

Carlito Carvalhosa a metade do dobro



Carlito Carvalhosa. *Ceras perdidas* Lost waxes, 1994-1995, Cera Wax, 82 x 77 x 86 cm, Coleção Collection Acervo Estate Carlito Carvalhosa, Foto Photo: Flávio Freire

É uma verdadeira honra – e uma grande responsabilidade – que caiba ao Instituto Tomie Ohtake apresentar a primeira mostra de olhar retrospectivo à obra de Carlito Carvalhosa (São Paulo, 1961–2021), em São Paulo. Quase quatro décadas de sua produção, de 1984 a 2021, são revisitadas nesta mostra que reúne múltiplas evidências da sua incessante experimentação com materialidades diversas, em uma busca que transitava pelos limites entre pintura, escultura e instalação.

Em sua obra e em sua atitude como artista, Carvalhosa deixou notáveis contribuições à arte contemporânea brasileira. Para buscar fazer jus a sua memória, reunimos uma equipe curatorial abrangente, com Ana Roman, Lúcia K. Stumpf, Luis Pérez-Oramas e Paulo Miyada, a qual convergiu seus olhares para compor um panorama do processo criativo do artista, de forma livremente orientada por parâmetros cronológicos e formais. Ceras, resinas, alumínio, espelhos e gesso estão entre as matérias que comparecem nesse mergulho nas experiências sensoriais promovidas por Carvalhosa ao longo de sua busca por se equilibrar na tensão entre o que está à mostra e o que permanece oculto.

A realização desta exposição foi ainda entremeada pela produção de um audiocatólogo, em parceria com a Supersônica – plataforma concebida e criada junto a Maria Carvalhosa, filha do artista. No audiocatólogo, o ouvinte é guiado por reflexões de colaboradores, curadores, artistas e amigos de Carvalhosa sobre suas encáusticas, espelhos e esculturas, entremeados por sonorizações de obras do artista. A trilha sonora, parte fundamental desse catálogo, evoca a atmosfera de suas instalações. É também motivo de celebração que, simultaneamente a esta exposição, o Sesc Pompeia realize uma mostra dedicada às instalações de Carvalhosa, criando uma oportunidade rara de imersão nas suas múltiplas escalas de atuação.

Agradecemos a todos os emprestadores, entre museus e colecionadores, que contribuíram para a mostra. Agradecemos também o apoio da Livello, por meio da lei de incentivo à cultura do Ministério da Cultura, que viabiliza este projeto. E, muito especialmente, agradecemos ao Acervo Carlito Carvalhosa, Mari Stockler, Cecília Carvalhosa e Maria Carvalhosa, pela confiança em compartilhar conosco um legado que preservam com tanto conhecimento e afeto.

Carlito Carvalhosa produziu obras que transitam entre a pintura, a escultura e a instalação, a partir da experimentação de diferentes materiais e formatos. Além das obras, o artista constituiu um arquivo documental amplo, mantido ao longo de quatro décadas de atuação, entre 1980 e 2021. Junto com uma centena de cadernos que conservam notas sobre seus processos e fluxos de pensamento, o Acervo reúne anotações avulsas, fotografias, vídeos, *clippings* de imprensa, *folders* e catálogos de exposição, cartas enviadas e recebidas, maquetes e estudos de obras, bem como projetos realizados e inéditos. Na coleção de documentos criada pelo artista, arte e vida se entrelaçam, formando um sistema de memória muito particular.

O Acervo Carlito Carvalhosa foi criado por iniciativa da família do artista depois de seu falecimento precoce aos 59 anos, em maio de 2021, como instrumento voltado à conservação, organização, pesquisa e difusão de sua obra. Com sede em São Paulo, o Acervo reúne o arquivo histórico documental, a reserva técnica de obras e os materiais oriundos da desmontagem do seu ateliê, geridos por uma equipe de profissionais das áreas de pesquisa e museologia. Desde junho de 2021, o Acervo trabalha no sentido de realizar uma catalogação abrangente da obra de Carvalhosa, visando à criação de um catálogo *raisonné* do artista. Ao mesmo tempo, são realizadas ações de restauro das obras que compõem a reserva técnica e um esforço de digitalização dos documentos, que resultou, até agora, em um banco de cerca de 20 mil imagens de tipologias diversas. Esse trabalho de pesquisa e sistematização da coleção artística e documental será disponibilizado para consulta no novo site do Acervo e apresentado em um livro monográfico, editado pela Nara Roesler Livros, com lançamento previsto para dezembro de 2024.

Entre as iniciativas de apresentação e divulgação da coleção ao público, o Acervo apoiou a realização de quatro exposições retrospectivas, realizadas em 2022 (Nara Roesler New York e Instituto Ling) e 2024 (Sesc Pompeia e Instituto Tomie Ohtake), e a presença de obras do artista em diversas exposições coletivas realizadas nesse período.

O Acervo Carlito Carvalhosa atua no sentido de garantir que a obra do artista cumpra seu propósito de seguir em constante transformação, a partir das fricções com o tempo presente. As tensões entre temporalidades são, afinal, matéria cara de suas criações. Nesse caso, lembrar não é o oposto de esquecer – é mais como uma imagem espelhada, que segue produzindo novas relações a partir do movimento no tempo e no espaço. Tal é o projeto do Acervo: manter o legado do artista como obra em processo.

A metade do dobro é uma exposição que se propõe a explorar as estratégias de Carlito Carvalhosa por meio de dobras, reflexões, impermanências e opacidades. A trajetória do artista, que abrangeu principalmente instalação, pintura e escultura, teve início nos anos 1980, quando integrou o ateliê Casa 7, ao lado de Fabio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade, e produziu pinturas de grande escala com intensa gestualidade pictórica. A partir de 1986, Carvalhosa passou a explorar a encáustica em suas obras e, nos anos 1990, expandiu seu trabalho escultórico com materiais como cera, gesso e cerâmica, diversificando sua prática com o uso de resinas e outros elementos translúcidos. Na década seguinte, introduziu espelhos e placas de alumínio percutido como suporte de suas pinturas, enquanto também desenvolvia instalações que exploravam materiais como tecidos, lâmpadas e som, tensionando as relações entre espaço e tempo.

Reunimos aqui um amplo conjunto de seus trabalhos, atravessando suas quatro décadas de produção, na primeira retrospectiva abrangente dedicada à obra de Carlito Carvalhosa. As peças são dispostas de maneira a tornar perceptíveis diferentes momentos e pesquisas do artista e, ao mesmo tempo, criar justaposições e passagens fluidas entre esses estágios.

Carvalhosa fez da manipulação de matérias translúcidas e reflexivas, luminosas e sonoras, maleáveis e densas, a tessitura de sua poética. Relações de oposição e complementaridade entre o óptico e o háptico estão no centro da poética do artista e orientam a maneira pela qual o espaço expositivo está organizado. O óptico, relacionado ao olhar e à luz, devolve ao espectador uma imagem fragmentada e multiplicada. A reflexividade de alguns materiais elegidos pelo artista interrompe a percepção estática e nos põe em um jogo de distâncias, no qual o que vemos está sempre à beira de se dissolver. Por outro lado, o háptico – o tato e o contato com a matéria – é ativado pela presença de superfícies densas e maleáveis, que guardam as marcas do gesto e do corpo de Carvalhosa, evocando um encontro íntimo entre o olho, a mão e a matéria. Juntos, esses aspectos do trabalho criam uma tensão entre o que se vê e o que se toca, entre a luz que revela e a matéria que oculta.

Ao visitante que percorre a obra de Carlito Carvalhosa aqui exposta – ora aproximando-se de superfícies refletoras que trazem a própria imagem para dentro da obra, ora observando volumes em que luz e sombra se entrelaçam –, abre-se uma oportunidade inédita de conectar o olhar e o corpo à profundidade e eloquência da matéria.

**Ana Roman, Lúcia K. Stumpf,
Luis Pérez-Oramas e Paulo Miyada**
Curadores

A multiplicação dos dias

1. Silêncio

O silêncio é uma coisa estranha. Ele se insinua nos espaços, preenche as lacunas entre uma palavra e outra. Escolhi essa estranheza causada por uma suposta ausência de sons audíveis para iniciar este pequeno ensaio sobre a obra de Carlito Carvalhosa, pois, para mim, diante dos trabalhos do artista, é o silêncio que, principalmente, ganha corpo, matéria e forma.¹

As pinturas, mesmo aquelas cheias de matéria e de grande escala, realizadas em encáustica, as esculturas ou as instalações de Carvalhosa carregam em si um silêncio particular, um espaço entre o visível e o invisível, como se aquilo que não é imediatamente perceptível fosse parte da obra. Há uma espécie de intervalo – no tempo e no espaço – em muitos dos trabalhos. E nesse momento e espaço em que nada está acontecendo é que as formas parecem ganhar vida e se completar justamente pelo que não mostram.

No silêncio das superfícies das pinturas com cera, dos alumínio e dos espelhos, há um corpo que deixa rastros. Percebe-se aqui, talvez, a dimensão espacial do silêncio. O corpo que aparece dessas superfícies é, entretanto, fragmentado, sem identidade fixa: move-se de uma obra a outra com constância. Nas ceras, especialmente na série conhecida informalmente como *Dedinhos*, o corpo e seu vestígio aparecem como resíduo: pequenas protuberâncias se acumulam na superfície, marcando sua permanência de forma sutil, mas insistente. Há, nessas obras, a presença física do artista, impressa nos gestos que modelam e acumulam as camadas, mas também algo de fantasmagórico – uma ausência que se faz sentir na incompletude da forma do corpo.

Já nos trabalhos com os alumínio percutidos, a presença do corpo é espectral, marcada por esparsos relevos, que emergem da superfície metálica, deformando-a e devolvendo ao espectador uma imagem fragmentada, como um reflexo distorcido. Nos espelhos cobertos de graxa ou pintados, o corpo se desintegra ainda mais. Como observado por Carvalhosa, o espelho “não está em lugar nenhum” – ele não apenas reflete o espectador, mas devolve a incerteza sobre o próprio lugar que se ocupa diante da obra. A tensão entre o reflexo e a obstrução, entre o visível e o oculto, é uma continuação do impulso de Carlito em suas primeiras pinturas em encáustica: a autonomia da forma é, no entanto, transferida para o comportamento quase imprevisível de materiais comuns, como a graxa, cuja plasticidade, expressa em manchas e borrões, contrasta com a superfície do espelho, que tenta manter sua nitidez.

Essa oscilação entre a presença e a ausência no espaço, entre o visível e o oculto, é um tema central que atravessa as várias fases da produção de Carvalhosa. Assim como nos espelhos e alumínio supracitados, nos quais a superfície parece em constante transformação, a instalação *A soma dos dias* (2010) expande essa experiência para o ambiente, envolvendo o corpo do espectador em uma atmosfera de indefinição.

Lembro-me de ter conhecido esse trabalho quando visitava a Pinacoteca e iniciava minhas incursões no campo das artes visuais. O aspecto da obra que mais me impactou foi sua monumentalidade, que não se manifestava pela escala física, mas pela sutileza e envolvimento de sua presença. A leveza dos tecidos, que pareciam flutuar e preencher o ambiente, criava um labirinto de brancura opaca. Era o início da minha vida adulta, e na memória ficou marcada a forma como o som, captado e reproduzido diariamente por alto-falantes, ecoava suavemente pelos corredores, transformando a obra em uma experiência não apenas visual, mas sensorial. O som, embora baixo, era constante, reforçando a ideia de uma presença que se afirmava e se dissolvia ao mesmo tempo. Havia algo no modo como o ar circulava entre os tecidos, envolvente, como se a própria instalação estivesse suspirando ou emitindo sussurros dispersos.

2. O suspiro

Assim como o “silêncio”, a palavra “suspiro” ressoa quando penso nos trabalhos de Carlito Carvalhosa. O suspiro, suspenso entre movimento e quietude, é uma pausa no tempo. Se antes falamos sobre a suspensão do espaço, agora é importante compreender como as obras de Carvalhosa se manifestam como pausas temporais.

Nas esculturas de cera, o material parece guardar uma memória de seu estado anterior – maleável, quase líquido –, enquanto, já endurecido, ainda retém uma translucidez que convida o olhar a mergulhar nas camadas interiores da peça. A cera, com sua superfície aveludada e suas formas biomórficas, sugere estar em um processo contínuo de transformação, sempre à beira de se dissolver ou solidificar novamente. A luz, ao atravessar suas camadas, revela uma tensão entre o interior e o exterior.

Nos trabalhos de gesso, essa ideia de suspensão se intensifica. Tradicionalmente usado como material de transição, o gesso é promovido ao papel de protagonista nas mãos de Carlito. O artista explora a natureza temporária dessa matéria, que passa de uma substância líquida a uma forma sólida, sem perder a sensação de impermanência. Suas esculturas, mesmo com o peso do material, parecem flutuar. Há uma leveza paradoxal, como se as peças pudessem se desfazer a qualquer momento, sugerindo que o que vemos está sempre em processo.

Acerca da presença do artista nessas esculturas, poderíamos dizer que, nas ceras, a suavidade nos relevos e volumes que não nos deixa esquecer a plasticidade do material e as superfícies parecem carregar as marcas do toque e do gesto do artista, como se seu corpo permanecesse nas dobras e texturas da obra. No gesso, o corpo se faz mais silencioso, mas ainda assim está lá, com formas muitas vezes inacabadas ou fragmentadas que evocam uma presença em desintegração, algo que não se completa antes mesmo de se consolidar. Essas obras carregam o mesmo “suspiro” de indefinição e fragilidade: o que se vê está sempre à beira de desaparecer, enquanto o que se esconde nas camadas desses materiais aguarda para ser revelado – embora nunca completamente.

3. Dos sussurros

Os sussurros, aqui, vão além de sons baixos: são percepções sutis, quase indistintas, que deixam rastros e se entrelaçam como pequenos ecos de significado não ditos em voz alta. Assim como o suspiro, carregam uma sensação de incerteza, algo esperando ser descoberto. Nas obras de Carlito, sempre há um mistério latente, que nunca se revela diretamente, mas parece sussurrar por meio de suas superfícies e seus materiais.

O efeito dos sussurros também esteve presente durante o processo de curadoria desta exposição. Minha imersão no universo de Carlito foi mediada por outras pessoas: amigos, artistas e curadores que o conheciam pessoalmente. Por meio de conversas e textos, essas vozes trouxeram diferentes nuances, que, longe de esgotar o significado de sua obra, ampliaram minha percepção de sua trajetória. Conhecer alguém por meio de outros é uma experiência interessante².

