections with art, I had the opportunity to take sketching lessons with a self-taught teach named Fábio Leopoldino, who sparked my interest beyond sketching comics. Even before I was admitted to EBA, I had already read all the books published by Taschen in Brazil, I cut classes for exhibitions at CCBB and reproduced obsessively all the new schools at the tiny studio I kept at the maid's room at my parent's place. So, Art History issues were already part of my cultural and artistic repertoire. My entry into college opened a new understanding to me regarding an artist's role in society. Interaction with people from different places and social classes that public universities offer was also very important during the first years of study.

Now, thinking about your point on incorporating elements from pop art, pop culture, etc., I believe that I credit it to my many interests, which go beyond the sometimes-limited field of Art. Besides, I have always collected several types of things that would serve as the source material for many of my researches; collecting itself is sometimes a method to create works.
To me, the greatest thing about being an artist is being able to transit through different subjects, techniques, matters, objects, people, ideas, places...

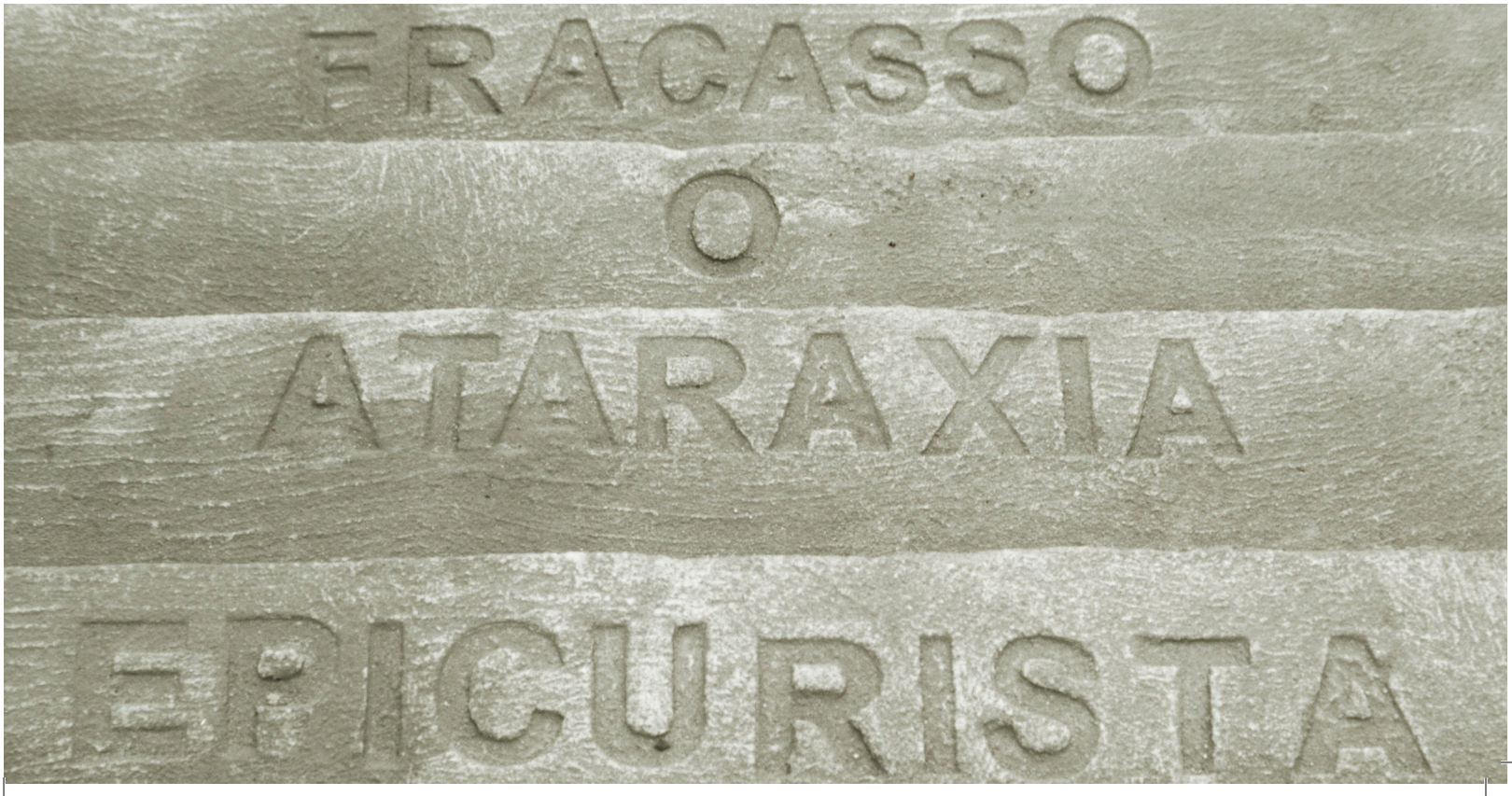
RR Perhaps it is easier for you to notice it from an external perspective.
Well, I think that such tuning gets finer as you do your work with you mind kept open to what might become your repertoire.

