

**FECHE OS
OLHOS
E VEJA**

São Paulo, 2019

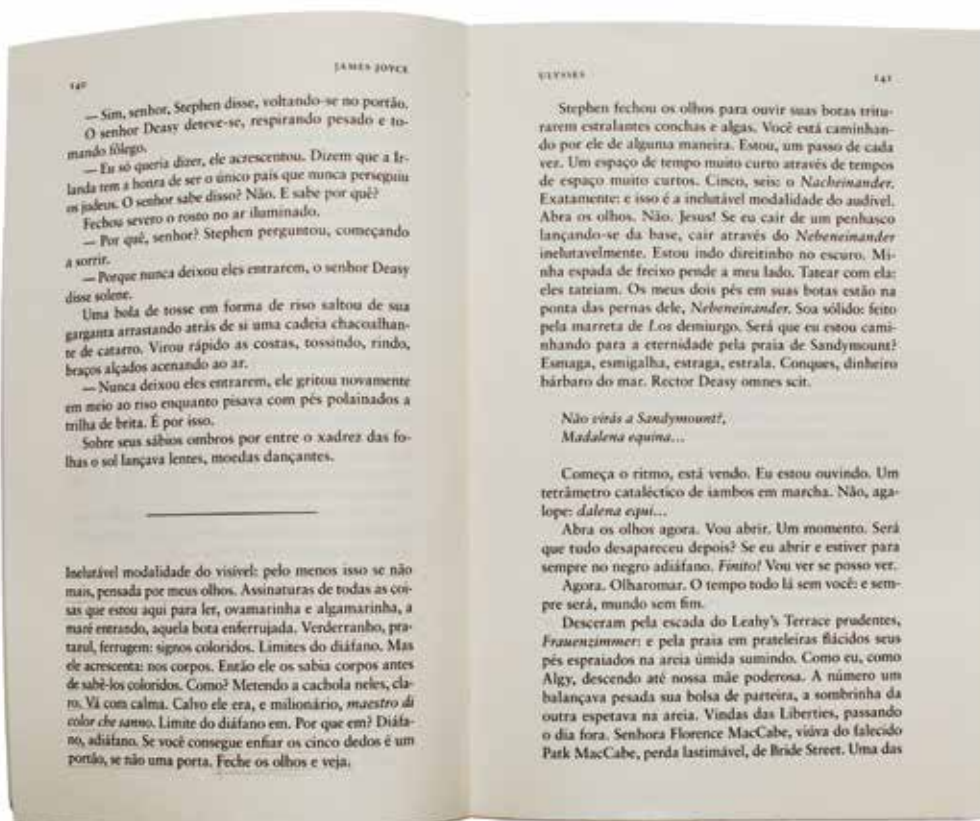
1a Edição

Curadoria Galciani Neves

Ana Mazzei, Antonio Dias, Claudia Andujar, Claudio Trindade,
Fabio Morais, Fernando Lindote, Flávio de Carvalho,
Gustavo Speridião, Hudinilson Jr., Iran do Espírito Santo,
Jaime Lauriano, Jorge Menna Barreto, Leonilson,
Linga DC Acácio, Lygia Pape, Marcius Galan, Maria Auxiliadora,
Mira Schendel, Motta & Lima, Neide Sá, Nelson Leirner,
OPAVIVARÁ!, Pedro França, Pepi Lemes, Raphaela Melsohn,
Regina Parra, Regina Silveira, Renata Lucas, Rodrigo Braga,
Sandra Gamarra, Sara Ramo, Tomie Ohtake, Tunga, Valeska
Soares, Vânia Mignone, Vitor Cesar, Waldemar Cordeiro,
Waldomiro de Deus.

FECHE OS OLHOS E VEJA

5



1

I.

Quantas percepções nos suscita a frase “Feche os olhos e veja”, de James Joyce? Em *Ulysses* (publicado em 1922), uma narrativa que, para muitos, carrega a fama de ser o romance impossível de ler, o “querer dizer” de Joyce é um complexo emaranhado de vozes narrativas e tempos alternando-se entre um mover-se ativo, um fluxo de consciência e a memória dos personagens, que a todo instante refazem um único dia, 16 de junho de 1904, na cidade de Dublin. Assim, não sabemos precisamente quem diz algumas frases e isso é um dos fascínios do texto de Joyce.

Nesse momento citado, Stephen Dedalus encontra-se novamente de frente para o mar. O mar, com o qual tanto sonhara, passa a lhe trazer uma memória, uma interferência incontrollável na visão: o recipiente que havia ficado ao lado do leito de morte de sua mãe. E esta visão do mar e de sua mãe o faz pensar sobre o ato de ver. O imperativo da frase, que encerra o parágrafo, pode ser dito pelo narrador para Stephen, de Stephen para si mesmo, de Stephen para o mar, do mar para Stephen, um devaneio de Stephen... Este fechar os olhos para ver não dá pistas se trata-se de uma ação a ser realizada de imediato, nem mesmo se tem hora para findar-se. Parece apresentar-se como movimento que perdura ou como um gesto necessário para o ato de ver.

A imprecisão temporal de “Feche os olhos e veja” nos coloca diante de uma permanência do adifano (que não permite a passagem da luz) como condição para o diáfano (que permite a passagem da luz). Além disso, fechar os olhos pode apresentar-se, a princípio, como um gesto contraditório ao ver e faz recair sobre os olhos um outro movimento de visão a ser exercitado. Ver com os olhos fechados reavalia a contiguidade entre olhos e a ação de ver. E lança *olhos* e *ver* em um processo de diferenciação, inserindo-os em uma relação impossível, porém num campo de possibilidades ou de chances ao possível.

II.

“Para remover a forma e a cor e chegar ao osso da pintura”, disse Tomie Ohtake (2000) ao se referir ao gesto de vendar seus olhos para pintar. Reconhecendo, portanto, a visão como um procedimento pictórico e também como gesto que falha, a artista prescreveu a si mesma uma limitação: pintar às cegas. E, assim, os registros de seus gestos jogaram com a visão e usufruíram de sua ausência. Tomie desfez-se da obviedade do visível, empregou o corpo. Fez-se sensível e visível para o movimento de pintar. O tempo deste desenho cego fez desmoronar o imediatismo da visão, enquanto a artista confundia-se com o gesto, com a tela, com o pincel, com a própria imagem que ia surgindo. Não que negligenciasse seu corpo, mas o fazia irradiar-se em elementos externos a ele.

Entre 1959 e 1962, cerca de 40 pinturas foram produzidas a partir dessa imbricação. Acaso, resquícios de memórias do olhar, intencionalidades livres em movimento emanaram imagens que destituíam a visão como operação mais fundamental para o pensamento pictórico de Tomie. Essas pinturas apareceram isoladamente e com pouca frequência na cena artística. Sua aparição com mais destaque se deu em 2011, na mostra *Tomie Ohtake – Pinturas cegas*, com curadoria de Paulo Herkenhoff, quando 32 obras da série foram exibidas. À época, Tomie confirmou que esse procedimento a incentivou por um caminho rumo à “simplificação” e a colocou diante de possibilidades de abstração de formas e de uma maior compreensão do desempenho da cor em seus trabalhos.

III.

Ver e compartilhar o que se vê são gestos do corpo que se endereçam a outro corpo. O que ousamos aqui comentar também, de certa maneira, ousa distanciar-se da narrativa de uma figura onipotente que criou a luz e a nós, à sua imagem e semelhança, e pensar que o sujeito que vê e dá a ver constitui-se nas trocas com outros sujeitos, em uma experiência de coletividade que produz mundos visíveis. Pensar acerca desses gestos em troca, segundo a filósofa Marie-José Mondzain, pode nos fazer encarar uma outra narrativa: a de um reencontro do sujeito com a sua noite, com a escuridão – lugar cheio de outras visibilidades. Para daí, guiando-se pelos seus desejos e tateando incertezas, criar a sua clareza e os seus exercícios de ver, criar a si mesmo em diálogo com o mundo em que necessariamente participa. E essas são suas condições de existência. O que cria encarna excertos subjetivos da cena política humana, num uso da linguagem e da imaginação.

Para a filósofa, a esfera da criação de imagens e visibilidades é comandada pela exagerada importância conferida à autoria. Território de passagem e de transformação, a criação não é um banco de réus, onde quem ganha são as autoridades emergentes e legitimadas pela fragilidade dos que foram conduzidos a crer piamente no que veem e julgados inaptos a produzir. A imagem ampara-se, assim, na égide do poder, do dom, na distribuição de

espetáculos autorais e egocentristas. E é nessa zona que sua pergunta ecoa: “Em que condições nos ameaçam as imagens?”². Resta-nos sucumbir a um sistema binário, optando entre “um objeto visível que nos engana e uma verdade invisível que priva a imagem de qualquer encarnação num objeto”³.

Mondzain nos coloca o desafio de produzir, ver e comparar imagens que libertam, que ocorrem entre sujeitos ativos, autores e até discordantes, imagens que se abrem sem receio à indeterminação de outros olhares em oposição àquelas que paralisam e que implicam um caminho unilateral de ideias. Essas imagens, narrativas e ficções confrontam com força libertadora e assustadora as imagens opressoras, que são sempre sustentadas pela impossibilidade de qualquer apropriação e que sobrevivem autoritariamente em proliferações institucionalizadas e no sequestro das percepções.

IV.