Para esta exposição, em uma curadoria compartilhada com Lúcia, Luis e Paulo, o processo foi marcado pela troca constante de ideias e visões. A curadoria coletiva vai além de simplesmente dividir responsabilidades; trata-se de entrelaçar diversos olhares que, às vezes, convergem e, em outras, divergem, enriquecendo o diálogo entre a obra e o público. Esse método reflete a própria obra de Carlito Carvalhosa, na qual a fluidez e a abertura ao inesperado são centrais.

Ana Roman

Curadora

¹ Este texto não tem como objetivo esgotar a complexidade do trabalho do artista nem oferecer as bases de leitura para uma interpretação definitiva. Ao contrário, pretende apenas abrir caminhos para que o leitor possa explorar, por si mesmo, as diversas camadas e nuances presentes nas obras de Carlito Carvalhosa. Trata-se de uma provocação sensorial e reflexiva, um convite para que cada um descubra as próprias formas de se relacionar com os silêncios, os intervalos e as sutilezas que permeiam o trabalho do artista.

² Um dos pontos mais significativos deste projeto foi a parceria com a Supersônica para a realização do audiocátalogo sobre Carlito Carvalhosa, assim como as constantes trocas com Lúcia K. Stumpf, uma das curadoras da exposição e curadora do Acervo Carlito Carvalhosa.

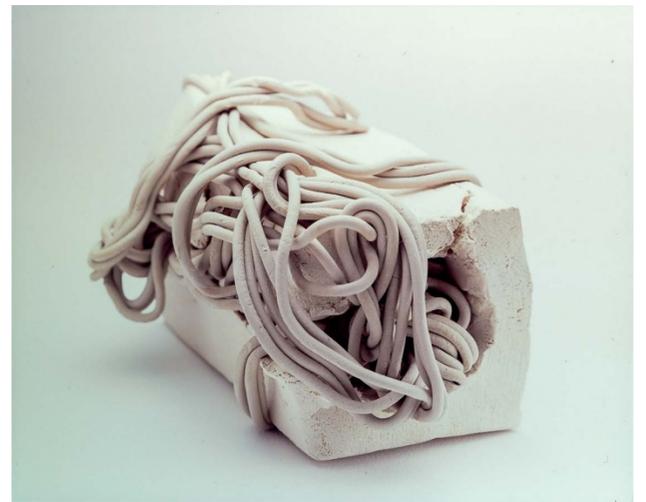


Carlito Carvalhosa. Sem título Untitled (P03/88), 1988, Encáustica sobre madeira Encaustic on wood, 160 x 220 cm, Coleção Collection Coleção de Arte da Cidade



Carlito Carvalhosa. *Sem título* Untitled (E06a/96), 1996, Cerâmica faiança Faience ceramic, 8 x 9 x 31 cm, Coleção Collection Acervo Estate Carlito Carvalhosa, Foto Photo: Flávio Freire

A gente só vê o que conhece



Carlito Carvalhosa. *Sem título* Untitled (E05/00), 2000, Cerâmica grés Stoneware ceramics, 20 x 23 x 23 cm, Coleção Collection Acervo Estate Carlito Carvalhosa, Foto Photo: Carlito Carvalhosa

A afirmação que tomo de empréstimo como título foi feita por Carlito Carvalhosa em uma correspondência enviada no verão de 2010, na qual faz referência à fotografia, então recém-realizada, que abre a presente exposição. O artista comentava sobre a surpresa de se deparar com a cena inusitada, justamente quando estava a caminho de Salvador para iniciar a montagem da exposição *Roteiro de visitação*, na qual suspendeu uma árvore de 9 metros, viva, no hall de entrada do Palácio da Aclamação. “Fico pensando que só encontramos o carro porque o projeto já estava pronto”, afirmou, para então concluir: “a gente só vê o que conhece”.¹

A sentença serve de conselho ao espectador da obra de Carvalhosa, vocacionada a provocar “outra forma de ver o que já estava lá”, como definiu o próprio artista² – algo que se evidencia no percurso da exposição *A metade do dobro*, a primeira retrospectiva dedicada a apresentar o conjunto de sua obra, produzida ao longo de quatro décadas, entre 1983 e 2021.

A sistematização da obra de Carvalhosa vem sendo realizada desde 2021, a partir da constituição do Acervo Carlito Carvalhosa, criado e gerido pela família do artista como instrumento de organização e propagação de seu legado. O ponto de partida desse trabalho foi o estabelecimento de uma organização cronológica de sua produção, meio através do qual foi possível perceber as permanências, retomadas e rupturas em seus processos. A partir disso, os diálogos travados ao longo de um

ano por uma curadoria composta de múltiplas miradas resultaram em exercícios de remontagem, nos quais a datação não serve de ancoragem.

Assim, evidencia-se a natureza dessa coleção que, apesar de encerrada com a morte precoce do artista, em maio de 2021, não se permite definir como um conjunto fechado. Pelo contrário. A presente exposição demonstra o quão fecundas são as relações formadas por afinidade ou tensão, diálogo ou atrito, capazes de produzir novos sentidos e percepções das obras, de forma a mantê-las em constante movimento.

A diversidade de materiais e operações formais mobilizados por Carvalhosa ofusca o fio condutor, não linear, que une toda a sua obra – desde as gravuras realizadas no início da década de 1980 até sua última pintura, produzida em 2021, passando pelas instalações monumentais. Tal ofuscamento é constitutivo de uma criação voltada a desestabilizar o olhar e a confundir a percepção do espectador, algo que é mais forte do que uma só operação. Trata-se de apontar “várias soluções para o mesmo problema, ou a mesma solução para vários problemas”, como anotou o artista em um de seus cadernos.³

Percebemos a insistência da investigação sobre o interior e o exterior, sobre massa e volume, perpassando todas as suas esculturas, sejam elas informadas como sólidos blocos de gesso, como corpos amorfos feitos de cera ou como a gravidade etérea das instalações de tecido. Da mesma forma, intuímos a memória

dos relevos criados durante sua estadia na Alemanha no início dos anos 1990 ressoando nos alumínio percutidos realizados a partir de 2010, que, por sua vez, também remetem às gravuras em metal com as quais Carvalhosa ingressou na prática sistemática com as artes.

Os trabalhos de Carvalhosa são balizados por um intrincado diálogo interno e funcionam como espelhos uns dos outros, como ele mesmo afirmou em diferentes ocasiões. Espelhos que refletem não o igual, mas o indiferente. Espelhos que devolvem o olhar, de forma que, quando colocamos todo o conjunto de sua obra em perspectiva, oferece-se uma experiência de espelho infinito.

As relações que se podem estabelecer entre obras de diferentes períodos e materialidades são, portanto, infundáveis. E não se restringem aos diálogos internos. Os exercícios propostos na montagem que ora se apresenta são apenas uma mostra da potência que a obra de Carvalhosa guarda, sempre à espera de novos nexos. O lugar preciso da indiferença do olhar almejada pelo artista são todos os lugares, ao mesmo tempo. E é esse dever que garante que sua obra se mantenha viva. Como diz o crítico e curador de arte Tadeu Chiarelli: “A gente nunca viu o bastante daquilo que acha que já viu demais”.

Lúcia K. Stumpf
Curadora

¹ Correspondência enviada por Carlito Carvalhosa a Tadeu Chiarelli, em janeiro de 2010. Acervo Carlito Carvalhosa.

² Caderno do artista, dezembro de 2010. Acervo Carlito Carvalhosa.

³ Caderno do artista, 1984–1988. Acervo Carlito Carvalhosa.



Carlito Carvalhosa. *Lente Lens 12 bis (E02/11)*, 2011, Vidro Glass, 50 x 50 x 5 cm, Cortesia Courtesy Nara Roesler, Foto Photo: Flávio Freire



Carlito Carvalhosa. *Sem título Untitled*, 1998-1999, Gesso Plaster, 24,5 x 53,5 x 27,5 cm, Coleção Collection Acervo Estate Carlito Carvalhosa, Foto Photo: Flávio Freire

Nota sobre a queda.

Crônica de uma exposição

Deparei-me recentemente, sem esperar, com uma bela reflexão sobre a queda: sobre imagens de descavalgamento, sobre a queda no tempo como sinônimo ontológico de acidente, de nascimento, de surgimento (das formas), de sua sobrevivência também na permanente alteração delas mesmas, em seu poder-ser potencialmente outras, ao mesmo tempo sem cessar e sem término.

Se há algo que me parece caracterizar a obra de Carlito Carvalhosa, em todas as suas fases, e em suas realizações mais emblemáticas, é o exercício permanente de alcançar não o fim, mas o começo, não o ato final, mas a potência, não a forma clara e definida, delineada, mas seu estágio larvário, aquoso, misto, impuro, onde se encontram todas as suas possibilidades.

Lúcia K. Stumpf, generosa cúmplice nessa jornada pela obra de Carvalhosa, enviou-me esta tarde as imagens das ceras perdidas que Carlito fez entre 1994 e 1995. São estruturas produzidas com a matéria orgânica e moldável da cera, cujo destino programático era perdurar em seu próprio colapso, esticar-se no tempo da duração, na mudança ou na perda de forma; cair, acontecer simbólica e literalmente como um corpo cuja vida futura seria também o retorno aos seus primórdios.

Essa queda da forma em direção à condição amniótica de seu início é, a rigor, um descavalgamento, o que acontece no corpo sexuado ao final do ato de gozo, o repouso no estado de nossa mortalidade vencida após o paraíso provisório da exultação pelo esmorecimento da exaustão. Essas imagens me levam a recordar a reflexão que mencionei no início destas linhas, que devo, mais uma vez, à convivência com o pensamento poético de Pascal Quignard: *"Gostaria que isso durasse define o não-sem-fim do que não está presente no presente. É o passado ainda se movendo em estado de passado na atualidade do ato"*.



Carlito Carvalhosa. *Sem título Untitled (P24/92)*, 1992, Cera, óleo e pigmento sobre tela sobre madeira Oil, pigment, and wax on canvas on wood, 50 x 40 cm, Coleção Collection Acervo Estate Carlito Carvalhosa, Foto Photo: Flávio Freire

É o esmorecimento após o orgasmo. É a cegueira extasiada de Rousseau quando ele cai na rua de Caronte atacado por um cachorro e pensa que está morrendo. É o desmaio do toureiro quando a fera se humilha sob a asa aberta de sua capa vermelha, os chifres a dois centímetros de sua virilha. É o duende de Lorca: o poder súbito que acontece onde não há mais poder, nos braços decrépitos de uma dançarina de flamenco idosa que se ergue como um prodígio no instante do *cante jondo*, na garganta queimada da qual emerge uma *seguiiya* milagrosa. Assim também são as ceras perdidas de Carlito Carvalhosa; suas encáusticas densas, já cansadas em seu princípio, que nunca deixam de exalar novas cores, novas obscuridades; os drapeados; os postes já secos de sua luz nos espaços de uma sala que a espera.

"Saciado", escreve Quignard, "todo corpo está em seu passado". É, acrescenta ele, o *"to ti ên einai"*: a frase aristotélica que diz o que é o ser de uma forma barroca, churrigueresca, carvalhosiana: ser era aquilo que era ser. *Orexis* – desejo – e *exaiphnès* – o súbito e repentino.

Quando Carlito Carvalhosa faleceu, voltei a minhas próprias linhas como quem refaz os próprios passos: *"Só a arrogância ignorante do presente foi capaz de nos vender a ideia da modernidade como uma cena em que, pela primeira vez, a imagem morre."*

Somente a certeza epidérmica de um presente, que, como tal, descobriria o mundo a cada vez, foi capaz de nos fazer esquecer que desde sempre a aparição da imagem declina com sua extinção; o surgimento da arte, com sua agonia; o impulso de erigir o monumento, com a duração efêmera da experiência que ele celebra ou exorciza; o olhar para o que queremos tocar, com a distância que sua imagem nos impõe."

Para dizer desse objeto distante, eventualmente, os antigos conceberam o labirinto de drapeados, porque o corpo é visível demais, e aquilo que o insufla ao desejo e à vida está camuflado em suas arestas e suores. O que o insufla: a respiração, a alma que não tem forma e tem, talvez, todas as formas".

A cera perdida é, como sabemos, uma técnica para produzir uma peça fundida, um corpo, um ídolo, uma imagem permanente. Mas as ceras perdidas de Carlito Carvalhosa são apenas o que se deve perder da cera perdida, seu resíduo, e precisamente não o corpo, nem o *eidolon* ou a imagem que nasceria delas. No entanto, a cera perdida é também, desde as *Meditações* de Descartes, uma metáfora teórica: a do vivido, ou do pensado, a do real como rastro escondido na escuridão da alma humana.

Em outras linhas me atrevi a chamar Carlito Carvalhosa de *antiparmênides*: porque toda sua obra é erigida para contestar, ou melhor, para desmontar, para descavalgar a certeza de que o que é, é; e o que não é, não pode ser. Toda a sua obra é um exercício plástico *antiparmênideano*, sempre por vir, para que o que é, ao mesmo tempo que é, não seja; para que o que não é, não sendo, seja. A imagem do espelho, a matéria sem luz que dá origem às transparências, o que já estava lá quando chegamos; tudo o que pode nos fazer estar onde sempre estamos e, ao mesmo tempo, onde nunca estivemos.

Para isso, para desativar nossos automatismos perceptivos, Carlito Carvalhosa foi o artista brasileiro que, com maior exaustividade e sistematicidade, mas ainda assim com enorme liberdade, construiu incansavelmente uma obra plástica dialética: entre o opaco e o transparente (ceras e lentes), entre o denso e o reflexivo (encáusticas e espelhos), entre o dúctil e o sólido (tecidos e porcelanas), entre o aéreo e o terrestre (drapeados e gessos); entre o invisível absoluto e o que só pode ser puramente visível (sons e luzes). Seu trabalho, marcado por suas mãos, o nicho de seu corpo para se tornar o nicho do nosso, consistiu em nunca deixar de produzir as passagens entre cada um desses momentos opostos, para desregulá-los, desoperá-los, desfazê-los.

Carlito Carvalhosa começou marcando os dedos e as mãos na cera sombria de suas primeiras obras. E depois de uma vida de imensas e ambiciosas realizações, com grandes séries de pinturas e esculturas, instalações e trabalhos multidisciplinares, concluiu sua obra marcando os dedos e as mãos na cera impecável de suas últimas peças, nas quais reinventa uma possibilidade de coexistência entre a cor e a não cor, entre a forma e o informe, entre o construtivo e o orgânico. Não é pouca coisa. E a cada vez o segredo – ou o enigma – de Carlito Carvalhosa parece ter sido aprender a *estar na metade do dobro*, possibilitando assim a multiplicação incessante do possível de suas formas.