I believe that our joint or individual work, this combination, originates from observing without prejudice, either against a more refined art form or against pop art. We see sophistication, for instance, in Brazilian craftwork, which frequently came up with visual solutions to ideas that we were working on.

Another aspect that I would point out to have contributed to this well-succeeded mixture would be believing in a so-called 'craft wisdom', a knowhow built over time, a theory that is created from daily practice.

LV Good point, Rosana. Lately, I have increasingly tended to think that creating art is a way of thinking that differs a lot from the conceptual or theoretical thought represented through the language. To me, the usual difference between art and craft, artist and craftsman, is nothing but a social division that is imposed from within art and which separate people and objects into distinct categories. I'm not naive enough to say, for instance, that the art produced by Mestre Didi could be understood using the same parameters as that produced

The sea, the staircase, and the man, 2002
Augusto dos Anjos' poem was printed on the concrete stairs of the staircase that connects Rua do Oriente to Rua Cardeal Dom Sebastião Leme (Santa Teresa). IV Urban Interferences Prize



Tic-tac-toe, 2002
A work developed in the city of Fortaleza for the I Ceará America Biennale and shown as a video.

by Cildo Meireles. It certainly could not. The references are other. Different people create different products. After all, subject and object cannot be separated. They are two unique intelligences. However, such distinction between art and craft is certainly very beneficial to the market, but not to art.

FB One hundred years ago, Marcel Duchamp clarified this question with the Fountain. Art is whatever is inserted in an artistic circuit by an artist, a curator, or the market. Throughout the recent history of art, we find some examples of craftsmen who were regarded as artists or even artists who were regarded as craftsmen. I particularly try not to get stuck to what is limited to the artistic milieu. I am more interested in overall creativity, either in art or in crafts, engineering, architecture, sports, video games, etc. Each kind of creativity will be assimilated and valued by society in a certain way. Therefore, I'm not sure about the benefit to the art market, because other forms of creativity, in particular those developed for an industrial and media scale, are more valued than the art market itself.

RR Subject and object... They are inseparable – I believe that by this point you make a distinction between artist and craftsman.

Perhaps craftsmen might be dissociated from the object, that is, they could remain associated with the object even though they no longer produce or devise it. Their family members or disciples may reproduce their work, striving to achieve a work that is similar enough to that of their master.

Artists are expected to be unique. Of course, we know that artists have assistants, but these are not allowed to express themselves beyond the threshold determined by the artist. They perform what artists ask them to and cannot continue with the work, as in the craft case.

This would be one of the differences, but there is plenty of them, none of which, in my opinion, disqualifies or disregards craft, but I see that this is eventually stated when the values of one and the other are so discrepant.

LV I recall now, when you were just beginning back in 2003, that you created a newspaper, InClassificados, a collective project for which you got the collaboration of other young artists, all in the beginning of their careers. Such initia-

tives, typical of who still does not have an established place, are very stimulating because they have nothing to lose and, therefore, are impregnated with boldness. Could you still get involved in such an experimental, high-risk project? How important was InClassificados in your careers?

FB Both of us are very curious by nature and we are always devising new projects that, at some extent, expand our activity as artists beyond our individual output. InClassificados, in addition to the newspaper itself, was also an occupation of the Leo Videla's 'Espaço Bananeira' and another itinerant exhibition by some Sesc units in the state of Rio de Janeiro. I think that the project was an answer to the moment we were living as artists. We tried to create new platforms that could provide our works with visibility and circulation. We had already participated of the collective work Atrocidades Maravilhosas (Wonderful Atrocities, 2000 and 2001) and Zona Franca (Free Trade Zone), at Fundição Progresso, in 2001. At that time, everybody was searching for new spaces for an emerging production, something that exceeded the model of the culture center. And it was easier to take the interest public to alternative areas, where interaction was more intensive. InClassificados had this characteristic. Every new project has to contain certain risks to be stimulating and take us off our comfort zone. Some of ideas and projects are always maturing, but the InClassificados model was an answer to that moment.