Piscamos os olhos o tempo todo. O que vemos ocorre entre movimentos de fechar e abrir os olhos: visão em intervalos de cegueira⁴ ou cegueira em intervalos de visão. Ver é uma experiência marcada intrinsecamente por um não ver. Há em tudo que se vê uma ausência de visão. O invisível constitui toda coisa vista, tanto quanto o que há para ver. Essa compreensão, argumenta Jacques Derrida⁵, parece abalar a plenitude do olhar. E, embora não pretenda excluir os outros sentidos da aventura de ver, propõe que para ver, ação de conhecer e discernir, não basta estar na luz e identificar os contornos imediatos das coisas e dos fatos, nem manter os olhos atentos, como acredita um caçador, mas se entregar à imaginação acerca do misterioso, do inominável, do que está no escuro. Negar a certeza do olhar e perscrutar o que não se vê

2 Mondzain, Marie-José. *Homo spectator: ver e fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

3 Idem.

4 Seguimos essa investigação, tendo em mente a proposição de Derrida: “o cego pode ser um vidente, tem por vezes vocação de um visionário”. Em outras palavras, para Derrida, todo artista seria um cego visionário, pois pode dar a ver a partir do que não vê, a partir de uma falta de modelo, de uma ausência, de algo que não se restringe ao já visto e que nunca estará plenamente presente diante de seus olhos.

5 A versão original do texto “*Mémoires d’aveugle : l’autoportrait et autres ruines*” foi editada durante a exposição “*L’ouvre où ne pas voir*”, com curadoria de Jacques Derrida, apresentada no Museu do Louvre, em 26 de outubro de 1990.

atuam no esboço de uma percepção de mundo que prescindem de orientações precisas, que não se submetem a coerções castradoras e que, portanto, assume sua construção no risco da queda livre – olhos fechados de um corpo prestes a saltar.

V.

Feche os olhos e veja é uma exposição-ensaio. E, como todo ensaio, não se propõe a discutir algo inédito, mas, antes, deglutir aquilo que já foi dito e cercado de muitas hipóteses. Estamos aqui com Tomie Ohtake, James Joyce, Marie-José Mondzain e outros tantos artistas: ignições para perceber instâncias do ver e do não ver. Juntando dissonâncias, re combinando palavras, referendando (ao mesmo tempo que esquecendo, sem intenção) percepções alheias e habitando campos de investigação, sem pretensão de alcançar algo cientificamente comprovável, mas com a disponibilidade de afetar-se com o que já foi feito, com o que já esteve ou está muito vívido na boca e nos olhos de outros.

Nesse sentido, vale também dizer que os trabalhos selecionados para a mostra não foram produzidos a partir de possíveis compreensões sobre o excerto de Joyce ou como meras apropriações e filiações aos procedimentos e trabalhos de Tomie Ohtake e Joyce. Para a mostra, o universo de processos dessas três figuras emblemáticas, aqui reunidas por um olhar casual e desobediente a regras que os fundamentariam acadêmica, temporal e conceitualmente, atua para sugerir distintos caminhos de percepção ao que se apresenta à visão, para contribuir com problematizações acerca do ver e do não ver.

As mais de 60 obras presentes no espaço da Galeria Almeida e Dale estão em diálogo, sim, mas a partir de suas singularidades e de possíveis compartilhamentos, aproximações e diferenciações entre si, que podem suscitar inquietações acerca da desconstrução da certeza do ver e de destituição da visão como abordagem única para o alcance da verdade. Isto também é uma experiência que se presentifica no e com o público. A mostra reúne trabalhos de 38 artistas de diferentes gerações que acrescentam camadas ao enigma de um ver de olhos fechados e nos colocam frente a frente com exercícios e explorações acerca do

ver, que já foram motivo de investigação de inúmeros pensadores, literatos, artistas. Assim, a mostra evita exageros retóricos e qualquer hipótese que suplante os trabalhos a uma instância de ilustração dos, diga-se de passagem, entusiasmados pressupostos aqui apresentados. A seleção conta com obras do acervo da Galeria Almeida e Dale e da Galeria Leme/AD, e com outros tantos trabalhos de artistas convidados.

O que buscamos com a mostra é, também, em alguma instância experimental, discutir os modos como o ver, um dos procedimentos e condições para a produção artística – comumente reconhecível como gesto autoral de decifração, apresentação e discussão acerca do enigma do real, como instrumento mágico do artista que transforma as coisas em espetáculos delas mesmas –, podem abrir-se a outras noções. Dentre elas, algumas se evidenciam: ver como uma técnica do corpo que se constitui como desobediência ao que é visto e legitimado e como disjunção das mediações ideologicamente constituídas e cerradas em si mesmas e nos seus próprios interesses. Assim, ver ocorre também na ruína da memória, na incompletude, buscando-se na reverberação de muitas vozes.

A exposição tenta evidenciar, por meio dos processos dos artistas, uma desconstrução do ver, que se nega como fenômeno de encontro com a verdade e como fundante de narrativas hegemônicas. Assim, o conjunto de obras pode nos proporcionar hipóteses que reposicionam os processos de inscrição do pensamento, e de invenção e de fluxos de subjetividades, como gestos desviantes das retóricas categorizantes e que não pretendem produzir argumentos assertivos, mas, antes, fabulações ruidosas e disruptivas, à espera de desdobramentos e, por isso mesmo, resistentes aos reinados de opressão.

Os trabalhos instigam a devanear mais ainda sobre como acreditamos ver o mundo e podem nos sugerir um contorno acerca do que somos expostos a ver e, portanto, ter que aceitar: uma máscara cínica para testemunhar o autoritarismo se alastrando pelo mundo. Somos empurrados a ver sem contestar, até porque nossas chances de contestação estão ameaçadas de ser engolidas e traduzidas por uma engrenagem monstruosamente poderosa que quebra nossos gestos e os condena a ser aquilo que ela toma

como alimento. Num país dos falsos acontecimentos em franca disseminação, da leitura superficial e repassada impunemente, sem qualquer avaliação, onde impera a destituição de nossos direitos e conquistas, a informação imprudente e sem critério como geradora de fatos absurdos, porém perfeitamente críveis, pois há quem saboreie tais ideias, nossas espacialidades coletivas carecem de um ver libertário, revolucionário, de um imaginário plural, de natureza transversal.

É necessário ressaltar que os trabalhos da mostra não se filiam unicamente a essa narrativa, assumidamente incompleta, mas repelem a lógica das imagens do poder, negam a visão autoritária que é sustentáculo dos programas de manutenção das ideologias de opressão e medo. E não se acovardam, deflagram nossas angústias, nossos desastres. Reivindicam poética e politicamente uma resistência que intervém no cotidiano. São erupções em que reconhecemos nossos desejos de intensidade indomável, incalculável e, por vezes, invisível. As obras se constituem, assim, na “espantosa realidade das cousas”, que é tão “difícil de explicar a alguém quanto isso alegre”, nos diz Alberto Caeiro⁶. Narram como é urgente confrontar o que nos anula, para simplesmente ver, viver e estar presente no mundo.

Ver, então, é admitir-se sujeito a um ponto cego (ou vários), é deglutir a destreza da imagem “real” como frágil, é perceber a potência da imagem errante, movediça, inconclusa. É encontrar-se diante das impossibilidades da visão como própria possibilidade de escritura, de traço, de narração. Ver como gesto que não produz nem distribui uma autoria egocêntrica ou uma perspectiva a ser seguida, mas como prática de construção irrefreável de si e de algo, porosa ao outro, desvinculando-se dos exercícios de poder.

Ver para denunciar o caráter espectral de toda presença e deflagrar a inoperância dos discursos aprisionadores, para provocar e ser inquietação. Ver e não ver para fazer desmoronar as clausuras, para não poupar a arrogância do poder, para libertar os desejos. Ver inclui ver de olhos fechados, para aderir com intensidade às falhas, aos ruídos e às ficções não oficializadas e persistentes, para soterrar o viés elíptico a que a arte pode se submeter. Ver para transformar um processo poético em um acontecimento de

6 “Poemas Inconjuntos”. In: Pessoa, Fernando. Poemas de Alberto Caeiro. Lisboa: Ática, 1946.

ruptura, de articulação de diferenças. Ver para despertar com os punhos em luta.

Feche os olhos e veja também se ancora no que propõe Marie-José Mondzain: devemos corromper o esquema vertical da autoria de visualidades e arquitetar um desenho mutante e plural de construção coletiva da imagem, com alternâncias de papéis. Trata-se, então, de um consumo que é produtivo, uma produção de saberes que é percepção e debate coletivo, que, ao mesmo tempo, bagunça a fonte de autoria e a transforma em vontade de ver aquilo que excede os corpos. Portanto, lucidez e clareza não seriam os objetivos da arte e de suas visualidades, nem seus procedimentos fundamentais, mas algo que pode ser experimentado em movimento, em distintas temporalidades, que alteram as percepções, a visão, a memória, a fantasia, a própria linguagem.

E diante de um convite ao usufruto daquilo que não se vê, em sua função fabuladora, podemos apostar em tudo aquilo que tem a potência de nos libertar, que pode gerar uma satisfação sem crime e sem constrangimento. Pois, assim, segundo Mondzain, seria impossível separar desejo de ver e desejo de dar a ver do desejo de cruzar o olhar de alguém e de ser atravessado pelo olhar desse alguém. Uma esfera de instabilidade e de coragem se ergue nessa teia, onde a liberdade de criar e “o amor” seriam “o sítio infinitamente sensível onde a ficção é uma questão de confiança”⁷ para seus habitantes.

Galciani Neves
(curadoria)

SHUT YOUR EYES AND SEE

I.

How many perceptions are evoked by James Joyce's words, "Shut your eyes and see"? *Ulysses* (published in 1922), a narrative famed for being the impossible-to-read novel, Joyce's "I meant to say", is a complex tangle of narrative voices and times, shifting between an active movement, a flow of consciousness and memory of the characters, all of which recount a single day on the 16th of June 1904 in the city of Dublin. Consequently, it is unclear who says some lines, where this constitutes one of the intriguing elements of Joyce's text.