Esta exposição pretende traçar esse elo, essa viagem e seu retorno, como uma odisseia, como Teseu que sai do labirinto levando apenas um fio na mão, ou como Ícaro que cai não para naufragar, mas para celebrar, nas palavras de um poeta antigo, "a glória, ao cair, de ter subido".

Luis Pérez-Oramas

Curador

Aqui e agora, mas não tanto

Carlito Carvalhosa não está mais aqui. Pedimos licença para adentrar sua casa, ou seja, o corpo de sua obra agora completa. Imaginamos seu sorriso por compartilhar a nossa casa com a obra de Mira Schendel, cujos trabalho e pessoa ele admirava e com quem compartilhava a vocação de fazer coincidir as durações do pensamento, da ação e do sentimento.

Encontramos, na casa-corpo-obra de Carlito, uma enorme quantidade de trabalhos realizados ao longo de uma vida de cinquenta anos. Uma soma de dias e feitos e matérias que nos encara e indaga: irão vocês tentar me colocar em ordem, dividir-me em categorias, arranjar-me em um alinhavo coerente e linear? Não, lhe dizemos, os dias se vivem um depois do outro, mas são lembrados de modo desigual e desordenado. O que se pode fazer é abraçar o todo e pegar dele uma parte que nos seja possível abarcar. Escolher uma metade do dobro, sabendo que existe uma diferença qualitativa – inapreensível pela álgebra – entre algo, a metade do seu dobro e o dobro da sua metade.

Encaramos um começo entre outros, o momento em que Carlito compartilhava referências, espaços de trabalho e camaradagens com seus colegas do ateliê Casa 7, na São Paulo de meados da década de 1980. O encontramos com as mãos e roupas manchadas de tinta. Suas pinturas, como as de seus pares, são maiores que seu corpo, transbordam massa de tinta manuseada com vigor, e trazem alusões tanto a figuras mundanas quanto a estilemas da história da arte recente. Desse encontro iniciático com a ideia da pintura, Carlito sai com um impulso que nunca mais abandonaria: o interesse pelo que existe de tátil na produção de imagens, pelo háptico subjacente ao ótico.

Com a sagacidade de quem persegue um desígnio, incluiu em seu rol de materiais a cera, a resina e a encáustica, que, em suas espessuras translúcidas e mórbidas (macias ou moles), borram a nitidez do pigmento e, ao mesmo tempo, capturam traços do movimento do corpo do artista. Crescia a intercessão da sinestesia tanto na fatura quanto na percepção de seu trabalho. Um pouco além ou aquém do léxico pictórico da cor e da linha, Carlito adentrava a espessura da pintura, indo além de sua epiderme em direção à sua carne. Retomava assim a manifestação primeira do querer dos recém-nascidos, que não confiam na

independência da visão e nem bem apreendem a divisão entre seu corpo, o de sua mãe e o do próprio mundo exterior, contando com o mergulho do tato na matéria das coisas para conhecê-las como extensões de si. Performava a maneira mais imediata de emergência do desejo, aquela que almeja dissolver barreiras para alcançar continuidade física, aquela que leva a fechar os olhos e prescindir de tentativa de controle das aparências e das nomenclaturas.

A quem observa o resultado dessa entrega, sobram despojos de um encontro passado. Topologias produzidas pela ação de um corpo sobre o outro que não se traduzem inteiramente nem como imagem nem como esquema, senão como justaposição tridimensional e translúcida de marcas que ligam o visual ao tátil, e o tátil à imaginação erótica do encontro prazeroso ou à repulsa instintiva à indefinição informe do dejetos escatológico.

Podemos ver Carlito carregando sempre algo desse engajamento tátil com a matéria mole. Ela comparece em seu trabalho escultórico com o gesso, a cera e a porcelana, em que simultaneamente ergue e colapsa a matéria; em seus pequenos blocos de cera penetrados pela ponta de seus dedos; no lançamento viscoso da graxa, da resina e da tinta a óleo sobre a lisura de espelhos e chapas de alumínio.

Mas, por trás da mancha suja da graxa, algo que ofusca acompanha as mãos do artista no mergulho na espessura da matéria. A reflexividade da superfície metálica não desliga nunca – onde houver qualquer fonte de luz, ela será capturada e devolvida. Quando é o espelho que serve de suporte para a pintura, reflete-se não só a luz, como também a imagem do que está ao redor.

É uma armadilha.

Uma invasão.

As duas coisas.

A gratificação tátil e a indeterminação da forma são interrompidas pela captura do aqui e do agora pela reflexividade desses materiais que o artista elegeu desde a virada do milênio. Não é

mais possível fabular um lugar de gratificação e satisfação sem fim do querer e do desejo dentro das marcas sinestésicas abrigadas pela espessura do objeto de arte, pois a infiltração de nossa própria imagem funciona como lembrete de que o tempo do encontro sensual já está terminado, que dele só sobram vestígios enquanto o tempo escorre e o desejo escapa sempre em direção ao horizonte da falta.

A reflexividade ofusca tanto quanto a luz hiper abundante das lâmpadas fluorescentes que Carlito empregava em suas instalações. A lembrança de que existimos abre fissuras na temporalidade fabular da obra; faz pensar na artificialidade dos pactos que sustentam o lugar da arte e em todo o ruído que nele penetra.

E por que Carlito trouxe para perto de si esses problemas, nos perguntamos. Sem poder indagar-lhe diretamente, questionamos suas obras. Elas não falam, apenas refletem nossa própria silhueta. Miramos, então, a história, onde o encontramos delicadamente filiado a outros artistas que tomaram a espessura da matéria para torná-la mais densa e opaca (como Oswaldo Goeldi e Iberê Camargo) ou mais fina e luminosa (como Alberto da Veiga Guignard e Mira Schendel). Vemos também, enquanto conversamos com Luis Pérez-Oramas, seu olhar atento aos esforços da geração neoconcreta por tornar permeável a borda entre as obras, seu entorno e seu interlocutor/participador. A seu lado, estão outros artistas que, como ele, começaram a produzir arte quando já a ideia de participação havia sido devorada pelo estágio avançado da sociedade do espetáculo e do consumo.

A casa-corpo-obra de Carlito está assentada em um terreno movediço, onde não se fixam as fundações dos grandes movimentos coletivos (nem políticos, nem artísticos), um terreno constantemente movido pelas águas revoltas de um mercado imaturo, sempre ansioso por novidades. Ali, ela se equilibra com o movimento impulsionado pela escolha do artista de uma e outra vez alimentar o desejo de manipular as substâncias. Ela não pode se acomodar e tornar-se virtuose ou ofício, ou o solo cederá sob seu peso. Para redobrar seu impulso, desmancha uma de suas paredes para implicar o reflexo, a sombra e o ruído do que a circunda. Uma vez convidados, esses vetores sopram como ventos, desacomodam quem imagine ser capaz de possuir a inteireza da casa.

Assim, nos lembramos de conferir se estão no lugar as paredes de nossa própria casa. Terminamos nossa visita, precisamos prestar contas com nosso próprio desejo, que vislumbra-mos aqui e agora, mas não tanto.

Paulo Miyada

Curador



Carlito Carvalhosa. Sem título Untitled (P13/14), 2014, Óleo e resina sobre alumínio percutido Oil and resin on hammered aluminum, 200 x 100 cm, Coleção Collection Acervo Estate Carlito Carvalhosa, Foto Photo: Flávio Freire



Carlito Carvalhosa. Já estava assim quando eu cheguei It was already like that when I arrived, 2015, Resina, mármore e madeira Resin, marble and wood, Coleção Collection Acervo Estate Carlito Carvalhosa, Foto Photo: Erika Mayumi

Percurso pela exposição:

a metade do dobro

1

Formado em 1982, o ateliê Casa 7 (integrado por Carlito Carvalhosa, Fabio Miguez, Paulo Monteiro, Nuno Ramos e Rodrigo Andrade) foi rapidamente reconhecido como um espaço de renovação da pintura. A proposta experimental dos membros da Casa 7 – que inicialmente empregavam materiais acessíveis como o papel kraft e as tintas de esmalte sintético para realizar grandes painéis com ênfase na gestualidade da pintura – era consoante com a atitude de contestação da geração da década de 1980, que desafiava convenções culturais e sociais em um período de lenta e incompleta redemocratização do Brasil. Carvalhosa dedicava-se então a obras que exploravam a tensa justaposição entre formas orgânicas e elementos mecânicos em pinturas expressivas, estruturadas por manchas cromáticas. Depois de um momento de grande visibilidade, com a participação em exposições como a 18ª Bienal de São Paulo, em 1985, a Casa 7 se desfez. A partir de então, Carvalhosa direcionou sua prática em pintura a uma investigação com ênfase nas qualidades físicas dos materiais, pavimentando o caminho para sua produção em esculturas e instalações.

2

No fim dos anos 1980, Carvalhosa iniciou sua exploração da técnica da encáustica, utilizando cera quente sobre madeira. A escolha desse material, junto à adoção de gamas cromáticas reduzidas e ao investimento em grandes escalas, permitiu ao artista criar camadas e texturas espessas que enfatizavam o caráter tátil da superfície das suas pinturas. Ele afastava-se, assim, do entendimento da pintura como puro plano imagético, em benefício de sua espessura material. Em paralelo, na escultura, Carvalhosa experimentou o gesso não como molde, mas como a matéria final de obras que manifestam a permeabilidade e a fragilidade dessa escolha. Anos depois, o gesso retornaria à sua produção ao ser aplicado diretamente sobre a superfície de espelhos, cuja reflexividade impede a pintura de se fixar em um plano bidimensional. Relações de opacidade e transparência provocam, no conjunto da obra de Carlito Carvalhosa, constantes processos de deslocamento e percepções antitéticas, as quais compõem a obra *Flor e espinho*, a primeira a incluir o som como material.

3

As obras de Carvalhosa produzidas a partir dos anos 1990 integram percepção visual e tátil. Nos relevos de cera, moldados com os dedos, as texturas emergem da superfície, criando volumes que evocam a ideia do toque. A cera, aplicada em camadas diversas, interage com a luz, destacando o peso e a densidade do material, enquanto as marcas dos gestos do artista se tornam visíveis. Outro procedimento observado é o de isolar bolhas de óleo, argila, resina e cimento sob a cera translúcida; isso acontece também nos painéis de grande formato, mas nestes as erupções ficam voltadas para o interior das obras, cuja superfície permanece lisa.

A partir de 1995, Carvalhosa levou algo de sua exploração da tridimensionalidade em relevos de cera para a produção de esculturas feitas desse mesmo material. Nas peças chamadas *Ceras perdidas*, o material se deformava sob seu próprio peso durante seu endurecimento, evidenciando seu caráter processual e reforçando a dimensão orgânica das formas modeladas pelo artista.

4

Na obra *Qualquer direção*, Carlito Carvalhosa combinou alumínio percutidos, espelhos pintados e lâmpadas fluorescentes. As ondulações produzidas no alumínio interrompem a uniformidade do material rígido, gerando efeitos de reflexão lumínica. Nos espelhos pintados, o espectador enfrenta uma imagem fragmentada de si mesmo, perceptível entre as áreas pintadas de azul, tornadas opacas. As abundantes lâmpadas fluorescentes, com sua luz fria e expansiva, recobrem uniformemente paredes e piso, tornando difícil apreender as dimensões e distâncias concretas da instalação – e, eventualmente, ofuscando o olhar. Assim, a visibilidade e sua negação se somam com instâncias de distorção, duplicação e recorte, em um conjunto que confronta o observador com percepções ambivalentes do espaço, da imagem e das materialidades reunidas ali.

5

Em 2017, Carlito Carvalhosa revisitou um formato quadrado de pequenas dimensões (30 x 30 cm), que havia explorado na década de 1990, fazendo com que estes compactos trabalhos em cera com a presença volumétrica de seus dedos conformassem um dos laços mais evidentes entre os princípios e o finais de sua trajetória artística. Os novos “dedinhos”, como são apelidados, são placas de cera com formas biomórficas feitas a partir de moldes, nas quais o artista pintou campos cromáticos de contornos geométricos. Além de avançarem no espaço por seu relevo, tais trabalhos articulam-se como polípticos em que as disposições dos elementos são determinadas pelo artista em função dos ritmos e movimentos compositivos entre eles. À sua maneira, Carvalhosa apontou aqui em direção à relevância da grelha ortogonal, bem como à dos interstícios fluidos entre cheios e vazios que tal configuração evidencia dentro da história da arte concreta e neoconcreta no Brasil.

Em alguns dos espelhos pintados pelo artista, campos cromáticos e frases de efeito interagem com a superfície reflexiva, criando um jogo entre o que se vê, o que se move, o que se diz e o que se apreende.

6

As esculturas produzidas durante residência artística no Europees Keramisch Werkcentrum (EKWC), na Holanda, exploram formas orgânicas e irregulares, sugerindo transformação constante e o entrelaçamento entre interior e exterior, algo que aparece também nas pinturas sobre espelho.

Nos alumínios, Carvalhosa trabalhou com técnicas de percussão e gravura, gerando relevos que alteram a superfície do metal. O azul e o vermelho, cores frequentes em sua obra, aparecem de forma marcante. Elas interagem com os relevos, criando uma superfície em que pintura e escultura coexistem. A luz que incide sobre as áreas reflexivas acentua a profundidade, e as cores estabelecem um vínculo com suas investigações anteriores. Na pintura realizada no fim da década de 1980, valendo-se das características contrastantes da cera e da resina, já se nota a ênfase em áreas que ora refletem, ora absorvem a luz, trabalhadas em composições gestuais. A elegância das composições, com seus amplos campos monocromáticos justapostos, é uma característica nestas pinturas sobre alumínio dos anos 2000.

7

Em 1997, Carlito Carvalhosa empregou a porcelana – variedade de cerâmica branca, impermeável e de superfície brilhante – para iniciar uma nova série de esculturas. A eleição desse material, somada aos furos circulares no corpo das peças, vai em direção à reminiscência das louças usualmente encontradas em banheiros e outras áreas de serviço molhadas. A modelagem orgânica de seus volumes e as reentrâncias e deformações de suas superfícies, entretanto, repelem a associação utilitária e asséptica de tais objetos. Difíceis de categorizar, essas peças carregam intensos contrastes entre suas propriedades materiais e formais.

Em paralelo, Carvalhosa desenvolveu monotípias em tinta a óleo sobre papel. Nelas, as figuras são criadas pela ausência de tinta, em contraste com o preto que conforma o fundo, gerando uma relação de espelhamento com as silhuetas informes das esculturas. Os alumínios pintados de branco e a ideia de imagem negativa reiteram a proposta do artista de subverter a visualidade, tornando opaco o que se presumiria transparente.