RR I do believe that we would get involved in a project like this, not in Rio de Janeiro anymore, maybe another city or country.

One must be energetic and available enough to develop collective projects. As time goes by, I think that such availability decreases, not because one does not want to or lacks boldness, but because there is no time left. Generally speaking, when one begins his or her career, one has plenty of time. Of course, it depends heavily on one's temperament; getting used to situations is tempting, but resisting it is also delightful.

We have always been very curious and this has made us accomplish many things besides our own work. That was the case of InClassificados, an edition that ended up generating a series of exhibitions that actually took much time and dedication.

Also, we're living another scenario today, fortunately quite different from that of 17 years ago. Many things were accomplished. I think that there is still a lot of work head, a lot of things must be changed and that's why we should not get discouraged or settle down.

LV Talking about the market and political confrontations, you have run a gallery lately, the Cosmocopa, where you displayed and sold your own and other artists' works. I see this initiative under two perspectives: one that aims precisely at a direct market experience and another, not less political, one that would face the limitations that every authority figure of the art world imposes to artists: marchands, critics and curators, who often operate together by adding value to a certain product or name. What was this experience like?

FB Cosmocopa was open for approximately two and a half years, between 2010 and 2013. There used to be a utopian idea of creating a gallery with an actually brand-new business model, ethics and management. We've always believed more in the power of work than in socio-political articulations to insert an artist into the market and the art circuit. This was the main strategy of the gallery. Prioritizing visibility to works and artists believing that sales would come up as a result of exhibiting and circulating works of art.

RR This answer is a sequel to the previous one. Either with InClassificados or Cosmocopa, with the editions and productions that we have always did, everything was extremely relevant, because it an affirmation of a way of thinking – where the artist can and should operate beyond what is delimited as "his or her work".

Today, even as way of surviving, many artists are in the Academy, but I see few initiatives from artists as managers, gallery owners.

This is a fairly "forbidden" area – opening one's own gallery, representing oneself, is a taboo in our universe. Operation spaces are demarcated; wishing to cross some border would still create problems. Making myself clearer, the exhibition, representation, sales, and management model is not flexible at all, and, as an artist, I see that people are afraid to face it and try to change it. In my opinion, it is extremely necessary to review the operation models, and all of us would profit from it, but all agents still have much to change.

biografias

Rosana Ricalde

É artista visual, bacharel em Gravura pela Escola de Belas-Artes da UFRJ. Tem participado de importantes exposições no Brasil e no exterior, como: "Cap sur Rio", The Olympic Museum, Lausanne, 2016 (em parceria com Felipe Barbosa); "Mind map", Punkt 0, Moss, Noruega, 2014; "The storytellers: narratives in international contemporary art", Stenersen Museum, Oslo, "Contested territories", Dorsky Gallery, Long Island City, Nova York, "100 obras, 10 anos: uma selecção da colecção da Fundação PLMJ", Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa, 2012; "Ya sé leer", Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, Havana, 2011; "Parangolé: fragmentos desde los 90 en Brasil, Portugal y Espanha", Museo Patio Herreriano, Valladolid, Espanha, 2008; V Bienal de Arte e Cultura de São Tomé e Príncipe, 2007; InSite05 – Trienal Internacional, Tijuana/San Diego, EUA, 2005; "Nova arte nova", Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2004; MAD03, Centro Cultural Conde Duque, Madri, 2003.

Felipe Barbosa

É artista visual, mestre em Linguagens Visuais pela UFRJ, bacharel em Pintura pela Escola de Belas-Artes da UFRJ. Tem participado de importantes exposições no Brasil e no exterior, como: "Cap sur Rio", The Olympic Museum, Lausanne, 2016 (em parceria com Rosana Ricalde); "The record: contemporary art and vinyl", Henry Art Gallery, Seattle, EUA, 2012; "Ya sé leer", Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, Havana, 2011; "Parangolé: fragmentos desde los 90 en Brasil, Portugal y Espanha", Museo Patio Herreriano, Valladolid, Espanha, 2008; "The beautiful game: contemporary art and football", Brooklyn Institute of Contemporary Art (Bica) e Roebling Hall Gallery, Nova York, "Human game. Winners and losers", Fondazione Pitti – Stazione Leopolda, Florença, Itália, 2006; InSite05 – Trienal Internacional, Tijuana/San Diego, EUA, 2005; "Unbound: installations from seven artists from Rio", Parasol, Londres, "Nova arte nova", Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2004; "Caminhos do contemporâneo", Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2002; MAD03 Centro Cultural Conde Duque, Madri, 2003; "Rumos da nova arte contemporânea brasileira", Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2002.