The moment in question is when Stephen Dedalus again finds himself on the sea shore. The sea, which he had dreamed so much about, brought back a memory, an uncontrollable interference in vision: a vessel which had been at his mother's deathbed. And this vision of the sea and his mother had made him ponder the act of *seeing*. The imperative in the phrase concluding the paragraph, may have been uttered by the narrative to Stephen, by Stephen to himself, by Stephen to the sea, by the sea to Stephen, or derived from his own daydream. This shutting of eyes in order to see gives no indication of whether this refers to performing the action immediately or in another timeframe. This comes across as a lasting action or as a necessary gesture for the act of *seeing*.

The temporal imprecision of "Shut your eyes and see" suggests a state of *adiaphane* (blocks light) as a condition for *diaphane* (allows light through). Also, shut your eyes may characterize a gesture which is not sight, promoting another form of vision. *Seeing* with eyes closed questions the contiguity between the eyes and the act of *seeing*. And casting eyes and seeing in a process of differentiation, placing them in an impossible relationship, yet amidst a realm of possibilities or chances of the possible.

II.

“Putting shape and color aside and getting to the bare bones of painting”, said Tomie Ohtake (2000) when referring to painting blindfolded. Hence, the artist, while acknowledging sight as a pictorial procedure and one which is fallible, imposed a limitation on herself: painting blind. Thus, the results of these actions played with sight and drew on its absence. Tomie relinquished herself from the obviousness of the visible using her body. This rendered her sensitive and visible for the motion of painting. This period of blind drawing removed the immediateness of sight, while the artist mixed up gesture, canvas, brush and the resultant image. Not that she neglected her body, but made it irradiate elements external to it.

Between 1959 and 1962, around 40 paintings were produced using this imbrication. Indeed, trace memories of sight, free flowing intentionalities gave rise to images which disempowered sight as the mechanism underlying Tomie’s pictorial thinking. Such paintings were both sporadic and rare in the art scene. They featured most strongly in the 2011 show Tomie Ohtake – Blind Paintings, curated by Paulo Herkenhoff, in which 32 artworks from the series were displayed. At the time, Tomie confirmed that this approach encouraged a process of “simplification”, allowing new abstraction of forms and a deeper understanding of the role of color in her work.

III.

Seeing and sharing what we see are gestures of the body which address another body. What we assert here, to some degree, risks becoming removed from the narrative of an omnipotent figure that created light and us, in his own image and likeness, proposing that the subject who sees and allows to see is grounded in exchanges with other subjects, in a collective experience that produces visible worlds. Thinking in terms of these exchanges, according to the philosopher Marie-José Mondzain, can lead us to another narrative: that of a subject reencountering their night, darkness – a place full of other visibilities. Thereafter, they are guided by their desires, feeling their way through uncertainties, creating

their clarity and exercises of *seeing*, creating themselves in dialogue with the world in which we must necessarily participate. And these are their conditions of existence. What this creates embodies subjective excerpts from the human political scene, in the use of language and imagination.

According to the philosopher, the sphere of creating images and the visible is driven by the over importance bestowed to authorship. Belonging to the realm of passage and transformation, creation is not a jury stand, where those who win are the emerging authorities legitimized by the frailty of those led to believe piously in what they see and judged inapt to produce. The image is thus sustained by the aegis of power, ownership, and distribution of authorial egocentric spectacles. And it in this area that his question resounds: “Under what conditions do images threaten us?”¹. This involves merely succumbing to a binary system, opting between “a visible object which betrays us and an invisible truth devoid of an image of any incarnation into an object”².

Mondzain presents us with the challenge of producing, seeing and sharing images that liberate, that occur among active subjects, authors and those who disagree, images that are open without fear to the indetermination of other views, as opposed to those which paralyze and impose a unilateral path of ideas. These images, narratives and fictions meet oppressive images with a liberating overwhelming force, where the latter are always sustained by the impossibility of any appropriation and survive in authoritarian institutionalized proliferations and in the hijacking of perceptions.

IV.

We are constantly blinking. What we see occurs between the opening and closing of our eyes: sight between intervals of blindness³ or blindness between intervals of sight. *Seeing* is an experience marked intrinsically by not seeing. There is an

1 Mondzain, Marie-José. *Homo spectator: ver e fazer ver*. Lisbon: Orfeu Negro, 2015

2 Ditto

3 We carried out this investigation by drawing on Derrida’s notion: “one who is blind has the vocation of a visionary”. In other words, for Derrida, all artists are blind visionaries because they can see things that one cannot see, based on lack of a model, an absence of something that does not restrict them to what has been seen before and that will never be fully present before their eyes.

absence of vision in all we see. The invisible includes all that has been seen as well as all that is to see. This understanding, argued Jacques Derrida⁴, appears to undermine the fullness of sight. And while not intending to exclude other senses from the adventure of *seeing*, he proposed that *seeing*, an action of knowing and discerning, is not just a matter of being in the light and identifying the immediate outlines of things and events or merely keeping eyes alert, as a hunter would believe, but is to surrender to the imagination regarding the mysterious, the unnamable, and that which lies in the dark. Rejecting the certainties of the eye and scrutinizing what one cannot see allows a view of the world to be mapped which eschews precise orientations, which is no longer subject to castrating coercions and is thus built upon the risk of free fall – eyes closed with the body poised to leap.

V.

Shut your eyes and see is a pilot exhibition. And like any pilot, the purpose is not to discuss something totally inedited, but rather to digest what has already been said and involving many hypotheses. In this show we present Tomie Ohtake, James Joyce, Marie-José Mondzain and a host of other artists: catalysts for perceiving instances of *seeing* and not seeing. This is achieved by bringing together dissonances, recombining words, validating (while forgetting, unintentionally) perceptions held by others and delving into fields of investigation, without seeking a scientifically proven outcome, but with the availability of affecting us with that which was already done, once was or is experienced in the mouths and eyes of others.

It is important to note that the works selected for the show were not produced based on the possible interpretations of the excerpt of Joyce or as mere appropriations and affiliations with the procedures and works of Tomie Ohtake and Joyce. For this show, the universe of processes of these three emblematic figures, who share a casual glance that breaks the rules underpinning these processes academically, temporally and conceptually, serve

⁴ The original version of the text "Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines" was edited during the exhibition "L'ouvre où ne pas voir", curated by Jacques Derrida, and presented to the Louvre Museum on 26th of October, 1990.

to suggest alternative paths of sight perception, contributing 17
to the question of seeing and not seeing.

The 60 plus works of art on display at the Almeida & Dale Gallery are in dialogue regarding their singularities and possible commonalities, similarities and differences between them. This raises doubts in the deconstruction of the certainty of *seeing* and the ousting of sight as the sole approach for attaining the truth. This is also an experience which manifests in visitors. The show brings together 38 artists from different generations which add layers to the enigma of *seeing* with eyes shut and immerse us in exercises and explorations on *seeing*, a focus of investigation of countless thinkers, literati and artists. The show avoids rhetorical exaggerations and any hypotheses that supplant the art works, such the enthusiastic assumptions presented here. The selection comprises works from the collections of the Almeida & Dale Gallery and the Leme/AD Gallery and includes art works by many other guest artists.

In this show, in an experimental fashion, we discuss the ways of *seeing*, one of the procedures and prerequisites for producing art – commonly recognizable as the authorial gesture of deciphering, presenting and discussing the enigma of the real, like an artist's magic instrument which transforms things into spectacles in their own right – can lead to alternative notions. Several of these stand out: *seeing* as a technique of the body characterized as disobedience to what is seen and legitimized and as separation of ideologically constituted mediations locked together in their own interests. Therefore, *seeing* also occurs in the ruining of memory, in incompleteness, and can be found in the reverberation of many voices.

The exhibition seeks to show, through the processes of the artists, the deconstruction of *seeing*, rejected as a phenomenon of encounter with the truth and as a basis of hegemonic narratives. Thus, the collection of artworks can yield theories which reframe processes of inscription of thinking and invention and flows of subjectivities as gestures deviating from the categorizing rhetoric, and that do not intend to produce assertive arguments, but instead noisy and disruptive fabulations, holding out for developments and, for this very reason, resistant to the realms of oppression.

The artworks promote further wonderment over how we believe we see the world and can suggest an outline concerning what we are exposed to *seeing* and hence must accept: a cynical mask to witness the authoritarianism sweeping the world. We are pushed into *seeing* without questioning, largely because our rights to contestation are at risk of being swallowed up and translated by a monstrously powerful machine which takes our gestures and crushes them to become more fuel to feed itself. In a country with widely disseminated false news and superficial reading propagated without restriction or assessment, where hard won rights and advances are eroded, imprudent baseless information gives rise to news stories which are absurd yet plausible because there are those who revel in these ideas, our collective spaces are in dire need of a *seeing* which is libertarian, revolutionary, with a plural imaginary that is cross-sectional in nature.

The art works in the show are not affiliated solely to this admittedly incomplete narrative, but reject the logic of images of power and shun the authoritarian view that underpin programs promoting ideologies of oppression and fear. And these do not bow down, enflame our distress or crises. They serve to assert, both poetically and politically, a resistance which is part of our daily struggle. These are eruptions in which we recognize our desires of indomitable, incalculable and sometimes invisible intensity. The works thus represent the “astounding reality of things”, which can prove so “hard to explain to someone how much joy this brings”, as stated by Alberto Caeiro⁵. They speak of the urgency of confronting that which puts us down, in order to simply see, live and be present in the world.