8

Uma coisa por outra

Uma coisa por outra é uma experiência de escuta que tem como ponto de partida doze obras de Carlito Carvalhosa. Convidamos artistas, curadores, pesquisadores e críticos próximos a seu trabalho a audiodescrever uma obra e falar a partir dela – como ela lhe toca, em que contexto foi criada, quais histórias carrega. Ao substituir a experiência visual pelo uso das palavras faladas, esse exercício – que existe nas bordas entre o documental e o imaginativo – provoca um inédito estado de percepção para quem descreve a obra e também para quem a escuta.

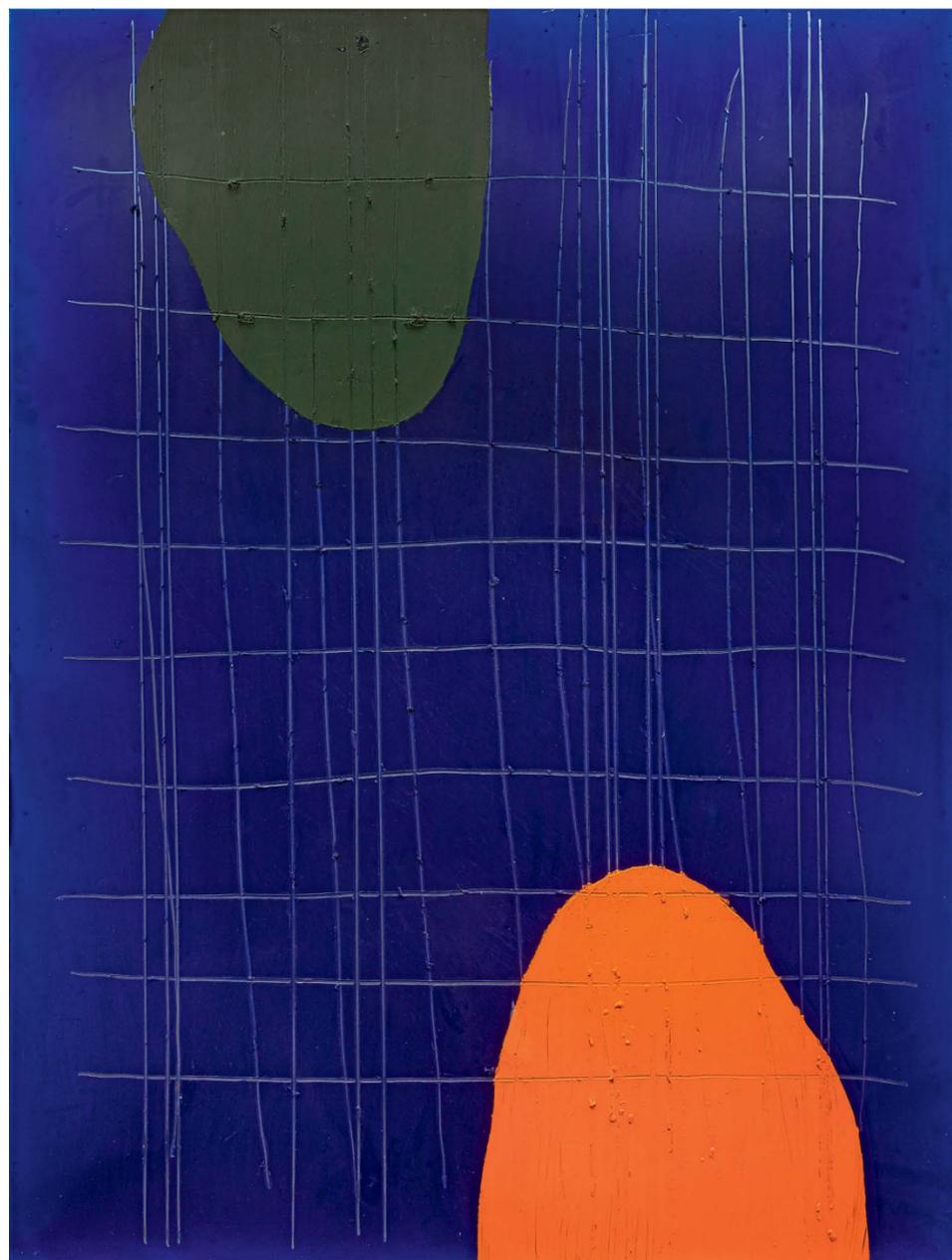
Aqui, as ligações entre memória visual, história e verbalização produzem uma série de imagens mentais que criam uma experiência imersiva: as obras parecem entrar num estado de suspensão temporal e espacial. Esse audiocatalógo ecoa preocupações inerentes ao trabalho de Carlito Carvalhosa e ressalta uma característica fundamental da arte – cada obra existe de forma diferente para quem a experimenta. Ou, citando Carlito Carvalhosa: “O trabalho reside no espectador”.

Uma coisa por outra se divide em onze capítulos – cada um dedicado a uma ou duas obras do artista –, dispostos em torno da sala, com fones de ouvido individuais. A sala apresenta, ainda, vitrines que reúnem a documentação referente aos processos de criação dos trabalhos audiodescritos. O catálogo também está disponível nas principais plataformas de áudio e audiolivros.

(Anna Costa e Silva, Daniela Thomas e Maria Carvalhosa | Supersônica)



Acesse o audiocatalógo



Carlito Carvalhosa. Sem título Untitled (P16/18), 2018, Óleo e cera sobre alumínio espelhado Oil and wax on mirrored aluminum, 122 x 90 cm, Coleção particular Private collection, Foto Photo: Flávio Freire



Carlito Carvalhosa. *Qualquer direção* Any direction, 2011, óleo e cera sobre alumínio espelhado, alumínio percutido e lâmpadas Oil and wax on mirrored aluminum, hammered aluminum and lamps, Coleções variadas Various collections, Foto Photo: Carlito Carvalhosa

Aprender a aprender

Ao ser questionado sobre os elementos de sua biografia que foram importantes para sua formação como artista, em conversa com a curadora Cristiane Silveira, em 2008, Carlito Carvalhosa conta que, desde criança, desenhava bastante e lia histórias em quadrinhos. Essas práticas foram se intensificando com o tempo, culminando, na adolescência, na publicação de uma revista em quadrinhos, intitulada *Revista Papagaio*, junto com alguns colegas de escola que também se tornariam artistas em diversos campos de atuação, como Fabio Miguez, Rodrigo Andrade, Marcelo Fromer, Nando Reis, Branco Mello, Leda Catunda, Paulo Monteiro e Cao Hamburger.

Na época, final da década de 1970, o colégio em que Carlito estudava estava na contramão das diretrizes curriculares impostas à educação pelo governo da Ditadura Civil-Militar (1964–1985). Além do controle ideológico e da censura direcionados a professores e materiais didáticos, houve, ainda, reformas no sistema de ensino público, fruto da parceria entre o Ministério da Educação (MEC) e a United States Agency for International Development (USAID), estabelecida a partir de 1964. Entre as principais ações, estiveram a redução da carga horária ou a eliminação de disciplinas como História, Filosofia, Sociologia e Educação Política, além da introdução da disciplina Educação Moral e Cívica, obrigatória a partir do Decreto-Lei 869, de 1969. Os objetivos centrais dessas intervenções eram alinhar a educação exclusivamente ao desenvolvimento econômico do país e reforçar os ideais do regime, como o nacionalismo e a manutenção da ordem social.

Essas reformas chegaram a alterar projetos pedagógicos que já vinham se estruturando havia anos, como o do Grupo Escolar Experimental da Lapa, em São Paulo, inaugurado em 1939 com o objetivo de operar formas de ensino baseadas no desenvolvimento sensorial, no contato com a natureza e na interação com o meio. No início da década de 1960, a escola foi incorporada à rede pública estadual de educação, mas continuou desenvolvendo seu projeto de modo experimental e autônomo. Com as reformas impostas à educação no período ditatorial, a instituição passou a operar segundo as diretrizes do Estado, sendo obrigada, inclusive, a descontinuar algumas disciplinas, como as pioneiras aulas de educação sexual.

Nos primeiros anos da década de 1960, foi criado o Serviço

de Ensino Vocacional do Estado de São Paulo, com o objetivo de promover uma educação interdisciplinar e que considerasse a personalidade de cada estudante no desenvolvimento de suas habilidades. No fim dessa mesma década, os conflitos entre o ginásio e o regime militar foram recrudescendo, o que ocasionou o afastamento dos coordenadores e a extinção do programa.

Em 1952, teve início o Colégio de Aplicação da Universidade de São Paulo (USP), em parceria com a Secretaria de Educação do Estado, baseado na vinculação entre ensino e pesquisa, na convivência entre estudantes do colégio e da graduação e na experimentação de novas práticas de ensino. Essas atividades pedagógicas eram vistas com desconfiança pelo regime, o que gerou o fim da parceria em 1969, quando o colégio foi desvinculado da USP e passou a operar segundo as diretrizes gerais do ensino público da época.

Nesse contexto, as universidades públicas tornaram-se focos de resistência contra o regime, desencadeando uma série de ações repressivas contra professores, estudantes e movimentos estudantis, como a União Nacional dos Estudantes (UNE), cujos líderes chegaram, muitas vezes, a ser presos ou exilados. De uma dessas organizações, o Grêmios Estudantil da Universidade de São Paulo (USP), saíram os estudantes que organizaram um curso pré-vestibular, que, depois, daria origem ao Colégio Equipe, uma escola particular em funcionamento desde 1973. Lá, passaram a atuar, também, parte dos profissionais oriundos de escolas experimentais que foram fechadas em decorrência da ditadura.

No Colégio Equipe, implantou-se um ensino com foco na valorização da postura crítica, na participação de estudantes no processo pedagógico e na socialização do conhecimento, com variadas atividades complementares disponíveis, discussões em roda e decisões coletivas, emulando práticas democráticas há muito distantes da política e da educação brasileiras. Os estudantes poderiam cursar, por exemplo, aulas de fotografia, cinema e teatro, inexistentes na maior parte das escolas naquela época, além de terem incentivos materiais para produções artísticas. Havia, ali, uma importante vida cultural, fomentada por meio do Centro Cultural do Equipe – sob gestão do

apresentador de televisão Serginho Groisman, também ex-estudante do Colégio –, que organizou apresentações de artistas que tinham outros espaços de atuação negados pelo regime militar, como Caetano Veloso, Jards Macalé, Gilberto Gil, Jorge Mautner, Tom Zé, entre outros.

Esse ambiente, onde se aprendia a aprender, foi favorável à formação cultural, potencializando o surgimento de muitos artistas, dentre os quais estava Carlito Carvalhosa. Após concluir o Ensino Médio, Carlito iniciou o curso de Arquitetura e Urbanismo na USP, acompanhado por Antonio Malta e Fabio Miguez, colegas do Colégio Equipe. Nesse período, começou a frequentar o ateliê de gravura de Sergio Fingermann, junto com os amigos Fabio Miguez, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade. Essa experiência fez com que os jovens compreendessem a importância dos espaços de criação, resultando, em 1982, no surgimento do ateliê coletivo Casa 7, com a participação de Antonio Malta, Carlito Carvalhosa, Fabio Miguez, Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade e, posteriormente, Nuno Ramos.

No ateliê Casa 7, ainda que a pesquisa fosse individual, havia muita conversa entre os integrantes, graças à amizade desenvolvida ao longo dos anos. Além da feita das pinturas, eram parte da rotina a avaliação dos trabalhos uns dos outros, as opiniões e as críticas, fazendo com que o exercício da pintura evoluísse rapidamente. Em entrevista concedida a Gabriel Cardoso Gonzaga, em 2020, Carvalhosa relata que seu aprendizado artístico se deu de diversas maneiras, além da própria experimentação, contemplando visitas a museus e centros culturais, observação atenta, contato com livros de arte e, principalmente, interesse pela matéria, pelos suportes e pelo mundo, expressando um profundo desejo de pesquisa, investigação e criação que o levou a trilhar um caminho único na história da arte brasileira.

Divina Prado

Editorial Instituto Tomie Ohtake

Cronologia

1961 Nasce em 11 de dezembro, em São Paulo.

1977 Ingressa no Colégio Equipe, uma escola que valoriza o pensamento crítico. Participa da *Revista Papagaio*, uma publicação em quadrinhos criada por alunos da escola.

1980 Ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP). Durante seus estudos, inicia suas primeiras experiências artísticas no ateliê de gravura em metal de Sérgio Fingermann.

1982 Funda o ateliê Casa 7, em São Paulo, ao lado de Fabio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade. O coletivo ocupa um lugar central no retorno à pintura no Brasil nos anos 1980, com o uso de esmalte sintético sobre papel kraft e óleo sobre tela.

1983 Participa do 16º Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba, ao lado dos outros membros da Casa 7. Durante esse período, produz painéis em esmalte sintético sobre papel kraft de grandes dimensões, expostos sem chassi.

1984 Além dos grandes painéis, passa a trabalhar com figuras abstratas em óleo sobre tela. Participa da exposição *Arte na rua 2*, no Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC/USP), onde apresenta pinturas em outdoors publicitários espalhados pela cidade de São Paulo.

1985 A Casa 7 ganha destaque com exposições no MAC/USP e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), sob curadoria de Aracy Amaral. Carvalhosa participa também da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, apresentando pinturas que compuseram a montagem conhecida como "Grande tela", marcada por controvérsias e críticas sobre a justaposição das obras no espaço expositivo.

1986 Explora novas possibilidades com a encáustica, uma técnica que mistura cera, óleo e pigmento. Expõe na 2ª Bienal de Havana, em Cuba, e na Bienal Latino-Americana de Arte sobre Papel, em Buenos Aires. Ganha o Prêmio de Viagem ao Exterior no 9º Salão Nacional de Artes Plásticas.

1987 A Casa 7 chega ao fim, e Carvalhosa inicia um novo ciclo com a construção de seu próprio ateliê na Vila Madalena, em São Paulo. Realiza sua primeira exposição individual, *Carlito Carvalhosa*, na Subdistrito Comercial de Arte, São Paulo, onde apresenta as peças de encáustica, material que se torna um dos elementos centrais de sua obra.

1989 Recebe bolsa do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD) e se muda para Colônia, na Alemanha, onde fixa residência e ateliê. Durante esse período, cria trabalhos que mesclam óleo, cera, resina e pigmento, explorando as propriedades contrastantes de absorção e reflexão de luz nos materiais.