Luciano Vinhosa

É artista visual, professor do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, doutor em Études et Pratiques des Arts pela Université du Québec, Montréal, Canadá; mestre em Artes Visuais pela UFRJ; graduado em Arquitetura e Urbanismo pela UFF. Tem ensaios teóricos publicados em revistas acadêmicas nacionais e estrangeiras. É autor de Horizontes da arte, práticas artísticas em devir (Nau, 2010); Obra de arte e experiência estética, arte contemporânea em questões (Apicuri, 2011); Interlocuções, estética, produção e critica de arte (com Martha D'Angelo; Apicuri, 2012); Arte, reflexão no silêncio: entre ruminâncias e experiências (PPGCA-UFF, 2016).

Douglas de Freitas

É bacharel em Artes Plásticas. Desde 2011, trabalha como curador de artes visuais do Museu da Cidade de São Paulo, onde realizou a performance de Maurício Ianês, as instalações de Tatiana Blass, Lucia Koch, Iran do Espírito Santo, Felipe Cohen, Laura Belém e Sara Ramo, na Capela do Morumbi; a instalação de Sandra Cinto na Casa do Sertanista; e as exposições retrospectivas "Guerra do tempo", de Marilá Dardot, e "Arte à mão armada", de Carmela Gross, na Chácara Lane. Entre 2010 e 2012, foi coordenador do Edital de Arte na Cidade da Secretaria de Cultura de São Paulo, que realizou sete projetos de grande escala em espaços públicos. Foi vencedor do Prêmio Proac Artes Visuais, com o projeto Fachada 2e1, 2014, com intervenções públicas de Débora Bolsoni, Wagner Malta Tavares e Laura Vinci; do Edital Amplificadores de Artes Visuais do Recife, com a exposição "Em espera", no Museu Murillo La Greca, Recife; e do Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2013, na Sala Nordeste de Artes Visuais, em Recife, entre outros. Foi um dos finalistas do Prêmio Marcantonio Vilaça 2015/2016, e do Prêmio Marcantonio Vilaça 2017/2018 na categoria curadoria.

biographies

Rosana Ricalde

A visual artist with a degree in Engraving from the UFRJ School of Fine Arts (Escola de Belas-Artes da UFRJ). Rosana has participated in major exhibitions in Brazil and abroad, such as: “Cap sur Rio”, The Olympic Museum, Lausanne, 2016 (with Felipe Barbosa); “Mind map”, Punkt 0, Moss, Norway, 2014; “The storytellers: narratives in international contemporary art”, Stenersen Museum, Oslo, “Contested territories”, Dorsky Gallery, Long Island City, New York, “100 obras, 10 anos: uma selecção da colecção da Fundação PLMJ” (100 works, 10 years: a selection from the PLMJ Foundation collection), Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisbon, 2012; “Ya sé leer”, Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, Havana, 2011; “Parangolé: fragmentos desde los 90 en Brasil, Portugal y Espanha”, Museo Patio Herreriano, Valladolid, Spain, 2008; V Bienal de Arte e Cultura de São Tomé e Príncipe (V Biennale of Art & Culture of São Tomé and Príncipe), 2007; InSite05 – Trienal Internacional (International Triennale), Tijuana/San Diego, USA, 2005; “Nova arte nova” (New Young Art), Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2004; MAD03, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 2003.