Seeing is therefore admitting to having a blind spot (or several), accepting that the power of the “real” image is weak, and perceiving the power of an errant, shifting, inconclusive image. It is finding oneself before the impossibilities of sight as the possibility of writing, drawing, narrating. Seeing as a gesture that does not produce or distribute an egocentric authorship or a perspective to be followed, but as a practice of unstoppable construction of oneself and of something, porous to the other, relinquished from powers that be.

5 “Poemas Inconjuntos”. In Pessoa, Fernando. Poems by Alberto Caeiro. Lisbon: Ática, 1946.

Seeing to expose the specter of all presence of, and deflagrate the ineffectiveness of, imprisoning discourse, and seeing to provoke restless. Seeing and not seeing to bring down walls, not to spare the arrogance of authority, to free our desires. Seeing includes seeing with eyes shut, to tightly adhere to the flaws, noise and unofficial and persistent stories, to bury the elliptical bias to which art can fall into. Seeing to transform a poetic process into event of rupture, articulation of differences. *Seeing* to rouse us to stand up and fight.

Shut your eyes and see is also centered on the notion proposed by Marie-José Mondzain: we should destroy the vertical scheme of authorship of visualities and devise a mutant plural blueprint of collective construction of images with switching of roles. This involves consumption that is productive, production of knowledge which is collective perception and debate that disrupts the source of authorship and transforms it into desire to see beyond the subjects. Therefore, lucidity and clarity are not the objectives of art and its visualities, nor its underlying procedures, but that which can be experienced in motion, different time frames, changing perceptions, vision, memory, fantasy and language. Therefore, lucidity and clarity are not the objectives of art and its visualities, nor their fundamental procedures, but something that can be experienced in motion, in different time frames, which change perceptions, vision, memory, fantasy and language.

And when beckoned to exploit that which cannot be seen, in its fabulatory capacity, we should embrace all that can free us and give satisfaction without crime or shame. For in this manner, according to Mondzain, it is impossible to separate desire to see and be seen from the desire to exchange glances with someone and be glanced at by this person. A sphere of instability and courage arises in this web, where freedom to create and “love” are “the infinitely sensitive site where fiction is a question of trust”⁶ for its inhabitants.

Galiciani Neves
(curatorship)

ESTAMOS

NO

ESCURO

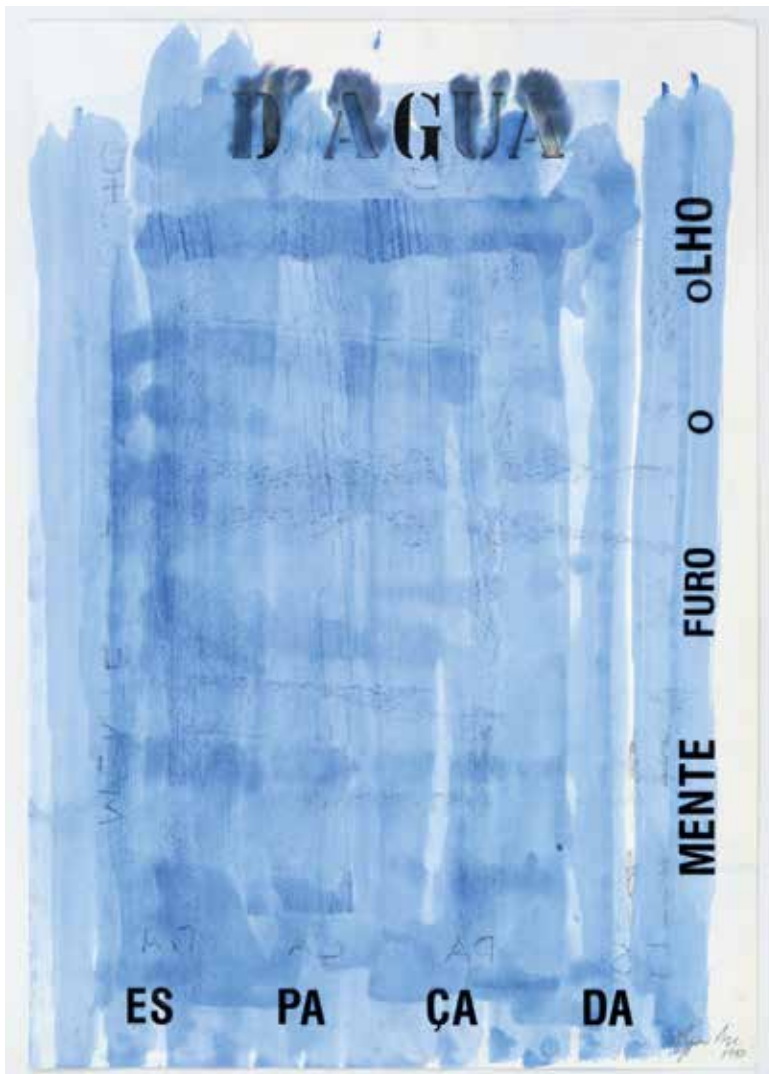
A arte põe em cena relações com o visível: inscrição, testemunho e/ou invenção do visível. Em operações de linguagem que, há tempos, se des-assemelham ao real, negando procedimentos de imitação/representação que criem uma pretensa verdade, a arte se propõe a uma visibilidade que joga com problematizações, entranhamentos, pertencimentos, atritos com as nossas condições de existência, com os lugares que habitamos, com as nossas esferas públicas de discussão.

Como instigante fulgor podemos compreender uma luminosidade intensa, que se dispõe ao dizível, aos processos de percepção, às distorções (por que não?), a uma visualidade que pode cegar e que pode vir a ser um outro não previsto. Assim, essas obras buscam ser uma presença sensível, subversiva, crítica, sem, para tanto, instrumentalizarem-se, mas buscando construir, por meio de uma consciência política e do seu entorno, um visível que questiona a si próprio e às percepções e acontecimentos que pautam nossos corpos.

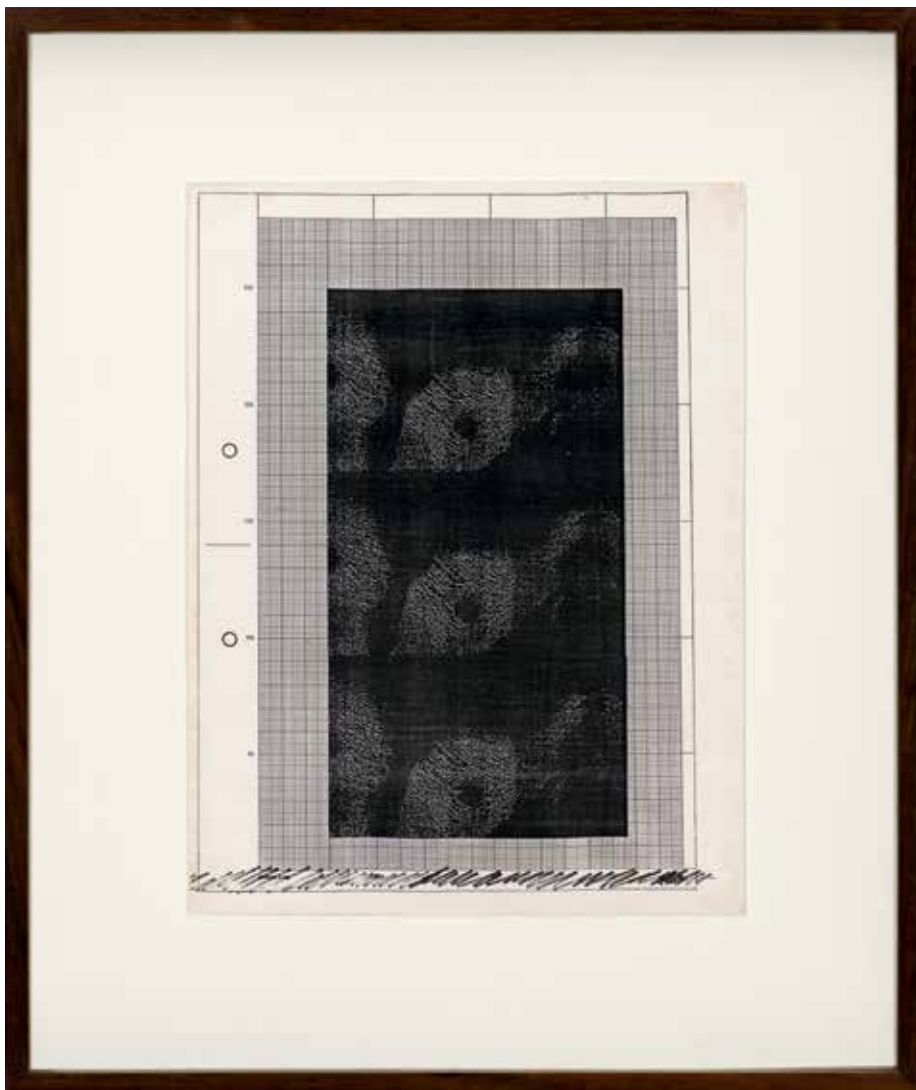
Art creates connections to the visible: inscription, testimony and/or invention of the visible. In language's operations, which have long become detached from, and dissimilar to, reality, and thus negate imitations/representations that might lead to the creation of a pretended truth, art lends itself to a degree of visibility that simultaneously reveals and triggers the interplay of issues, estrangements, familiarities, and frictions within the conditions of our existence, the places we inhabit, and our public spheres of discussion.