1990 Expande sua produção com obras que utilizam colagens e impressos, além de explorar as qualidades escultóricas das pinturas em cera. Participa da exposição *20º Panorama da Arte Atual Brasileira* no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).



Ateliê do artista Artist's studio, 1997, **Coleção** Collection **Acervo** Estate **Carlito Carvalhosa**



Integrantes da Members of **Casa 7**, 1985, **Coleção** Collection **Acervo** Estate **Carlito Carvalhosa**

1991 Desenvolve a série *Dedinhos*, com pequenas obras em cera (30 x 30 cm) que exploram o uso de relevos e a inclusão de materiais como argila e óleo sob a superfície de cera. Expõe coletivamente na Galeria Maeder, em Berlim.

1992 Retorna ao Brasil e realiza sua primeira exposição dos trabalhos desenvolvidos na Alemanha, na Galeria Paulo Figueiredo, em São Paulo.

1994 Participa da *Bienal Brasil Século XX*, na Fundação Bienal de São Paulo, sob curadoria de Agnaldo Farias. Expõe no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo, e cria suas primeiras esculturas tridimensionais, chamadas *Ceras perdidas*.

1995 Expõe as *Ceras perdidas* no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ) e no Centro Cultural São Paulo (CCSP).

1997 Expõe esculturas em porcelana e monotípias no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo, e na Galeria David Pérez-MacCollum, em Guaiaquil, Equador. Participa da exposição *Arte/Cidade 3*, em São Paulo, com a obra efêmera *Vazador*, composta por blocos de massa asfáltica.

1999 Desenvolve esculturas efêmeras em gesso, expostas no Museu Brasileiro da Escultura e da Ecologia (MuBE), em São Paulo, e no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, na mostra *Duas águas*.

2000 Participa de residência artística no Europees Keramisch Werkcentrum (EKWC), Holanda. Realiza a exposição *Meia verdade* no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, onde utiliza gesso, cera, argila e resina em obras que revelam o processo de corte e divisão de materiais.

2001 Apresenta a obra *Surda* na 3ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, e a instalação *Gibraltar* na exposição *Côte à côte* no Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, França, explorando o uso do gesso.

2003 Retorna à pintura, depois de um período especialmente dedicado ao trabalho escultórico, com uma série de obras em espelho, apresentadas na Galeria Raquel Arnaud, que mesclam graxa, parafina, espelho e pigmento, trazendo à tona questões de reflexividade e ilusão ótica.

2004 Participa da exposição *Casa 7* no Museu de Arte Contemporânea de Niterói e vence o Prêmio Jabuti de design gráfico pelo livro *Et Eu Tu*, em parceria com Arnaldo Antunes e Marcia Xavier.

2005 Exposição individual na Silvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro, apresentando obras em espelho com graxa e pigmentos.

2006 Realiza a instalação *Já estava assim quando eu cheguei* no MAM Rio e participa da mostra *Paralela 2006* em São Paulo.

2007 Apresenta *Fora da casinha* na Silvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro, usando espelho, tinta spray, parafina e gesso.

2008 Cria a instalação *Apagador* no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador, e participa do Projeto Parede no MAM-SP, com a obra *Quem vê pensa*.

2009 Participa da exposição *Experimentando espaços* no Museu da Casa Brasileira, São Paulo, com a instalação *Você tem razão*, utilizando postes de madeira suspensos.

2010 Exibe *A soma dos dias* na Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde utiliza TNT, gravadores e lâmpadas fluorescentes em uma instalação de grande escala. Apresenta *Melhor assim* no SOSO+ Espaço Cultural, São Paulo.

2011 Apresenta *Sum of Days* no MoMA, Nova York, utilizando TNT, lâmpadas fluorescentes e gravadores, marcando sua consagração internacional. Realiza a instalação *Regra de dois* na Casa Museu Eva Klabin, Rio de Janeiro, com vidro e lâmpadas fluorescentes.

2012 Participa da 11ª Bienal de Havana, em Cuba, com a obra *Vulgo*, e realiza a exposição *Shift* na Sonnabend Gallery, em Nova York. Participa também da St. Moritz Art Masters, na Suíça.

2013 Realiza a instalação *Sala de espera* no MAC/USP, São Paulo, e na Kukje Gallery, Seul, com postes de madeira em instalações que dialogam com o espaço arquitetônico.

2014 Apresenta a ativação sonora *Rio* no Museum of Modern Art (MoMA), Nova York, como parte da exposição dedicada à obra de Lygia Clark. Realiza a exposição *Possibility Matters* na Sonnabend Gallery, em Nova York, e *Precaução de contato* na Galeria Nara Roesler, em São Paulo.

2015 Participa da exposição *Casa 7 no Pivô*, em São Paulo, e cria uma série de esculturas em madeira, a partir de seção de postes de iluminação pública.

2017 Realiza a obra *Linha de sombra* no MuBE, São Paulo, com postes de madeira. Apresenta *Faço tudo para não fazer nada* na Galeria Nara Roesler, São Paulo.

2018 Realiza a exposição *Há sempre uma terceira vez* em São Paulo e participa de mostras internacionais como *The Sonnabend Collection* na Fundação de Serralves, em Portugal.

2019 Realiza a instalação permanente *Já estava assim quando eu cheguei* no Sesc Guarulhos, São Paulo. Exibe *I want to be like you* na Galeria Nara Roesler, Nova York, e participa da Frieze Solo Project, também em Nova York. Expõe *Carlito Carvalhosa* na Sílvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro.



Montagem da obra *Installation of the work Já estava assim quando eu cheguei It was already like that when I arrived, 2006, MAM Rio, Coleção Acervo Estate Carlito Carvalhosa*



Ateliê do artista Artist's studio, 1995, Coleção Collection Acervo Estate Carlito Carvalhosa

2020 Segue criando obras em cerâmica e alumínio espelhado durante a pandemia de covid-19, trabalhando em isolamento devido a seu estado de saúde.

2021 Falece em 13 de maio, em São Paulo, aos 59 anos. Sua morte é seguida por diversas homenagens e o início da organização de seu acervo pela família.

2022 Duas exposições retrospectivas de sua obra são realizadas: *Carlito Carvalhosa: Matéria como imagem. Obras de 1987 a 2021* na Galeria Nara Roesler, Nova York, e *Linhas do espaço-tempo* no Instituto Ling, Porto Alegre.

2024 Exposições retrospectivas *A metade do dobro*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, e *A natureza das coisas*, Sesc Pompeia, São Paulo. Lançamento do terceiro livro monográfico do artista, publicado pela Nara Roesler Livros.



Ateliê do artista Artist's studio, 2005, Coleção Collection Acervo Estate Carlito Carvalhosa

* Versão da cronologia presente no livro *Carlito Carvalhosa*, a ser publicado pela Nara Roesler Livros, organizado por Lúcia K. Stumpf e Luis Pérez-Oramas e editado por Luiz Vieira.

especially, we thank Acervo Carlito Carvalho, Mari Stockler, Cecilia Carvalho, and Maria Carvalho for entrusting us with a legacy they so knowledgeably and lovingly preserve.

Instituto Tomie Ohtake

Carlito Carvalho produced works that transitioned between painting, sculpture, and installation, driven by his experimentation with various materials and formats. In addition to his artworks, the artist compiled an extensive documentary archive over four decades, from 1980 to 2021. Alongside about a hundred of notebooks that preserve notes on his processes and streams of thought, the archive Acervo Carlito Carvalho also holds loose notes, photographs, videos, press clippings, exhibition brochures and catalogs, letters sent and received, models and sketches, as well as both completed and unreleased projects. In the artist's collection of documents, art and life intertwine, forming a deeply personal memory system.

Following Carvalho's untimely passing at the age of 59 in May 2021, his family established Acervo Carlito Carvalho to preserve, organize, research, and promote his body of work. Based in São Paulo, the archive consists of a historical documentary archive, a reserve of artworks, and materials from the dismantling of his studio, managed by a team of research and museology professionals. Since June 2021, the institution has been undertaking a comprehensive cataloging of Carvalho's oeuvre, aiming to produce a *catalogue raisonné* of the artist. Concurrently, a restoration process is underway for the works in the reserve, and digitization efforts have resulted in a database of approximately 20,000 images across diverse formats. This work of researching and systematizing the artistic and documentary collection will be made available for public consultation on the new Acervo website and presented in a monograph, published by Nara Roesler Livros, scheduled for release in December 2024.

As part of its initiatives to present and share the collection with the public, the archive supported four retrospective exhibitions in 2022 (at Nara Roesler New York and Instituto Ling) and 2024 (at Sesc Pompeia and Instituto Tomie Ohtake), as well as the inclusion of the artist's works in several group exhibitions during this period.

Acervo Carlito Carvalho aims to ensure that the artist's work continues to fulfill its purpose of remaining in constant transformation, shaped by its frictions with the present moment. The tensions between temporalities are, after all, a central element of his creations. In this sense, remembering is not the opposite of forgetting – it acts as a mirrored image, continuously producing new relationships through the movement of time and space. This is the archive's mission: to keep the artist's legacy as a work in progress.

Acervo Carlito Carvalho

The Half of the Double is an exhibition that aims to explore Carlito Carvalho's strategies through folds, reflections, impermanences, and opacities. The artist's trajectory, which included primarily installation, painting, and sculpture, began in the 1980s when he was part of the Casa 7 studio alongside Fabio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro, and Rodrigo Andrade, producing large-scale paintings with intense gestural expression. From 1986 onwards, Carvalho began to explore encaustic in his works and, in the 1990s, he expanded his sculptural work with materials such as wax, plaster, and ceramics, diversifying his practice with the use of resins and other translucent elements. In the following decade, he introduced mirrors and hammered aluminum plates as supports for his paintings while also developing installations that explored materials such as fabrics, lamps, and sound, creating a tension between space and time.

We have assembled a broad selection of his works here, spanning four decades of production, for the first comprehensive retrospective dedicated to Carlito Carvalho's oeuvre. The pieces are arranged to highlight different moments and research phases of the artist and, at the same time, create juxtapositions and fluid transitions between these stages.

The fabric of Carvalho's poetic language was the

manipulation of materials that are translucent and reflective, luminous and sound-producing, malleable and dense. The oppositional and complementary relationships between the optical and the haptic are at the core of the artist's expression and guide the organization of the exhibition space. The optical, related to sight and light, returns to the viewer a fragmented and multiplied image. The reflectivity of some of the materials chosen by the artist interrupts static perception and placing us in a play of distances, where what we see is always on the verge of dissolving. On the other hand, the haptic – touch and contact with matter – is activated by the presence of dense and malleable surfaces that bear the marks of Carvalho's gesture and body, evoking an intimate encounter between the eye, the hand, and the material. Together, these aspects of the work create a tension between what is seen and what is touched, between the light that reveals and the matter that conceals.

For the visitor traversing the works of Carlito Carvalho on display here – sometimes approaching reflective surfaces that bring their own image into the work, other times observing volumes where light and shadow intertwine –, there is a unique opportunity to connect the eyes and body to the depth and eloquence of matter.

Ana Roman, Lúcia K. Stumpf, Luis Pérez-Oramas, and Paulo Miyada
Curators

THE MULTIPLICATION OF DAYS

Ana Roman

1. Silence

Silence is a strange thing. It insinuates itself into spaces, filling the gaps between one word and another. I chose this strangeness caused by a supposed absence of audible sounds to begin this short essay on Carlito Carvalho's work because, for me, as I face the artist's work, it is silence that primarily takes on body, matter, and form.¹

The paintings – even those full of matter and large in scale, made in encaustic –, the sculptures, or Carvalho's installations carry within them a particular silence, a space between the visible and the invisible, as if what is not immediately perceptible were part of the work. There is a kind of interval – in time and space – in many of the works. And in that moment and space where nothing is happening, the forms seem to come to life and complete themselves precisely by what they do not show.

In the silence of the surfaces of the wax paintings, of the aluminum, and of the mirrors, there is a body that leaves traces. Here, one may perceive the spatial dimension of silence. The body that emerges from these surfaces is, however, fragmented, without a fixed identity: it moves from one work to another with constancy. In the wax pieces, especially in the series informally known as *Dedinhos* [Little fingers], the body and its vestige appear as residue: small protrusions accumulate on the surface, marking their permanence in a subtle but insistent way. In this works, there is the physical presence of the artist, imprinted in the gestures that shape and accumulate the layers, but also something ghostly – a sense of absence in the incompleteness of the body's form.

In the works with hammered aluminum, the presence of the body is spectral, marked by sparse reliefs that emerge from the metallic surface, deforming it and returning to the viewer a fragmented image, like a distorted reflection. In the mirrors covered in grease or paint, the body disintegrates even further. As Carvalho observed, the mirror "is nowhere" – it not only reflects the viewer but returns the uncertainty about the very place one occupies before the piece. The tension between reflection and obstruction, between the visible and the hidden, is a continuation of Carlito's impulse in his early encaustic paintings. The autonomy of form, however, is transferred to the almost unpredictable behavior of common materials like grease, whose plasticity, expressed in smudges and stains, contrasts with the mirror's surface, which tries to maintain its clarity.

This oscillation between presence and absence in space, between the visible and the hidden, is a central theme that runs through Carvalho's various phases of production. Just as in the aforementioned mirrors and aluminum works, where the surface seems to be in constant transformation, the installation

A Soma dos dias [Sum of Days] (2010) expands this experience to the environment, enveloping the viewer's body in an atmosphere of indeterminacy.

I remember encountering this work when visiting Pinacoteca and starting my journey into the field of visual arts. The aspect of the work that impacted me most was its monumentality, which was not manifested by physical scale but by the subtle and enveloping nature of its presence. The lightness of the fabrics, which seemed to float and fill the environment, created a labyrinth of opaque whiteness. It was the beginning of my adult life, and what remained in my memory was the way the sound, captured and played daily through speakers, softly echoed through the corridors, transforming the work into not just a visual but a sensory experience. The sound, though low, was constant, reinforcing the idea of a presence that asserted itself and dissolved at the same time. There was something about the way the air circulated through the fabrics, involving us, as if the installation itself were sighing or emitting scattered whispers.

2. Sigh

Just like "silence," the word "sigh" comes to mind when I think of Carlito Carvalho's works. The sigh, suspended between movement and stillness, is a pause in time. Having previously spoken about the suspension of space, it is now important to understand how Carvalho's works manifest as temporal pauses.

In the wax sculptures, the material seems to retain a memory of its previous state – malleable, almost liquid – while, already hardened, it still holds a translucency that invites the gaze to delve into the inner layers of the piece. The wax, with its velvety surface and biomorphic forms, suggests it is in a continuous process of transformation, always on the verge of dissolving or solidifying once more. The light, as it passes through its layers, reveals a tension between the interior and the exterior.