Felipe Barbosa

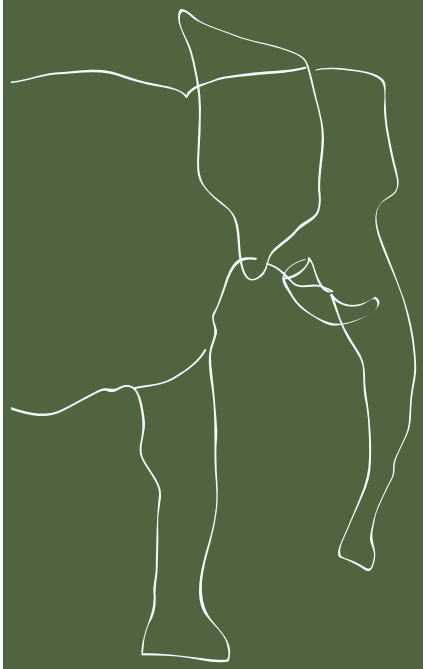
A visual artist with a Master’s degree in Visual Languages from UFRJ, Bachelor in Fine Arts, Option in Painting, from the UFRJ School of Fine Arts (Escola de Belas-Artes da UFRJ). Rosana has participated in major exhibitions in Brazil and abroad, such as: “Cap sur Rio”, The Olympic Museum, Lausanne, 2016 (with Rosana Ricalde); “The record: contemporary art and vinyl”, Henry Art Gallery, Seattle, USA, 2012; “Ya sé leer”, Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, Havana, 2011; “Parangolé: fragmentos desde los 90 en Brasil, Portugal y Espanha”, Museo Patio Herreriano, Valladolid, Spain, 2008; “The beautiful game: contemporary art and football”, Brooklyn Institute of Contemporary Art (Bica) and Roebling Hall Gallery, New York, “Human game. Winners and losers”, Fondazione Pitti – Stazione Leopolda, Florence, Italy, 2006; InSite05 – Trienal Internacional, Tijuana/San Diego, EUA, 2005; “Unbound: installations from seven artists from Rio”, Parasol, London, “Nova arte nova”, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2004; “Caminhos do contemporâneo” (Contemporary Ways), Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2002; MAD03 Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 2003; “Rumos da nova arte contemporânea brasileira” (Courses of the new Brazilian contemporary art), Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2002.

Luciano Vinhosa

A visual artist, Professor at the Art Department and the Graduate Contemporary Art Studies Program at UFF, Doctor in Études et Pratiques des Arts from the Université du Québec, Montreal, Canada; Master in Visual Arts from UFRJ; degree in Architecture and Urban Design from UFF. Luciano has published theoretical assays in national and foreign academic magazines. He is the author of Horizontes da arte, práticas artísticas em devir (Nau, 2010); Obra de arte e experiência estética, arte contemporânea em questões (Apicuri, 2011); Interlocuções, estética, produção e critica de arte (com Martha D'Angelo; Apicuri, 2012); Arte, reflexão no silêncio: entre ruminâncias e experiências (PPGCA-UFF, 2016).

Douglas de Freitas

Douglas is a Bachelor of Arts. Since 2011 he has worked as a Visual Arts curator at the São Paulo City Museum, where he hosted a performance by Maurício Ianês, installations by Tatiana Blass, Lucia Koch, Iran do Espírito Santo, Felipe Cohen, Laura Belém, and Sara Ramo at Capela do Morumbi; Sandra Cinto's installation at Casa do Sertanista; and retrospective exhibitions "Guerra do tempo" (War of Time), by Marilá Dardot, and "Arte à mão armada" (Armed Art), by Carmela Gross, at Chácara Lane. Between 2010 and 2012, he was the coordinator of the public notice for 'Arte na Cidade' (Art in the City) of the São Paulo Department of Culture, which developed seven large-size projects in public areas. He was the winner of the Prêmio Proac Artes Visuais (Proac Visual Arts Prize) with his project Fachada 2e1, 2014, which included public interventions by Débora Bolsoni, Wagner Malta Tavares, and Laura Vinci; the Edital Amplificadores de Artes Visuais do Recife (Public Notice for Visual Arts Disseminators of Recife) with the exhibition "Em espera" (Awaiting), at the Museu Murillo La Greca, Recife; and the Prêmio Funarte de Arte Contemporânea (Funarte Contemporary Arts Prize) 2013, at Sala Nordeste de Artes Visuais, in Recife, to name a few. Also, he was a finalist for the Prêmio Marcantonio Vilaça (Marcantonio Vilaça Prize) 2015/2016 and the Prêmio Marcantonio Vilaça 2017/2018 in category 'Curator'.



programa aprendiz

O Programa Aprendiz, iniciado em 2005, é voltado para a formação de jovens estudantes de ensino médio, entre 16 a 18 anos, provenientes das comunidades vizinhas ao Museu Vale. Os jovens selecionados, dez em sua totalidade, participam de um curso em que são abordados, de forma geral, tópicos relacionados às etapas de montagem de uma exposição de arte, oferecendo conhecimento teórico e prático, visando à capacitação desses novos profissionais, despertando o interesse para esse mercado de trabalho específico e para as atividades ligadas a museus, galerias e centros de artes.