Thought-provoking clarity can be described as an intense illumination or enlightenment, which allows itself to be put into words, which is subject to the processes of perception, to distortions (why not?), to a visuality that can be blinding and that can reveal itself as an unexpected otherness. Thus, the works exhibited in this room aspire to become a presence that is at once perceptible, subversive and critical, without, however, becoming instrumentalized, seeking, rather, to construct, by means of political awareness and awareness of its surroundings, a visibility that questions not only itself but the perceptions and events that rule over our bodies.









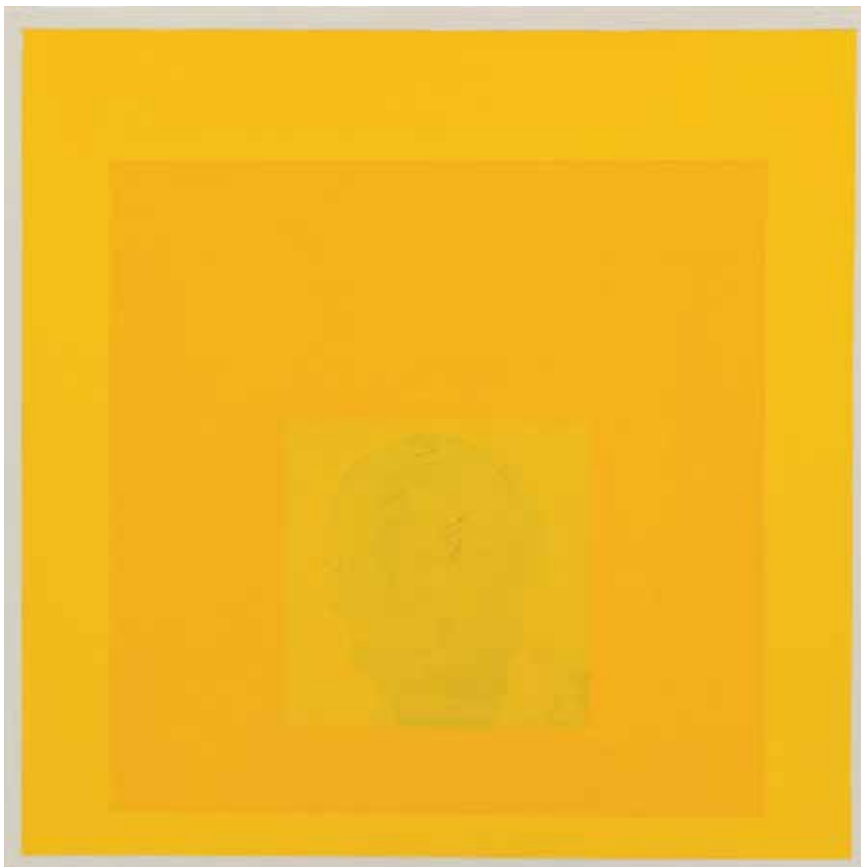


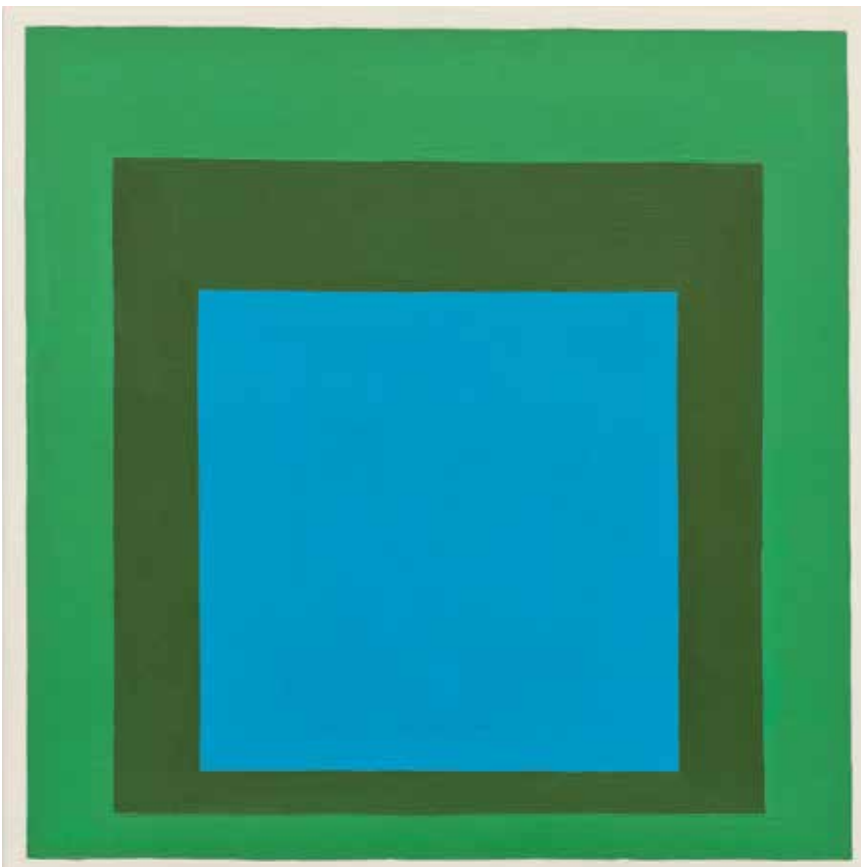
**UMA PESSOA
NEGOCIA COM
OUTRA PARA
MUDAR