In the plaster works, this idea of suspension intensifies. Traditionally used as a transitional material, plaster is elevated to the role of protagonist in Carlito's hands. The artist explores the temporary nature of this material, which transitions from a liquid substance to a solid form, without losing the sense of impermanence. His sculptures seem to float, even under the weight of the material. There is a paradoxical lightness, as if the pieces could disintegrate at any moment, suggesting that what we see is always in process.

Regarding the artist's presence in these sculptures, we could say that, in the wax pieces, the softness in the reliefs and volumes doesn't let us forget the material's plasticity, and the surfaces seem to carry the marks of the artist's touch and gesture, as if his body remains in the folds and textures of the work. In the plaster, the body becomes quieter, yet it is still there, often in unfinished or fragmented forms that evoke a presence in disintegration – something that is incomplete before even consolidating. These works carry the same "sigh" of indeterminacy and fragility: what is seen is always on the verge of disappearing, while what is hidden in the layers of these materials awaits revelation – though never entirely.

3. Whispers

The whispers here go beyond soft sounds: they are subtle, almost indistinct perceptions that leave traces and intertwine like small echoes of unspoken meaning. Just like the sigh, they carry a sense of uncertainty, something waiting to be discovered. In Carlito's works, there is always a latent mystery that never reveals itself directly but seems to whisper through its surfaces and materials.

The effect of whispers was also present during the curatorial process of this exhibition. My immersion into Carlito's universe was mediated by others: friends, artists, and curators who knew him personally. Through conversations and texts, these voices brought different nuances that, far from exhausting the meaning of his work, expanded my perception of his trajectory. Getting to know someone through others is an interesting experience.²

For this exhibition, in a curatorial project shared with Lúcia, Luis, and Paulo, the process was marked by a constant exchange of ideas and viewpoints. Collective curatorship goes beyond simply dividing responsibilities; it involves intertwining various perspectives that, at times, converge and, at other times,

diverge, enriching the dialogue between the work and the public. This method reflects Carlito Carvalho's own work, where fluidity and openness to the unexpected are central.

- This text does not aim to exhaust the complexity of the artist's work nor to offer the foundations for a definitive interpretation. On the contrary, it intends only to create avenues for the readers themselves to explore the various layers and nuances present in Carlito Carvalho's pieces. It is a sensory and reflective provocation, an invitation for each person to discover their own ways of relating to the silences, intervals, and subtleties that permeate the artist's work.
- One of the highlights of this project was the partnership with Supersônica to produce the audio catalog about Carlito Carvalho, as well as the ongoing exchanges with Lúcia K. Stumpf, one of the exhibition curators and the curator of Acervo Carlito Carvalho.

WE ONLY SEE WHAT WE KNOW

Lúcia K. Stumpf

The statement I borrow for the title was made by Carlito Carvalho in a letter sent during the summer of 2010, in which he references the photograph, recently taken at the time, that opens this exhibition. The artist remarked on the surprise of encountering an unusual scene, just as he was on his way to Salvador to begin assembling the exhibition *Roteiro de visitaç o*, [Visitation guide] where he suspended a 9-meter-tall, living tree in the entrance hall of Pal cio da Aclama o. "I keep thinking we only found the car because the project was already done," he noted, concluding, "we only see what we know".¹

This phrase serves as advice for the viewer of Carvalho's work, which seeks to provoke "another way of seeing what was already there," as the artist himself defined it² – something that becomes clear in the course of the exhibition *A metade do dobro* [The Half of the Double], the first retrospective to present the entirety of his work, produced over four decades from 1983 to 2021.

The systematization of Carvalho's work has been ongoing since 2021, following the establishment of Acervo Carlito Carvalho, created and managed by the artist's family as a tool for organizing and disseminating his legacy. This effort began with a chronological coordination of his production, enabling the identification of continuities, revisitations, and ruptures in his processes. Over the course of a year, dialogues facilitated by a diverse curatorial team led to reassembly exercises, in which dating is not used as an anchor.

Thus, the nature of this collection becomes evident; despite being concluded with the artist's premature death in May 2021, it cannot be defined as a closed set. On the contrary, the current exhibition showcases how the relationships formed by affinity or tension, dialogue or friction, can be fertile in producing new meanings and perceptions of the works, thereby keeping them in constant motion.

The diversity of materials and formal operations employed by Carvalho obscures the non-linear thread that connects his entire body of work – ranging from the prints created in the early 1980s to his last painting produced in 2021, including monumental installations. This obscurity is inherent to a creation aimed at destabilizing the viewer's gaze and confusing perception, a quality that transcends any single operation. It points to "multiple solutions for the same problem, or the same solution for various problems," as the artist noted in one of his notebooks.³

We observe the persistent investigation into interior and exterior, mass and volume, permeating all his sculptures, whether they are represented as solid blocks of plaster, amorphous bodies made of wax, or the ethereal gravity of fabric installations. Similarly, the memory of the reliefs created during his stay in Germany in the early 1990s resonates in the hammered aluminum works made from 2010 onwards, which also hark back to the metal prints with which Carvalho started his systematic practice in the arts.

Carvalho's works are marked by an intricate internal dialogue and function as mirrors to one another, as he himself stated on several occasions. These

mirrors reflect not the identical but the indifferent, returning the gaze in such a way that when we view his entire body of work in perspective, the experience is of infinite reflection.

The relationships that can be established between works from different periods and materialities are, therefore, endless. They do not restrict themselves to internal dialogues. The exercises proposed in the current exhibition are merely a sample of the potential that Carvalho's work holds, always awaiting new connections. The precise place of indifference in the gaze desired by the artist encompasses all places at once. This becoming ensures that his work remains alive. As art critic and curator Tadeu Chiarelli says: "We have never seen enough of what we think we have seen too much."

- Letter sent by Carlito Carvalho to Tadeu Chiarelli, in January 2010. Acervo Carlito Carvalho.
- Carvalho's notebook, December 2010. Acervo Carlito Carvalho.
- Carvalho's notebooks, 1984–1988. Acervo Carlito Carvalho.

NOTE ON THE FALL. CHRONICLE OF AN EXHIBITION

Luis Pérez-Oramas

Recently, I unexpectedly came across a beautiful reflection on the concept of falling: on images of dismounting, on the fall in time as an ontological synonym of accident, of birth, of emergence (of forms), and their survival also in the permanent alteration of themselves, in their potential to become something else, at once ceaselessly and without end.

If there is something that characterizes Carlito Carvalho's work, in all its phases and its most emblematic realizations, it is the permanent exercise of reaching not the end, but the beginning; not the final act, but the potential; not the clear and defined form, delineated, but its larval, aqueous, mixed, impure stage, where all its possibilities lie.

Lúcia K. Stumpf, a generous companion in this journey through Carvalho's work, sent me this afternoon the images of the lost wax pieces that Carlito made between 1994 and 1995. These are structures produced with the organic and malleable material of wax, whose programmed fate was to endure in its own collapse, to stretch in the time of its duration, in the change or loss of form; to fall, to happen symbolically and literally as a body whose future life would also be the return to its beginnings.

This fall of form towards the amniotic condition of its origin is, strictly speaking, a dismount, which happens to the sexed body at the end of the act of pleasure, a repose in the state of our mortality overcome after the fleeting paradise of exultation, through the weakening brought on by exhaustion. These images lead me to recall the reflection I mentioned at the beginning of these lines, which I once again owe to a proximity with the poetic thinking of Pascal Quignard: "*I wish this would last* defines the never-ending of what is not present in the present. It is the past still moving in a state of past in the presence of the act."

It is the weakening after orgasm. It is Rousseau's ecstatic blindness when he falls on the street, attacked by a dog, and thinks he is dying. It is the bullfighter's faint when the beast submits under the open wing of his red cape, the horns two centimeters from his groin. It is Lorca's *duende*: the sudden power that happens where there is no more power, in the decrepit arms of an elderly flamenco dancer who rises like a prodigy in the instant of the *cante jondo*, in the burnt throat from which a miraculous *seguriya* emerges. Such, too, are Carlito Carvalho's lost wax pieces; his dense encaustics, already weary in their beginning, that never cease to exude new colors, new obscurities; the drapery; the posts already dry of their light in the spaces of a room that awaits them.

"Sated," writes Quignard, "every body is in its past." It is, he adds, the *to ti en einai*: the Aristotelian phrase that expresses the essence of being in a Baroque, Churrigueresque, Carvalhosian way: to be was what it was to be. *Orexis* – desire – and *exaiphn s* – the sudden and abrupt.

When Carlito Carvalho passed away, I returned to my own lines as someone retraces their steps: "*Only the ignorant arrogance of the present could have sold us the idea of modernity as a scene where, for the first time, the image dies.*"

Only the epidermal certainty of a present that, as such, would discover the world every time could make us forget that the appearance of the image has always coupled with its extinction; the emergence of art, with its agony; the impulse to erect the monument, with the ephemeral duration of the experience it celebrates or exorcises; the gaze upon what we want to touch, with the distance that its image imposes on us.

To speak of this distant object, at some point the ancients conceived the labyrinth of drapery, because the body is too visible, and what breathes life and desire into it is camouflaged in its edges and sweats. What breathes life into it: the breath, the soul that has no form and perhaps all forms."

Lost wax is, as we know, a technique for producing a cast piece, a body, an idol, a permanent image. But Carlito Carvalho's lost wax pieces are only what must be lost from the lost wax, their residue, and precisely not the body, nor the eidolon or the image that would be born from them. However, lost wax is also, since Descartes' *Meditations*, a theoretical metaphor: of the lived, or the thought, of the real as a trace hidden in the darkness of the human soul.

In other lines, I dared to call Carlito Carvalho an anti-Parmenides: because all his work is erected to contest, or better, to dismantle, to dismount the certainty that what is, is; and what is not, cannot be. All his work is an anti-Parmenidean plastic exercise, always yet to come, so that what is, while it is, is not; so that what is not, not being, is. The image of the mirror, the matter without light that gives rise to transparencies, what was already there when we arrived; everything that can make us be where we always are and, at the same time, where we have never been.

For this – to deactivate our perceptual automatism – Carlito Carvalho was a Brazilian artist who, with greater exhaustiveness and systematization, but still with enormous freedom, tirelessly constructed a dialectical plastic work: between the opaque and the transparent (waxes and lenses), between the dense and the reflective (encaustics and mirrors), between the ductile and the solid (fabrics and porcelain), between the aerial and the terrestrial (drapery and plaster); between the absolute invisible and what can only be purely visible (sounds and lights). His work, marked by his hands, the niche of his body to become the niche of ours, consisted of never ceasing to produce the transitions between each of these opposing moments, to destabilize them, to de-operate them, to undo them.

Carlito Carvalho began by marking his fingers and hands in the dark wax of his early works. And after a life of immense and ambitious achievements, with large series of paintings and sculptures, installations, and multidisciplinary works, he concluded his oeuvre by marking his fingers and hands in the immaculate wax of his final pieces, in which he reinvents the possibility of coexistence between color and non-color, between form and formlessness, between the constructive and the organic. No small feat. And each time, Carlito Carvalho's secret – or enigma – seems to have been to learn how to be in the half of the double, thus enabling the incessant multiplication of the possible in his forms.

This exhibition intends to trace this link, this journey and its return, like an odyssey, like Theseus leaving the labyrinth holding only a thread in his hand, or like Icarus who falls not to drown, but to celebrate – in the words of an ancient poet – "the glory, in falling, of having risen."

HERE AND NOW, BUT NOT QUITE
Paulo Miyada

Carlito Carvalho is no longer here. We ask for permission to enter his house, that is, the body of his now-complete work. We imagine his smile as he shares our home with the work of Mira Schendel, whose production and person he admired, and with whom he shared the vocation to align the durations of thought, action, and feeling.

In Carlito's house-body-work, we find a vast number of pieces created over the artist's fifty-year life. A sum of days, deeds, and materials that stare back at us, asking: will you attempt to arrange me in an order, divide me into categories,

organize me into a coherent and linear thread? No, we reply; days are lived one after another, but they are remembered unevenly and in disorder. All that can be done is to embrace the whole and take from it a part that we can keep – to choose one half of the double, knowing there is a qualitative difference – incomprehensible to algebra – between something, the half of its double, and the double of its half.

We encounter a beginning among many others, the moment when Carlito shared references, workspaces, and camaraderie with his colleagues at Casa 7 studio, in mid-1980s São Paulo. We find him with his hands and clothes stained with paint. His paintings, like those of his peers, are larger than his body, overflowing with masses of paint handled vigorously, carrying allusions both to worldly figures and to elements of recent art styles. From this initial encounter with the idea of painting, Carlito emerges with a drive that would never leave him: the interest in the tactile dimension of image-making, in the haptic that underlies the optical.

With the sharpness of those who pursue a purpose, he expanded his materials to include wax, resin, and encaustic, which, in their translucent and morbid thicknesses (soft or malleable), blur the clarity of pigment while simultaneously capturing traces of the artist's bodily movements. The intersection of synesthesia grew both in the making and in the perception of his work. Just past and short of the limits of the pictorial lexicon of color and line, Carlito delved into the thickness of painting, moving beyond its surface toward its flesh. In this way, he resumed the primal expression of the newborn's desire, which neither trusts in the independence of sight nor fully grasps the division between their own body, their mother's, and the external world, relying on the tactile immersion in the matter of things to know them as extensions of themselves. He performed the most immediate form of emerging desire, one that seeks to dissolve barriers to achieve physical continuity, one that leads to closing the eyes and dispensing with any attempt to control appearances and names.

To the observer of the result of this surrender, there remains the residue of a past encounter – topologies produced by the action of one body on another, which do not fully translate as either image or schema, but rather as a three-dimensional and translucent juxtaposition of marks that link the visual to the tactile, and the tactile to the erotic imagination of a pleasurable encounter or the instinctive repulsion towards the formless indeterminacy of scatological waste.

We can always see Carlito carrying something from this tactile engagement with soft matter. It appears in his sculptural work with plaster, wax, and porcelain, where he simultaneously raises and collapses the material; in his small blocks of wax penetrated by the tips of his fingers; in the viscous spread of grease, resin, and oil paint over the smoothness of mirrors and aluminum sheets.

But behind the dirty smear of grease, something that dazzles follows the artist's hands as they plunge into the thickness of the material. The reflectivity of the metallic surface never shuts off – whenever there is a source of light, it captures and returns it. When the mirror serves as the surface for painting, not only the light is reflected, but also the image of everything that surrounds it.