As disciplinas teóricas oferecidas pelo programa são: Introdução a Museus, Introdução à Arte Contemporânea, Arte Pública, Cenografia, Ações Educativas em Museus, Memória Corporativa, Iluminação em Espaços Expositivos, Marcenaria e Pintura (estas duas últimas, conveniadas com o Senac).

As aulas práticas consistem no desenvolvimento e finalização da montagem das exposições de arte no galpão e na sala de Exposições Temporárias (espaços expositivos do museu). O trabalho desenvolvido é acompanhado pela equipe de montagem, pelo curador e pelo artista expositor.

O Programa Aprendiz dá a cada participante um certificado com as chancelas do Museu Vale e Senac. Desde seu início até a presente data o programa já atendeu 111 jovens.

De maneira geral, os resultados do eixo formativo demonstram que ações permanentes e consistentes geram transformações para as comunidades envolvidas, afirmando a construção da identidade, da dignidade social e seu elo com a diversidade.

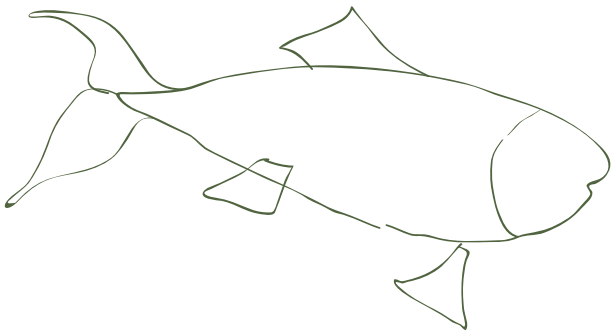
Aprendiz
Aprendiz

Vale

SAINTEVE 2
SAINTEVE 2

Aprendiz

the apprentice program



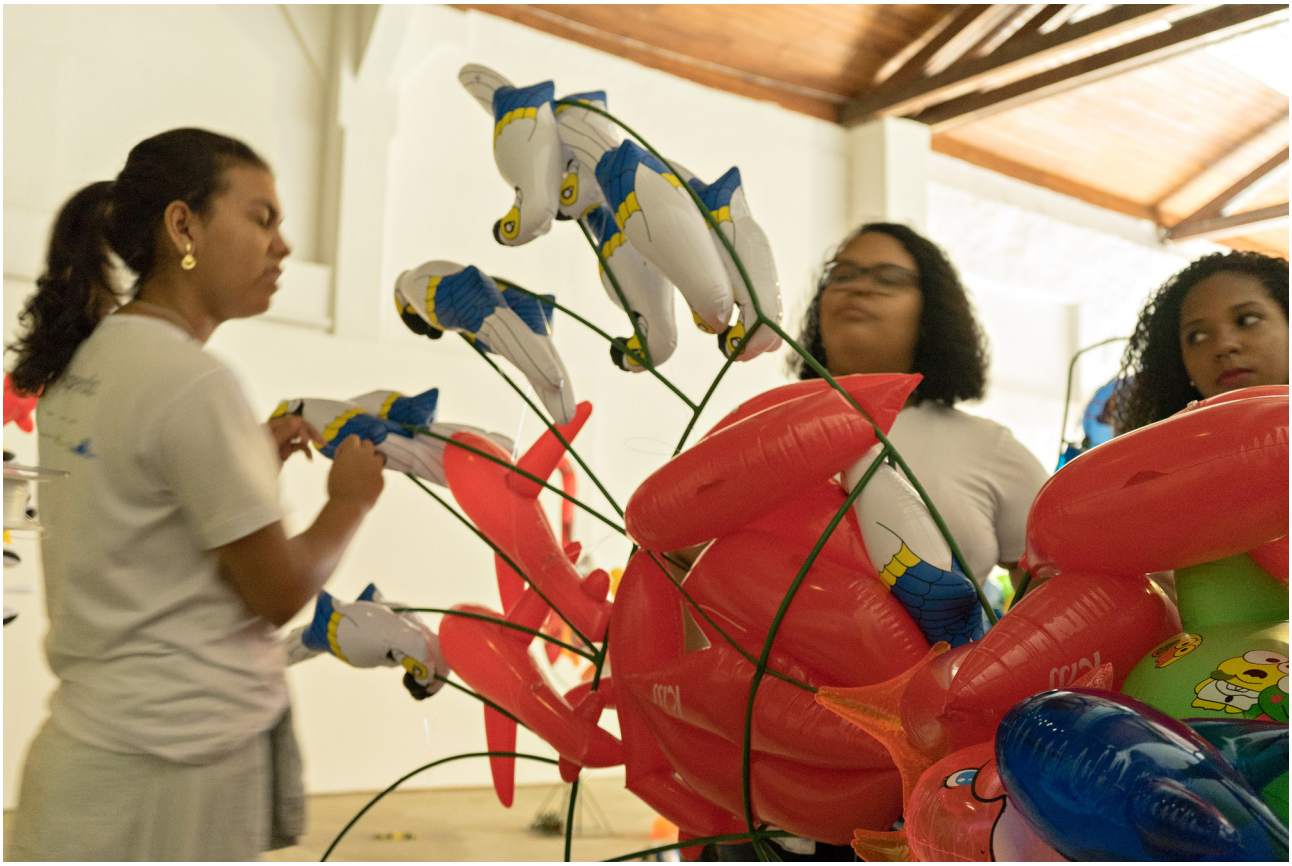
The Apprentice Program, started in 2005, is aimed at training young high school students between 16 and 18 years of age coming from communities neighboring the Vale Museum. The young people selected, 10 in total, participate in a course that covers, in a general way, topics related to the assembling stages of an art exhibition, offering theoretical and practical knowledge, aiming at training these new professionals, arousing their interest to this specific job market and activities related to museums, galleries and arts centers.