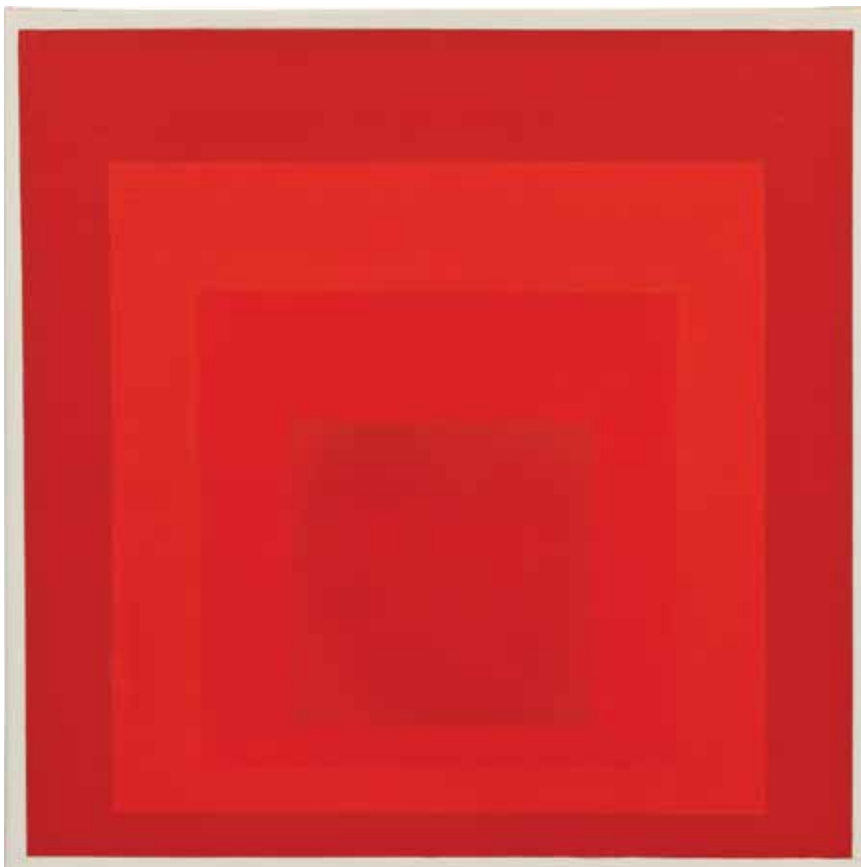
SUA

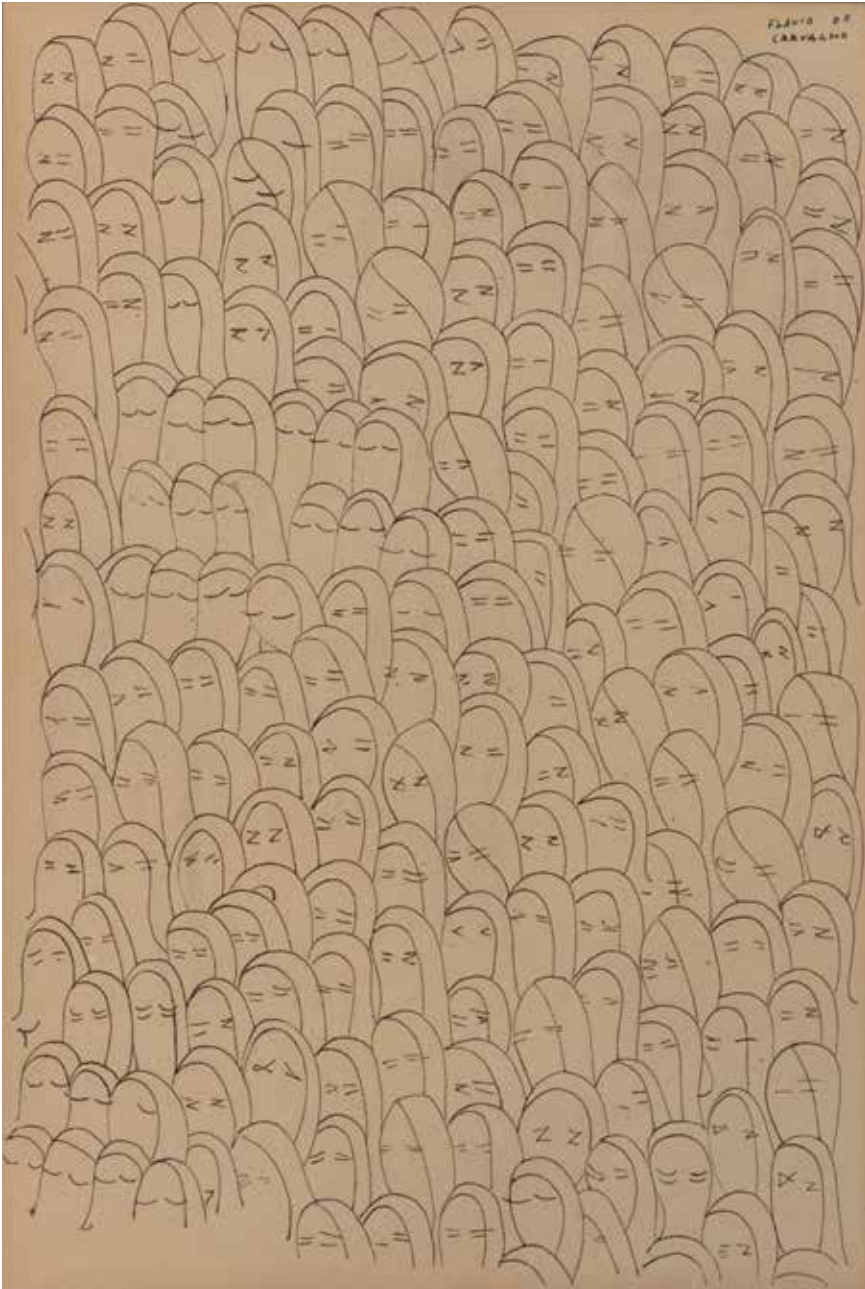
PERCEPÇÃO**













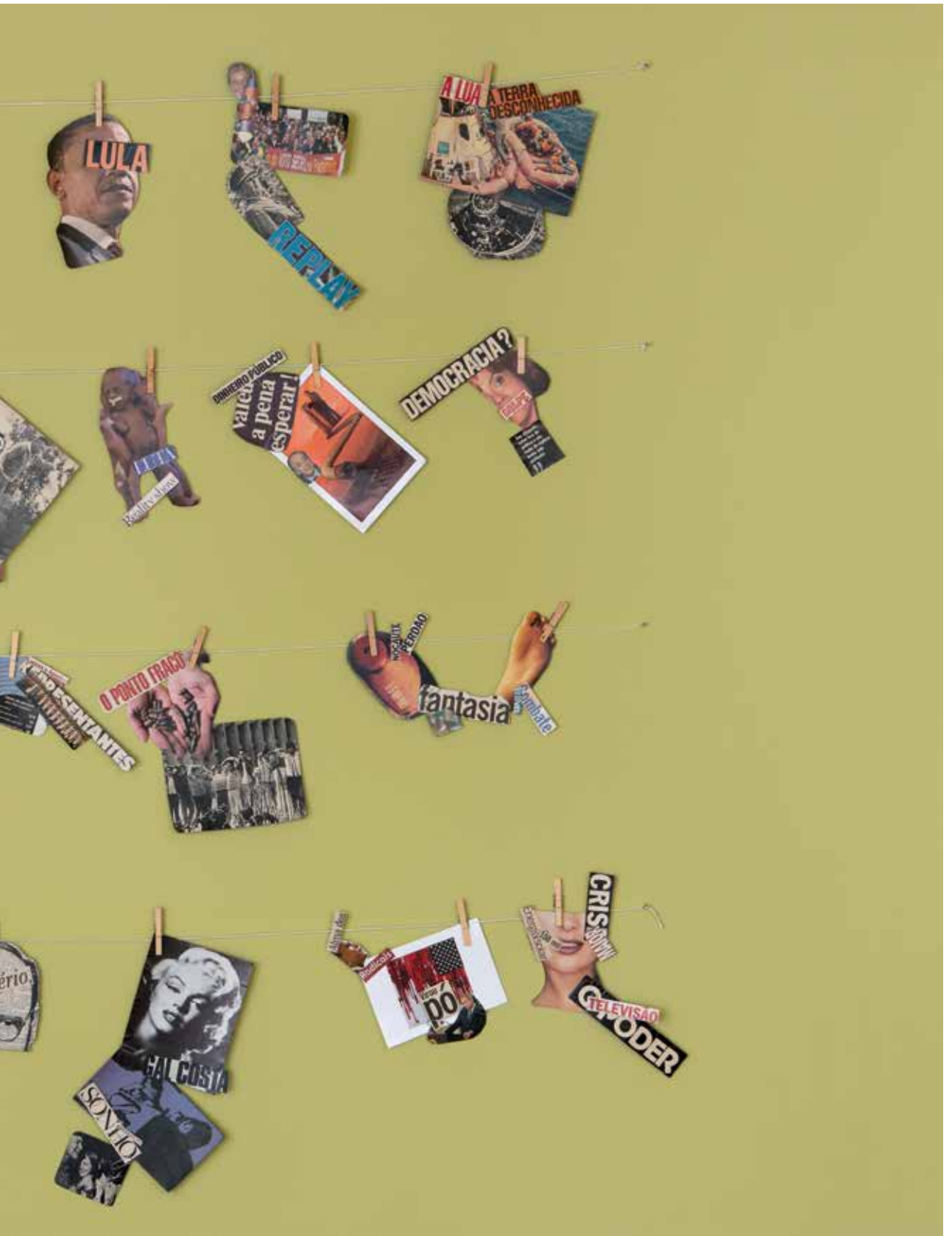












O refrão de *O quereres* (1984), de Caetano Veloso, parece atuar entre os versos da música, que encenam contradições, indomesticabilidades, insurgências do desejo, como uma espécie de respiro que acolhe, sem julgamentos, todo o desconcerto do corpo que não é mais do que uma condição para estar vivo. Caetano constrói, nessas rimas calculadas, a afirmação e a frustração do que se é diante do desejo do outro, a surpresa em se vislumbrar como corpo que se confronta com um outro corpo – ambos inusitados e espantosos.

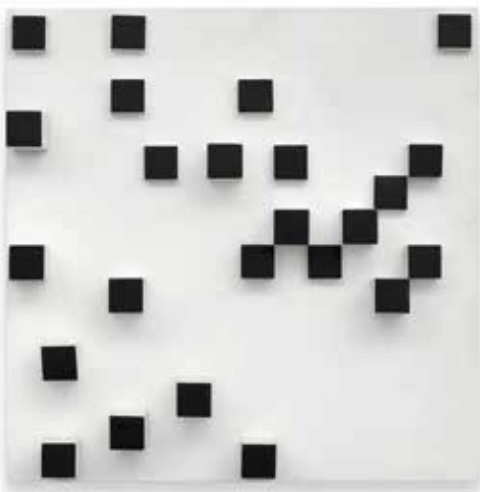
Essa especulação acerca do outro tem na dimensão do desejo uma instância do inalcançável, por se tratar de algo, o desejo, em irrefreável mutação e que sempre escapa. Nesse sentido, na arte e nos conteúdos visíveis, processuais, contextuais de uma obra, espera-se que haja um desempenho que coincida com uma determinada significação. Mas vem a surpresa, um contrário, um outro possível, porém instável: “Onde queres o sim e o não, talvez / E onde vês, eu não vislumbro razão”.

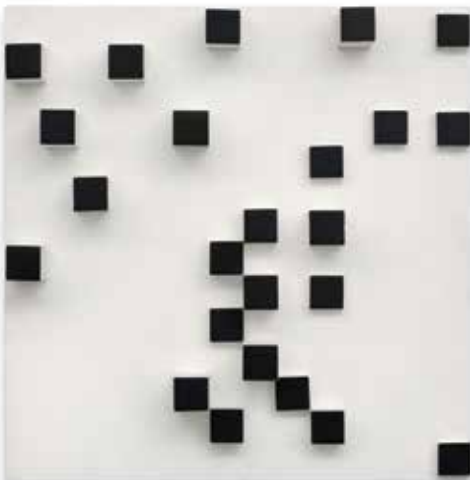
Não é uma simples desobediência às expectativas e percepções, mas um desejo de ser uns e muitos possíveis que estão alargando-se para além do estabelecimento de uma única verdade. O visível pode estar nessa dimensão também: seduzir os olhos ao prazer, à forma, às materialidades, sem necessariamente contentar o corpo, mas jogar com o corpo, sem pudor, numa curiosidade de ver.

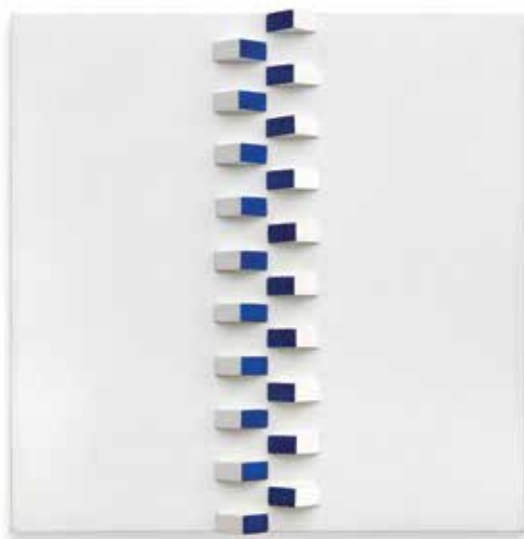
The chorus of *O querer*es (1984) by Caetano Veloso, seems to operate between the song's verses – which enact contradictions, scenes of indomitableness and insurgencies of desire – as a breath that welcomes, without judgment, the multitudinous disharmonies of the body, which ultimately amount to the condition of our being alive. With these meticulously calculated rhymes, Caetano constructs the sense of affirmation and frustration felt by one who finds himself faced with the other's desire, the surprise felt at finding oneself as a body that clashes with another body – both in states of unexpectedness and awe.