It is a trap.
An invasion.
Both.

The tactile gratification and the indeterminacy of form are interrupted by the capture of the here-and-now by the reflectivity of these materials, which the artist had chosen since the turn of the millennium. It is no longer possible to imagine a place of endless gratification and satisfaction of want and desire within the synesthetic marks sheltered by the thickness of the art object. That is because the infiltration of our own image serves as a reminder that the time of sensual encounter has already ended – only traces of it remain as time slips away and desire always escapes towards the horizon of absence.

The reflectivity dazzles as much as the hyper-abundant light of the fluorescent lamps Carlito employed in his installations. The reminder of our existence creates fissures in the mythical temporality of the work; it makes us think of the artificiality of the pacts that sustain the place of art and all the noise that penetrates it.

And why did Carlito bring these issues close to himself.

we wonder. Unable to ask him directly, we question his works. They do not speak; they only reflect our own silhouette. We then turn to history, where we find him delicately aligned with other artists who took the thickness of matter to make it denser and more opaque (like Oswaldo Goeldi and Iberê Camargo) or finer and more luminous (like Alberto da Veiga Guignard and Mira Schendel). We also see, as we converse with Luis Pérez-Oramas, his keen eye towards the efforts of the neoconcrete generation to make the boundaries between the works, their surroundings, and their interlocutor/participant more permeable. Alongside him are other artists who, like him, began to produce art when the idea of participation had already been devoured by the advanced stage of the society of spectacle and consumption.

Carlito's house-body-work rests on shifting ground, where the foundations of grand collective movements (whether political or artistic) do not take root; a ground constantly stirred by the turbulent waters of an immature market, always anxious for novelties. There, it balances on the movement driven by the artist's choice, time and again, to fuel the desire to manipulate substances. It cannot settle and become virtuosity or craft, or the ground will give way beneath its weight. To redouble its drive, it dismantles one of its walls to implicate the reflection, the shadow, and the noise of what surrounds it. Once invited, these vectors blow like winds, unsettling anyone who imagines they can possess the entirety of the house.

Thus, we are reminded to check whether the walls of our own house are still in place. We end our visit, and we need to reckon with our own desire, glimpsed here and now, but not quite.

WALK THROUGH THE EXHIBITION:
THE HALF OF THE DOUBLE

1 Formed in 1982, Casa 7 studio (composed of Carlito Carvalho, Fabio Miguez, Paulo Monteiro, Nuno Ramos, and Rodrigo Andrade) was quickly recognized as a space for the renewal of painting. The experimental approach of Casa 7 members – who initially used accessible materials such as kraft paper and synthetic enamel paint to create large-scale panels with an emphasis on the gestural aspects of painting – aligned with the rebellious attitude of the 1980s generation, which challenged cultural and social conventions during a period of slow and incomplete re-democratization in Brazil. Carvalho at that time focused on works that explored the tense juxtaposition between organic forms and mechanical elements in expressive paintings, structured by chromatic stains. After a period of great visibility, with participation in exhibitions like the 18th São Paulo International Biennial in 1985, Casa 7 dissolved. From then on, Carvalho shifted his painting practice to an investigation that focused on the physical qualities of materials, paving the way for his later production of sculptures and installations.

2 In the late 1980s, Carvalho began exploring the encaustic technique, using hot wax on wood. The choice of this material, along with his use of a limited color palette and investment in large-scale works, allowed the artist to create thick layers and textures that emphasized the tactile nature of the surface of his paintings. In doing so, he moved away from understanding painting as a purely visual plane, highlighting its material thickness. Simultaneously, in sculpture, Carvalho experimented with plaster not as a mold, but as the final medium for works that expressed the permeability and fragility of this material. Years later, plaster would return to his practice, applied directly onto the surface of mirrors, whose reflective quality prevented the painting from settling on a two-dimensional plane. The interplay of opacity and transparency in Carvalho's body of work creates ongoing processes of displacement and contrasting perceptions, as seen in *Flor e espinho* [Flower and thorn], the first piece to incorporate sound as matter.

3 Carvalho's works from the 1990s onward integrate both visual and tactile perception. In his wax reliefs, molded with his fingers, textures emerge from the surface, creating volumes that evoke the sensation of touch. The

wax, applied in multiple layers, interacts with light, emphasizing the weight and density of the material, while the traces of the artist's gestures become visible. Another technique he employed was isolating bubbles of oil, clay, resin, and cement beneath the translucent wax; this is also seen in his large-scale panels, though in these works the eruptions are directed inward, leaving the surface smooth.

Starting in 1995, Carvalho extended aspects of his exploration of three-dimensionality in wax reliefs to the production of sculptures made from the same material. In the works titled *Ceras perdidas* [Lost waxes], the material deformed under its own weight as it hardened, highlighting its processual nature and reinforcing the organic dimension of the forms shaped by the artist.

4 In the work *Qualquer direção* [Any direction], Carlito Carvalho combined hammered aluminum, painted mirrors, and fluorescent lights. The undulations produced in the aluminum disrupt the uniformity of the rigid material, creating effects of light reflection. In the painted mirrors, the viewer confronts a fragmented image of themselves, perceptible among the painted areas of blue that have become opaque. The abundant fluorescent lights, with their cold and expansive glow, uniformly cover the walls and floor, making it difficult to grasp the concrete dimensions and distances of the installation – and eventually dazzling the eye. Thus, visibility and its denial merge with instances of distortion, duplication, and cropping, creating a composition that confronts the observer with ambivalent perceptions of space, image, and the materialities gathered there.

5 In 2017, Carlito Carvalho revisited a small square format (30 x 30 cm) that he had explored in the 1990s, making these compact wax works – marked by the volumetric presence of his fingers – one of the most evident connections between the beginnings and ends of his artistic trajectory. The new "little fingers," as they are nicknamed, are wax plates with biomorphic shapes created from molds, onto which the artist painted fields of color with geometric outlines. In addition to advancing into space through their relief, these works function as polypychs in which the arrangement of elements is determined by the artist based on their rhythmic and compositional movements. In his own way, Carvalho pointed here to the significance of the orthogonal grid and the fluid interstices between filled and empty spaces that this configuration highlights within the history of concrete and neoconcrete art in Brazil.

In some of the artist's painted mirrors, fields of color and catchy phrases interact with the reflective surface, creating a play between what is seen, what moves, what is said, and what is perceived.

6 The sculptures produced during an artistic residency at Europees Keramisch Werkcentrum (EKWC) in the Netherlands explore organic and irregular shapes, suggesting constant transformation and the intertwining of interior and exterior, which is also evident in the mirror paintings.

In the aluminum works, Carvalho employed hammering and engraving techniques, generating reliefs that alter the metal's surface. Blue and red, colors frequently found in his work, stand out prominently, interacting with the reliefs to create a surface where painting and sculpture coexist. The light that strikes the reflective areas enhances depth, and the colors establish a connection with his earlier investigations. In the paintings created at the end of the 1980s, using the contrasting properties of wax and resin, one can already observe an emphasis on areas that either reflect or absorb light, crafted in gestural compositions. The elegance of these pieces, with their wide juxtaposed monochromatic fields, is a defining feature of the aluminum paintings from the 2000s.

7 In 1997, Carlito Carvalho used porcelain – a type of white, waterproof ceramic with a glossy surface – to begin a new series of sculptures. The choice of this material, combined with the circular holes in the bodies of the pieces, evokes a reminder of the sanitary ware commonly found in bathrooms and other wet domestic areas. However, the organic modeling of their volumes, along with the

indentations and deformations of their surfaces, rejects the utilitarian and aseptic associations that such objects evoke. Difficult to categorize, these pieces embody intense contrasts between their material and formal properties.

In parallel, Carvalho developed monotypes in oil paint on paper. In these works, the figures are created by the absence of paint, contrasting with the black that forms the background while generating a reflective relationship with the amorphous silhouettes of the sculptures. The white-painted aluminum and the concept of negative imagery reiterate the artist's proposal to subvert visibility, rendering opaque what would typically be presumed transparent.

8 *One Thing for Another* *Uma coisa por outra* [One Thing for Another] is a listening experience that stems from twelve works by Carlito Carvalho. We invited artists, curators, researchers, and critics closely connected to his work to audiodescribe a piece and speak from it – how it touches them, the context in which it was created, the stories it carries. By replacing the visual experience with spoken words, this exercise – existing at the intersection of the documentary and the imaginative – provokes a new state of perception for both the describer and the listener.

Here, the connections between visual memory, history, and verbalization produce a series of mental images that create an immersive experience: the works seem to enter a state of temporal and spatial suspension. This audiocatalog echoes concerns that are inherent to Carlito's work and highlights a fundamental characteristic of art – each piece exists differently for those who experience it. Or, to quote Carlito: "The work resides in the spectator."

Uma coisa por outra is divided into eleven chapters – each dedicated to one or two of the artist's works – arranged around the room, with individual headphones. The room also features display cases that collect documentation related to the creation processes of the audiodescribed works. (Anna Costa e Silva, Daniela Thomas, and Maria Carvalho | Supersônica)

LEARNING TO LEARN
Divina Prado

When asked about the elements of his biography that were important in shaping him as an artist, during a conversation with curator Cristiane Silveira in 2008, Carlito Carvalho shared that, since childhood, he frequently drew and read comic books. These practices became more intense over time, resulting, during his teenage years, in the publication of a comic book called *Revista Papagaio*, alongside school friends who would also go on to become artists in various fields, such as Fabio Miguez, Rodrigo Andrade, Marcelo Fromer, Nando Reis, Branco Mello, Leda Catunda, Paulo Monteiro, and Cao Hamburger.

At that time, in the late 1970s, the school Carlito attended took a different path from the curricular guidelines imposed on education by the Civil-Military Dictatorship (1964-1985). In addition to ideological control and censorship directed at teachers and teaching materials, there were also reforms in the public education system, stemming from the partnership between the Ministry of Education (MEC) and the United States Agency for International Development (USAID), established in 1964. Among the main actions were the reduction of class hours or the elimination of subjects such as History, Philosophy, Sociology, and Political Education, as well as the introduction of Moral and Civic Education, made mandatory by Decree-Law 869 of 1969. The main objectives of these interventions were to align education exclusively with the country's economic development and to reinforce the ideals of the regime, such as nationalism and the maintenance of social order.

These reforms altered pedagogical projects that had been in development for years, such as the one conducted by Grupo Escolar Experimental da Lapa, in São Paulo, inaugurated in 1939 with the goal of implementing teaching methods based on sensory development, contact with nature, and interaction with the environment. In the early 1960s, the school was incorporated into the public state network but continued developing its project in an experimental and

autonomous way. With the reforms imposed on education during the dictatorship, the institution had to conform to government guidelines, including being forced to discontinue certain subjects, such as the pioneering sex education classes.

In the early 1960s, the Vocational Education Service of the State of São Paulo was created with the goal of promoting interdisciplinary education that considered each student's personality in the development of their skills. By the end of that same decade, conflicts between this institution's high school and the military regime intensified, leading to the removal of the coordinators and the extinction of the program.

In 1952, the School of Application of the University of São Paulo (USP) was initiated, in partnership with the State Department of Education, based on the integration of teaching and research, the interaction between high school and undergraduate students, and the experimentation of new teaching practices. These pedagogical activities were viewed with suspicion by the regime, which led to the end of the partnership in 1969, when the school was separated from USP and began to operate according to the general public education guidelines of the time.

In this context, public universities became centers of resistance against the regime, sparking a series of repressive actions against teachers, students, and student movements, such as the National Union of Students (UNE), whose leaders were often imprisoned or exiled. One of these organizations, the student guild of the University of São Paulo (USP), included the students who organized a college entrance preparatory course which later gave rise to Colégio Equipe, a private school that has been in operation since 1973. Many of the professionals from experimental schools that were closed due to the dictatorship went on to work there.

At Colégio Equipe, the education system that was implemented focused on valuing critical thinking, student participation in the pedagogical process, and the socialization of knowledge, with a variety of supplementary activities available, discussions in circles, and collective decision-making, emulating democratic practices that had long been distant from Brazilian politics and education. Students could, for instance, take classes in photography, cinema, and theater – subjects largely absent from most schools at the time – as well as receive material support for artistic production. There was a vibrant cultural life there, fostered by the school's cultural center, Centro Cultural do Equipe – managed by television host Serginho Groisman, also a former student of the school –, which organized concerts by artists who had been denied other performance spaces by the military regime, such as Caetano Veloso, Jards Macalé, Gilberto Gil, Jorge Mautner, Tom Zé, and others.

This environment, where learning to learn was prioritized, was favorable to cultural development, paving the way for many artists to emerge, among them Carlito Carvalho. After completing high school, Carlito began studying Architecture and Urbanism at USP, alongside Antonio Malta and Fabio Miguez, friends from Colégio Equipe. During this time, he began attending Sergio Fingermann's printmaking studio, with his friends Fabio Miguez, Paulo Monteiro, and Rodrigo Andrade. This experience helped them understand the importance of creative spaces, which, in 1982, resulted in the founding of the collective studio Casa 7, with the participation of Antonio Malta, Carlito Carvalho, Fabio Miguez, Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade, and later, Nuno Ramos.

At Casa 7, while research was individual, there was a great deal of conversation among the members, thanks to the friendship that had developed over the years. In addition to painting, part of the routine involved evaluating each other's work, sharing opinions, and offering critiques, which helped the practice of painting evolve quickly. In an interview with Gabriel Cardoso Gonzaga in 2020, Carvalho explained that his artistic learning occurred in various ways, beyond experimentation itself, including visits to museums and cultural centers, close observation, contact with art books, and, above all, a deep interest in materials, supports, and the world. This expressed a profound desire for research, investigation, and creation, which led him down a unique path in the history of Brazilian art.

CRONOLOGY

1961
Born on December 11, in São Paulo.

1977
Joins Colégio Equipe, a school that values critical thinking. Participates in *Revista Papagaio*, a comic book created by students of the school.

1980
Enrolls at the School of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (USP). During his studies, he begins his first artistic experiences at Sérgio Fingermann's metal engraving studio.

1982
Founds Casa 7 studio in São Paulo, alongside Fabio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro, and Rodrigo Andrade. The collective plays a central role in the return to painting in Brazil in the 1980s, using synthetic enamel paint on kraft paper and oil on canvas.

1983
Participates in the 16th Contemporary Art Salon of Piracicaba, alongside other members of Casa 7. During this period, he produces large-scale panels in synthetic enamel paint on kraft paper, exhibited without frames.