The theoretical disciplines offered by the program include: Introduction to Museums, Introduction to Contemporary Art, Public Art, Scenography, Educational Actions in Museums, Corporate Memory, Lighting in Exhibition Spaces, Woodworking and Painting (the latter two in association with SENAC). The practical classes consist of developing and finalizing the assembly of art exhibitions in the shed and the Temporary Exhibition room (exhibition areas of the museum). The work is developed and accompanied by the assembly team, the curator and the exhibiting artist.

The Apprentice Program provides each participant with a certificate with the Vale Museum and SENAC chancellery. Since its inception to date, the Apprentice Program has served 111 young people.

In general, the results of this educational initiative demonstrate that permanent and consistent actions generate transformations for the communities involved, affirming the construction of identity, social dignity and its link with diversity.

IBIRANDI AÇU
BERGEN



Museu V

Museu Vale

FUNDAÇÃO VALE

Conselho Curador *Curatorial Concilia*

Presidente *President*
Clovis Torres

Conselheiros *Counselors*
Antonio Daher Padovezi
Marconi Tarbes Vianna
Ricardo Batista Mendes
Alexandre de Paula Campanha
Ricardo Gruba Pereira
Luiz Eugênio Araújo de Moraes Mello

Conselho Fiscal *Fiscal Council*

Presidente *President*

Conselheiros *Counselors*
Lino Marques Barbosa
Benjamin Élio Moro
Vinicius Albuquerque Fendandez de Oliveira
Rodrigo Lauria de Castro Loureiro
Vera Schneider

Diretora-Presidente *Director-President*
Isis Pagy

Diretor Executivo *Executive Director*
Luiz Gustavo Gouvea

Gerência de Esporte, Cultura, Geração de Trabalho e Renda e Estação Conhecimento
Sports, Culture, Labor and Income Development and Knowledge Station Management
Marcos Reys

Gerência de Cultura e Ativos
Cultural and Assets Management
Heloisa Bortolo
Natalia Chamusca
Camila Abud
Diogo Barbosa

VALE

Presidente *President*
Fabio Schvartsman

Diretor Executivo de Logística e Pesquisa
Director Logistics and Mineral Research
Humberto Freitas

Diretor de Operações Logísticas Sul e Sudeste
Director of Logistics Operations South and Southeast
Fabio Brasileiro

Gerente de Relações com Comunidade do Espírito Santo
Community Relations Manager, Espírito Santo
Daniel Rocha Pereira

Gerente Regional de Comunicação do Espírito Santo
Regional Communications Manager for Espírito Santo
Mauricio Manzali

Gerência Comunicação e Relações Externas
External Relations and Communications
Mirka Schreck

Gerência de Patrocínios *Sponsorship Management*
Christiana Saldanha
Flavia Rocha
Willman Miranda

Assessoria de Imprensa *Press Liaison*
Claudia Siúves e Elaine Vieira

MUSEU VALE

Diretor Cultural *Cultural Director*
Ronaldo Barbosa

Gerente Administrativa e Financeira
Administrative and Financial Manager
Noyla Nakibar