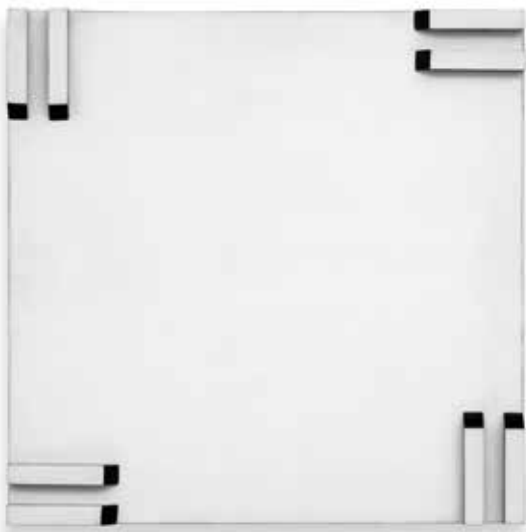
This speculation regarding the other, within the sphere of desire, comprehends an instance of unreachability, for it concerns something, namely desire, which undergoes an unstoppable, yet forever elusive, mutation. In this sense, in art, and in the visible, processual and contextual content of an artwork, one expects to find a system that coincides with specific or determinate significations. But one invariably encounters surprises, contradictions, and a possible, yet unstable, other: “When you want a *yes* and a *no*, I am *perhaps* / And where you see reason, I see none at all.”

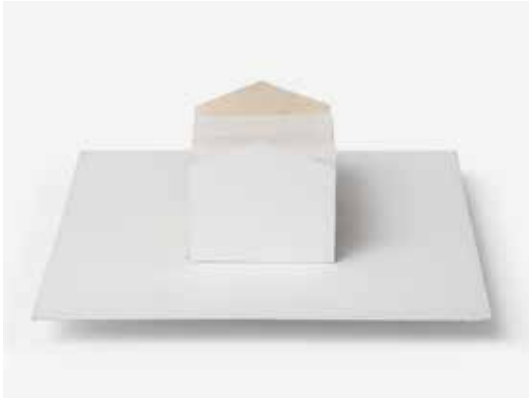
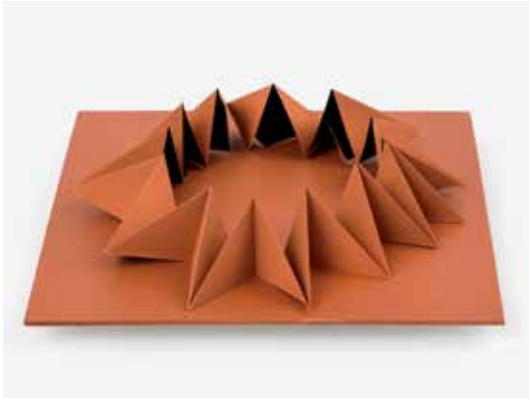
This doesn't amount simply to the disobedience or defiance of certain expectations and perceptions. Rather, it is the desire of being or becoming one's many possible selves, multiplying and expanding beyond the confines of a single truth. The visible may also be found in this dimension: allowing one's gaze to be seduced by pleasure, by form, by materialities, without necessarily satisfying the body, using the body, instead, unrestrainedly, to exert the curiosity of seeing.

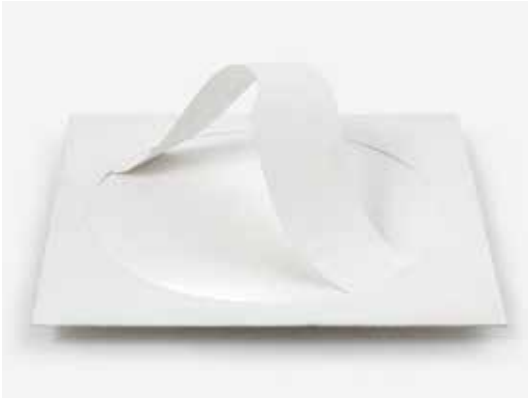
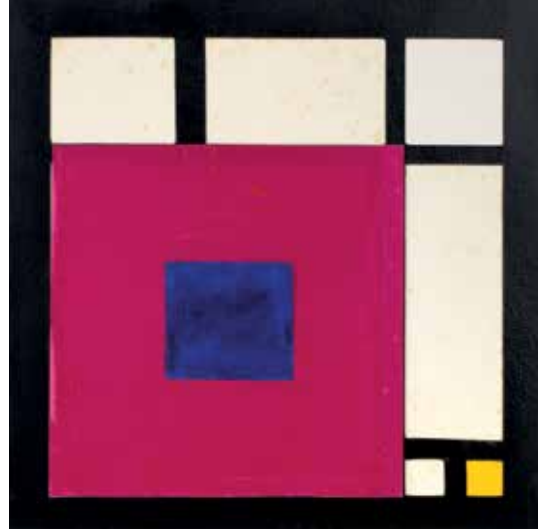