1984
In addition to large panels, he begins working with abstract figures using oil on canvas. The artist participates in the *Arte na rua 2* [Art on the Street 2] exhibition at Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC/USP), presenting paintings on advertising billboards scattered throughout the city of São Paulo.

1985
Casa 7 gains prominence with exhibitions at MAC/USP and Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), curated by Aracy Amaral. Carvalho also participates in the 18th São Paulo International Biennial, presenting paintings that formed the installation known as "Grande tela" [Large canvas], marked by controversies and criticisms regarding the juxtaposition of works in the exhibition space.

1986
Explores new possibilities with encaustic, a technique that mixes wax, oil, and pigment. Carvalho exhibits his work at the 2nd Havana Biennial in Cuba and at the Latin American Art on Paper Biennial in Buenos Aires. He wins the Travel Prize at the 9th National Salon of Plastic Arts.

1987
Casa 7 comes to an end, and Carvalho begins a new phase with the construction of his own studio in Vila Madalena, São Paulo. Holds his first solo exhibition, *Carlito Carvalho*, at Subdistrito Comercial de Arte, São Paulo, presenting works using encaustic, which becomes a central element in his oeuvre.

1989
Receives a scholarship from Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) and moves to Cologne, Germany, where he establishes his residence and studio. During this period, he creates works blending oil, wax, resin, and pigment, exploring the contrasting properties of absorption and light reflection in these materials.

1990
Expands his production with works that use collages and prints, also exploring the sculptural qualities of wax paintings. The artist participates in the 20th *Panorama da Arte Atual Brasileira* [Panorama of Brazilian Current Art] exhibition at Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

1991
Develops the *Dedinhos* [Little fingers] series, with small wax works (30x30 cm) that explore the use of reliefs and the inclusion of materials such as clay and oil beneath the wax surface. Carvalho participates in a collective show at Galerie Maeder, in Berlin.

1992
Returns to Brazil and holds his first exhibition of works developed in Germany at Galeria Paulo Figueiredo, São Paulo.

1994
Participates in the *Bienal Brasil Século XX* [20th Century Brazil Biennial] exhibition at Fundação Bienal de São Paulo, curated by Agnaldo Farias. He exhibits his work at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, and creates his first three-dimensional sculptures, called *Ceras perdidas* [Lost waxes].

1995
Exhibits *Ceras perdidas* [Lost Waxes] at Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ) and at Centro Cultural São Paulo (CCSP).

1997
Exhibits porcelain sculptures and monotypes at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, and at Galeria David Pérez-MacCollum, in Guayaquil, Ecuador. He participates in the *Arte/Cidade 3* [Art/City 3] exhibition in São Paulo, with the ephemeral work *Vazador* [Drainer], composed of blocks of asphalt material.

1999
Develops ephemeral sculptures in plaster, exhibited at Museu Brasileiro da Escultura e da Ecologia (MuBE), São Paulo, and at Paço Imperial, Rio de Janeiro, in the show *Duas águas* [Two Waters].

2000
Participates in an artist residency at Europees Keramisch Werkcentrum (EKWC), Netherlands. Carvalho holds the exhibition *Meia verdade* [Half Truth] at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, where he uses plaster, wax, clay, and resin in works that reveal the process of cutting and dividing materials.

2001
Presents the work *Surda* [Deaf] at the 3rd Mercosul Biennial, Porto Alegre, and the installation *Gibraltar* in the exhibition *Côte à Côte* at the Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, France, exploring the use of plaster.

2003
Returns to painting, after a period particularly dedicated to sculptural work, with a series of works in mirrors, presented at Galeria Raquel Arnaud, which mix grease, paraffin, mirror, and pigment, highlighting issues of reflectivity and optical illusion.

2004
Participates in the exhibition *Casa 7* at Museu de Arte Contemporânea de Niterói and wins the Jabuti Award for graphic design for the book *Et Eu Tu*, in partnership with Arnaldo Antunes and Marcia Xavier.

2005
Holds a solo exhibition at Silvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro, presenting mirror works with grease and pigments.

2006
Creates the installation *Já estava assim quando eu cheguei* [It was already like that when I arrived] at MAM Rio and participates in the *Paralela 2006* [Parallel 2006] exhibition in São Paulo.

2007
Presents *Fora da casinha* [Cuckoo] at Silvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro, using mirrors, spray paint, paraffin, and plaster.

2008
Creates the installation *Apagador* [Eraser] at Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, and participates in *Projeto Parede* [Wall Project] at MAM-SP, with the work *Quem vê pensa* [To see it, you'd think...].

2009
Participates in the exhibition *Experimentando espaços* [Experimenting Spaces] at Museu da Casa Brasileira, São Paulo, with the installation *Você tem razão* [You're right], using suspended wooden posts.

2010
Exhibits *A soma dos dias* [Sum of Days] at Pinacoteca do Estado de São Paulo, using nonwoven fabric, tape recorders, and fluorescent lights in a large-scale installation. Presents *Melhor assim* [It's Better This Way] at S0S0+ Espaço Cultural, São Paulo.

2011
Presents *Sum of Days* at MoMA, New York, using nonwoven fabric, fluorescent lights, and tape recorders, marking his international acclaim. Creates the installation *Regra de dois* [Rule of two] at Casa Museu Eva Klabin, Rio de Janeiro, with glass and fluorescent lights.

2012
Participates in the 11th Havana Biennial, Cuba, with the work *Vuigo* [Alias], and holds the exhibition *Shift* at the Sonnabend Gallery, New York. He also participates in St. Moritz Art Masters, Switzerland.

2013
Creates the installation *Sala de espera* [Waiting room] at MAC/USP, São Paulo, and at Kukje Gallery, Seoul, with wooden posts in installations that interact with the architectural space.

2014
Presents the sound activation *Rio* at the Museum of Modern Art (MoMA), New York, as part of an exhibition dedicated to Lygia Clark's work. Carvalho holds the exhibition *Possibility Matters* at the Sonnabend Gallery, New York, and *Precaução de contato* [Contact precaution] at Galeria Nara Roesler, São Paulo.

2015
Participates in the exhibition *Casa 7* at Pivô, São Paulo, and creates a series of wooden sculptures using sections of street lighting posts.

2017
Creates the work *Linha de sombra* [Shadow line] at MuBE, São Paulo, with wooden posts. Presents *Faço tudo para não fazer nada* [I Do Everything to Do Nothing] at Galeria Nara Roesler, São Paulo.

2018
Holds the exhibition *Há sempre uma terceira vez* [There's always a third time] in São Paulo and participates in international shows such as *The Sonnabend Collection* at Fundação de Serralves, Portugal.

2019
Creates the permanent installation *Já estava assim quando eu cheguei* [It was already like that when I arrived] at Sesc Guarulhos, São Paulo. The artist exhibits his work in the show *I want to be like you* at Galeria Nara Roesler, New York, and participates in the Frieze Solo Project, also in New York. He presents his pieces in the exhibition *Carlito Carvalho* at Silvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE:
Abrir caminhos na arte e na vida
Somos um instituto cultural dedicado às artes visuais e seus cruzamentos com a educação, a arquitetura e o design, sempre aberto ao diálogo com outras linguagens e temas contemporâneos.
Nossa história começa na cidade de São Paulo (SP), em 2001, ano de nossa fundação. A partir desse marco, espalhamos nossa presença em todo o território nacional com projetos de educação, premiações e programas formativos, difundindo conhecimento e criando conexões para trabalhar em parceria com instituições nacionais e internacionais.
Nos mobilizamos e nos relacionamos com questões contemporâneas e com vozes diversas e representativas e, através de nossa vocação formativa, geramos oportunidades para educadores e estudantes, dando uma dimensão coletiva ao gesto de Tomie Ohtake de abrir territórios para si e para o outro por meio da arte.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE:
Opening paths in art and life
We are a cultural institute dedicated to the visual arts and their intersections with education, architecture and design, always open to dialogue with other contemporary themes and languages.
Our story began in the city of São Paulo (SP) in 2001, the year we were founded. From this milestone, we spread our presence throughout the country with educational projects, awards and training programmes, disseminating knowledge and creating connections to work in partnership with Brazilian and international institutions.
We engage and relate to contemporary issues and diverse and representative voices and, through our vocation for training, we generate opportunities for educators and students, adding a collective dimension to Tomie Ohtake's gesture of pioneering territories for herself and others through art.

EXPOSIÇÃO EXHIBITION CARLITO CARVALHOSA – A METADE DO DOBRO THE HALF OF THE DOUBLE

Curadoria Curators
Ana Roman, Lúcia K. Stumpf, Luis Pérez-Oramas e and Paulo Miyada

Produção e Coordenação de Montagem Production and Assembly Coordination
Instituto Tomie Ohtake | Carolina Pasinato, Nicole Plascak, André Luiz Bella, Pedro Lemme, Rodolfo Borbel e and Victor Constantino

Projeto Expográfico Exhibition Design
Instituto Tomie Ohtake | Ligia Zilbersztein

Design Gráfico Graphic Design
Instituto Tomie Ohtake | Felipe Carnevalli, Paula Lobato e and Vitor Cesar

Montagem Art Handlers
Renato Bomfim, Gabriel Garcia Giacon, Hélio Bartsch, Juan Castro, Maira Key Takiy e and Rebeca Felipe Pelegrino

Conservação Conservation
Bernardo Macena, Fabiana Oda, Heloisa Biancalana, Lillian Magalhães, Rita Torquete e and Thalita Noce

Cenografia Scenography
Buriti Brasil

Desenho de Luz Lighting Design
Fernanda Carvalho Lighting Design

Iluminação Lighting
Marcos Cicerone

Seguro Insurance Company
Howden Brasil Consultoria e Corretora de Seguros

Revisão Proofreading
Fabiana Pino, Isabela Maia e and Instituto Tomie Ohtake | Divina Prado e and Carmem Saito
Tradução Translation
Isabela Maia

Impressão e Sinalização Printing and Exhibition Signage
Insign

Audiovisual Audiovisual
Maxi Áudio

Pintura Painting
WCA Pinturas e Decorações

Transporte Transport
Millenium Transportes

Agradecimentos Acknowledgments
Cecilia Carvalho, Mari Stockler, Maria Stockler Carvalho, Alexandre Roesler, Álvaro Piquet, Beatriz Bracher, Daniel Roesler, Daniela Thomas, Felipe Tassara, Heloisa Saeta, Lydia de Santis, Margarida Cintra Gordinho, Nara Roesler, Paula Azevedo, Pollyne Santana e and Zita Carvalho

O Instituto Tomie Ohtake realizou todos os esforços para encontrar os detentores dos direitos autorais incidentes sobre as imagens/obras aqui expostas e publicadas, além das pessoas fotografadas. Caso alguém se reconheça ou identifique algum registro de sua autoria, solicitamos o contato pelo e-mail institutotomieohtake.org.br.
Instituto Tomie Ohtake made every effort to find the holders of copyrights on the photographed images/artworks published here. If you identify yourself or some work of your authorship, please contact us by email: institutotomieohtake.org.br.

AUDIOCATÁLOGO AUDIO CATALOG UMA COISA POR OUTRA ONE THING FOR ANOTHER

Idealização Conceptualization
Instituto Tomie Ohtake

Produção Executiva Executive Production
Supersônica Edições

Direção Direction
Anna Costa e Silva e and Daniela Thomas

Direção Executiva Executive Direction
Mariana Beltrão

Roteiro Script
Anna Costa e Silva

Assistência de Roteiro Script Assistant
Maria Carvalho

Colaboração ao Roteiro Script Collaboration
Ana Roman, Larissa Munck e and Lúcia K. Stumpf

Coordenação Editorial Editorial Coordinator
Juliana Bitelli

Assistência Editorial Editorial Assistant
Sheyla Miranda

Assistência de Pesquisa Research Assistant
Cássia Hosni

Montagem Editing
Larissa Munck

Técnicos de Som Sound Technicians
Jorge Vaz, Lúcia Esteves e and Mino Alencar

2020
Continues creating works in ceramic and mirrored aluminum during the COVID-19 pandemic, working in isolation due to his health condition.

2021
Passes away on May 13, in São Paulo, at the age of 59. His death is followed by numerous tributes and the beginning of the organization of his collection by his family.

2022
Two retrospective exhibitions of his work are held: *Carlito Carvalho: Matéria como imagem. Obras de 1987 a 2021* [Carlito Carvalho: Matter as image. Works from 1987 to 2021] at Galeria Nara Roesler, New York, and *Linhas do espaço-tempo* [Lines of space-time] at Instituto Ling, Porto Alegre.

2024
Retrospective exhibitions *A metade do dobro* [The Half of the Double], Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, and *A natureza das coisas* [The nature of things], Sesc Pompeia, São Paulo, are held. Launch of the artist's third monographic book, published by Nara Roesler Livros.

Estúdio Parceiro Partner Studio
Senac São Paulo

Edição de Som e Mixagem Sound Editing and Mixing
Mino Alencar

Participações Participations
Alberto Tassinari, Antônio Malta, Arnaldo Antunes, Arto Lindsay, Carolina Veiga, Cecilia Carvalho, Daniel Rangel, Erika Verzutti, Fabio Miguez, Frederico Coelho, Iole de Freitas, Ivo Mesquita, João Bandeira, Lorenzo Mammì, Luis Pérez-Oramas, Luisa Duarte, Maria Carvalho, Marina Rheingantz, Nuno Ramos, Paulo Miyada, Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade e and Tálisson Melo

JORNAL NEWSPAPER

Projeto Gráfico Graphic Design
Instituto Tomie Ohtake | Felipe Carnevalli, Paula Lobato e and Vitor Cesar

Textos Texts
Anna Costa e Silva, Daniela Thomas, Lúcia K. Stumpf, Luis Pérez-Oramas, Maria Carvalho e and Instituto Tomie Ohtake | Ana Roman, Divina Prado e and Paulo Miyada

Revisão Proofreading
Fabiana Pino, Isabela Maia e and Instituto Tomie Ohtake | Divina Prado e and Carmem Saito

Tradução Translation
Isabela Maia e and Miguel Del Castillo

Impressão Printing
Ipsis

ISBN 978-65-89342-44-1

Cota Aparenta Cota Prata Acesso Tomie

Lei de Incentivo à Cultura Lei Rouanet | Livelos | CCR | 25 ANOS | BMA ADVOGADOS | unisys | 50 ANOS | COMOLATTI | USIMINAS

Apoio: nara roesler | ACERVO Carlito Carvalho | senac | ARTE!Brasileiros | JCDecaux | Cult revista | piauí | SUPERSÔNICA | INSTITUTO TOMIE OHTAKE | MINISTÉRIO DA CULTURA GOVERNO FEDERAL BRASIL UNIDO E RECONSTRUÇÃO