Coordenadora de Arte-Educação
Art Education Coordinator
Ruth Guedes

Produtora *Producer*
Diester Fernandes

Museóloga *Museologist*
Agnes Lang

Auxiliares Administrativos e Financeiros
Administrative and Financial Assistants
Bruno Mota
Fagner Chaves

Auxiliar de Produção *Production Assistant*
André Leão

Programa Educativo *Educational Program*
Carla Santos
Claudia Oliveira
Helton Gomes
Jonathan Schmidel
Jordana Caetano
Rafaela Ribeiro
Weverson Tertuliano

Atendente *Attendant*
Regiane Vervloet

Estagiário Administrativo e Financeiro
Administrative and Financial Intern
Gabriel Lopes Cunha

Estagiário de Produção *Production Intern*
Maíne Batista

Estagiários do Programa *Educativo Educational Program Intern*
Jaqueline Britto Loris
Rafael Teixeira de Resende

Aprendizes *Apprentices*
Arthur Marsetti Pizzo
Breno Coelho de Mello
Daniel de Souza dos Santos
Gustavo dos Santos
Jonathan Silva Andrade
Kimberly Teixeira dos Santos
Leticia Silva da Costa
Maria Vitoria Fernandes Pereira Rosa
Matheus de Souza Lima Oliveira
Rafaela Manoela da Silva

Registro Fotográfico *Photographic Recording*
Felipe Amarelo | Claraboia Imagem

Registro Videográfico *Video Recording*
Lupino Filmes

Museu Vale
Antiga Estação Pedro Nolasco, s/n - Argolas
29114-920 - Vila Velha - ES - Brasil
Tel. 55 27 3333-2484

www.museuvale.com

EXPOSIÇÃO *EXHIBITION*

Jardins Móveis *Wandering Gardens*
Felipe Barbosa & Rosana Ricalde

Coordenação Geral *General Coordination*
Mauro Saraiva

Produção *Produced by*
Tisara Arte Produções

Serralheiro *Locksmith*
Mbandeira Arte em Metais
Mario Luiz Bandeira

Assistente do Artista *Artist's Assistant*
Anna Irene Ricalde da Silva

Identidade Visual *Visual Identity*
Lin Lima

Assessoria de Imprensa *Press Relations*
Geisa Souto

Montagem *Set up*
Danilo Porphirio de Almeida

Aprendizes *Apprentices*
Arthur Marsetti Pizzo
Breno Coelho de Mello
Daniel de Souza dos Santos
Gustavo dos Santos
Jonathan Silva Andrade
Kimberly Teixeira dos Santos
Leticia Silva da Costa
Maria Vitoria Fernandes Pereira Rosa
Matheus de Souza Lima Oliveira
Rafaela Manoela da Silva

Iluminação *Lighting*
Julio Katona | Artimanha Produções

Revisão de Texto em português *Portuguese Proofreader*
Rosalina Gouveia

Versão para o Inglês *English Version*
Manassés Martins

Plotagem *Plotting*
ArtClamur

Iluminação *Lighting*
Julio Katona | Artimanha Produções

Registro Fotográfico *Photographic Recording*
Felipe Amarelo e Paulo Soares | Claraboia Imagem

Registro Videográfico *Vídeo Recording*
Lupino Filmes

Transporte *Logistics*
TransJunior
Mudanças Damasceno

CATÁLOGO *CATALOG*

Texto *Text*
Douglas de Freitas

Entrevista *Interview*
Luciano Vinhosa

Projeto Gráfico e Tratamento de Imagem
Graphic Design and Image Processing
Lin Lima

Fotografias *Photographs*
Aurora Ricalde Barbosa
Felipe Amarelo e Paulo Soares | Claraboia Imagem
Felipe Barbosa
Lin Lima
Luiz Sergio Oliveira

Revisão de Texto em português *Portuguese Proofreader*
Rosalina Gouveia

Versão para o Inglês *English Version*
Manassés Martins

Impressão *Printing*
Ipsis

Agradecimentos *Acknowledgements*
Anna Irene Ricalde da Silva
Aurora Ricalde Barbosa
Benjamin Ricalde Barbosa
Carlos Waldyr Barbosa
Galeria 3+1
Galerie Andres Thalmann
Galeria Blanca Soto
Galeria Murilo Castro
Lucia Maria do Nascimento Barbosa
Leonel Kaz
Luiz Sergio Oliveira
Ronaldo Barbosa
Sergio Gonçalves Galeria
Tania Ragasol