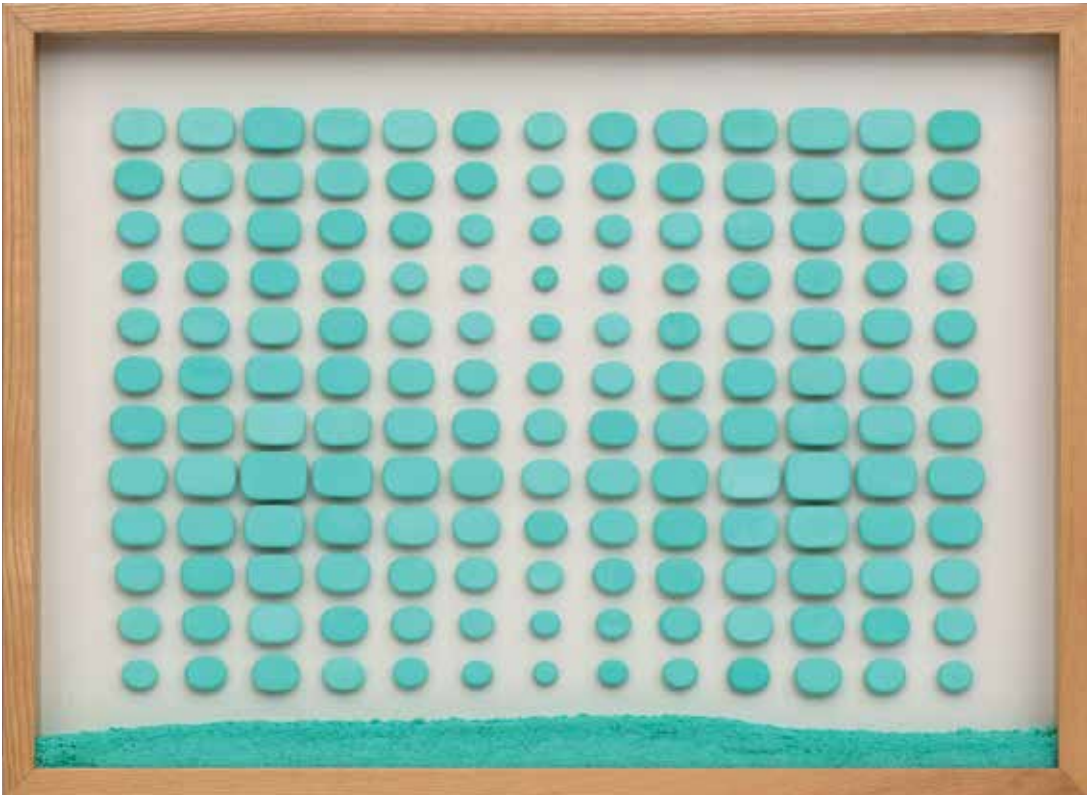






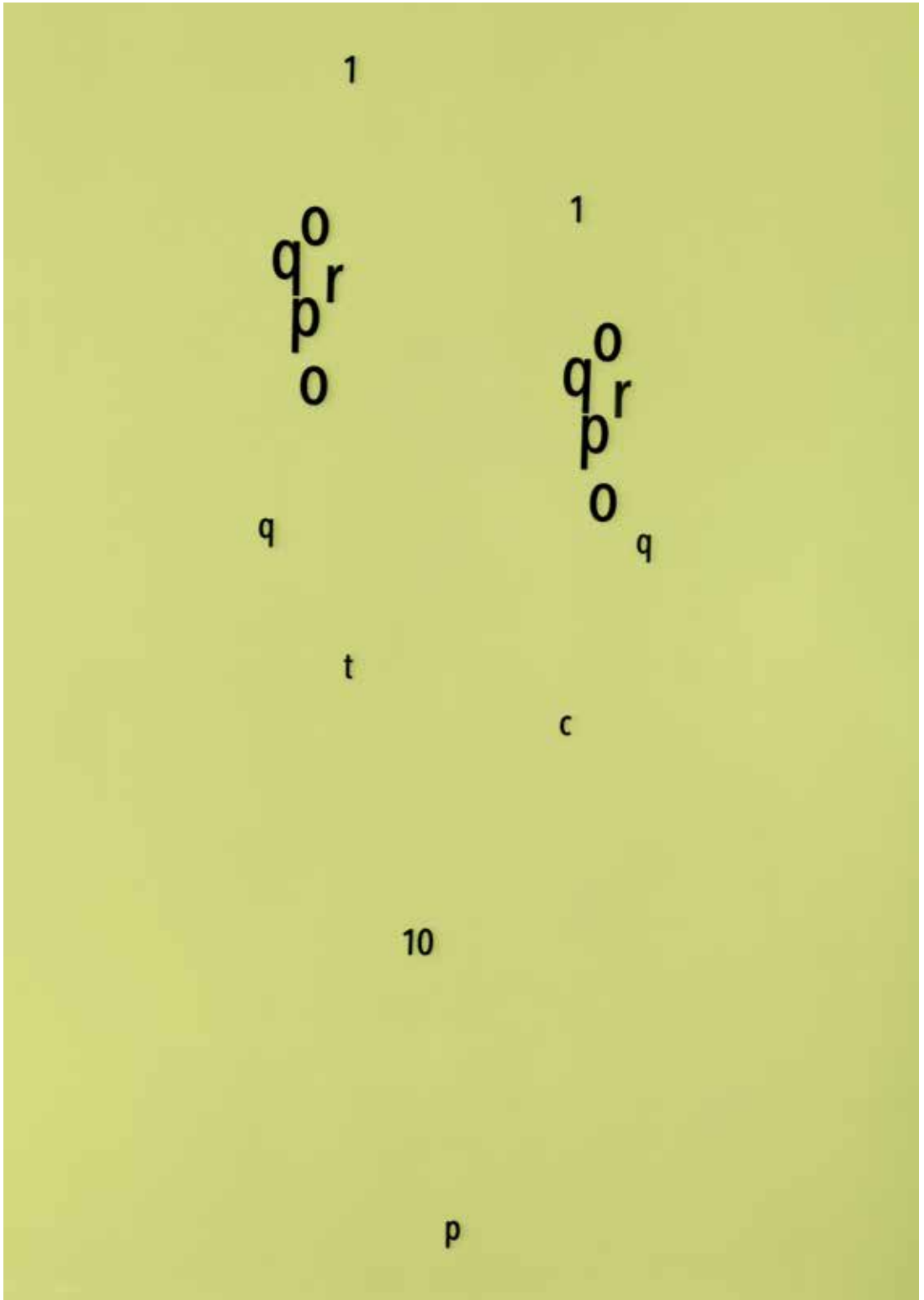












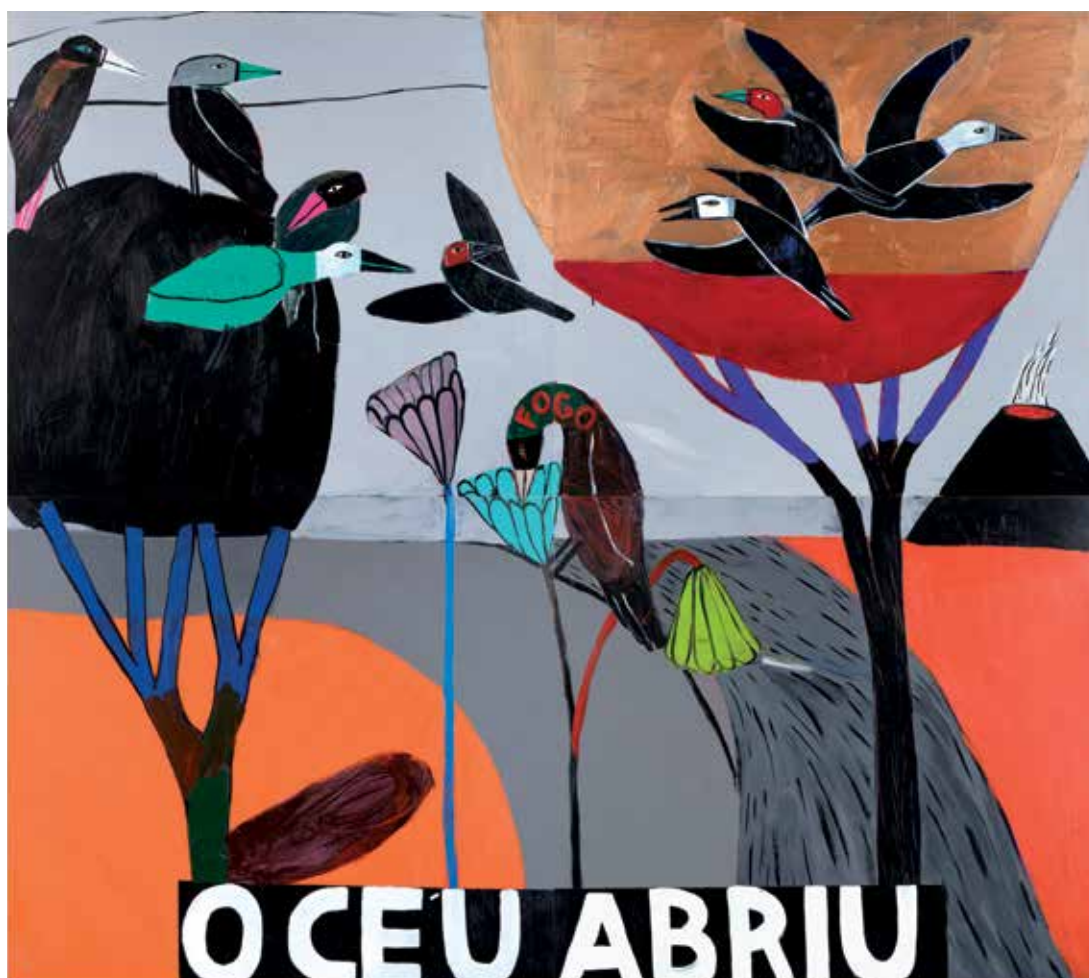
Conhecer um lugar, sentir-se estrangeiro e visitá-lo sem abarcá-lo em qualquer outro sistema de reconhecimento, apenas percebendo as diferenças, as sociabilidades refratárias, a língua impossível. Roland Barthes visitou o Japão ousando não aproximar o país, sua cultura e suas paisagens, nem colocá-los em oposição, de maneira histórica, filosófica ou política, a qualquer outra realidade que já lhe fosse familiar. Preferiu alojar-se na “gramática aberrante” da língua japonesa, percebendo-a como intraduzível, para se sentir sacudido por sua sintaxe e pelo seu contexto.

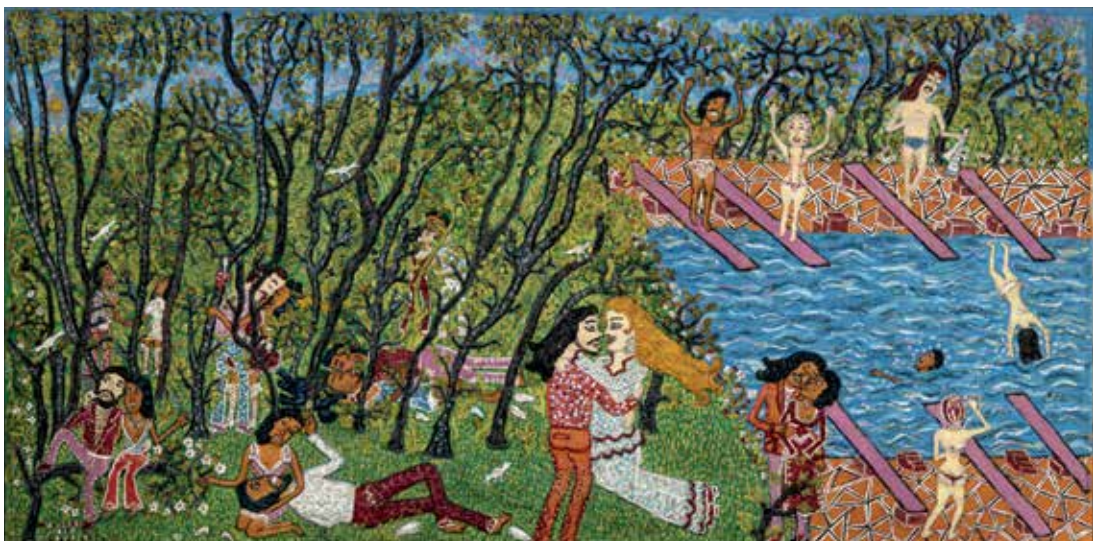
Podemos pensar na etimologia da palavra aberrar: *ab*, prefixo de separação, e *errare*, errar, vagar. Assim, o aberrante seria a qualidade daquilo que vagueia, separa-se e distancia-se do reconhecível. Nesse sentido, o mundo, percebido como aberrante, coloca o artista em situação de produção, com os sentidos abalados num corpo consumindo-se em dúvidas, nitidamente afetado por esse campo não cartografável. Essas impossibilidades podem ser geradoras de um lugar visível, como uma fabulação que desvia dos sistemas de apreensão. O lugar, então, mantém-se coberto por “imensas zonas de sombra”, diria Barthes, e, assim, apresenta-se como uma fantasia de lugar.

To go somewhere new, to feel foreign to or estranged from it without analyzing it by means of some distinct, previously-established system of identification, to simply observe its differences, its refractory sociabilities, its impossible language. Roland Barthes visited Japan and didn't hazard to compare the country (its culture and its landscapes), nor contrast it historically, philosophically or politically with any other reality that might already have been familiar to him. Rather, he preferred to delve into the "aberrant grammar" of the Japanese language – yielding to its untranslatability, allowing himself to be shaken by its syntax and its context. We can refer to the etymology of the verb *aberrare*, from the Latin prefix of separation *ab*, and the verb *errare*, to wonder or to stray. Thus, *aberrant* denotes that which wanders or goes astray, that which separates and removes itself from what is identifiable or recognizable. In this sense, the world, perceived as aberrant, provides the artist with a situation that encourages artistic production – his senses are thrown off balance, his body is being consumed by doubt, he has been clearly affected by this unchartable territory. These impossibilities might give rise to places which are effectively visible, similar to a fabulation that deviates from the systems of apprehension. This place therefore remains concealed, according to Barthes, by "immense zones of shadow", appearing, effectively, as a *phantasy of a place*.











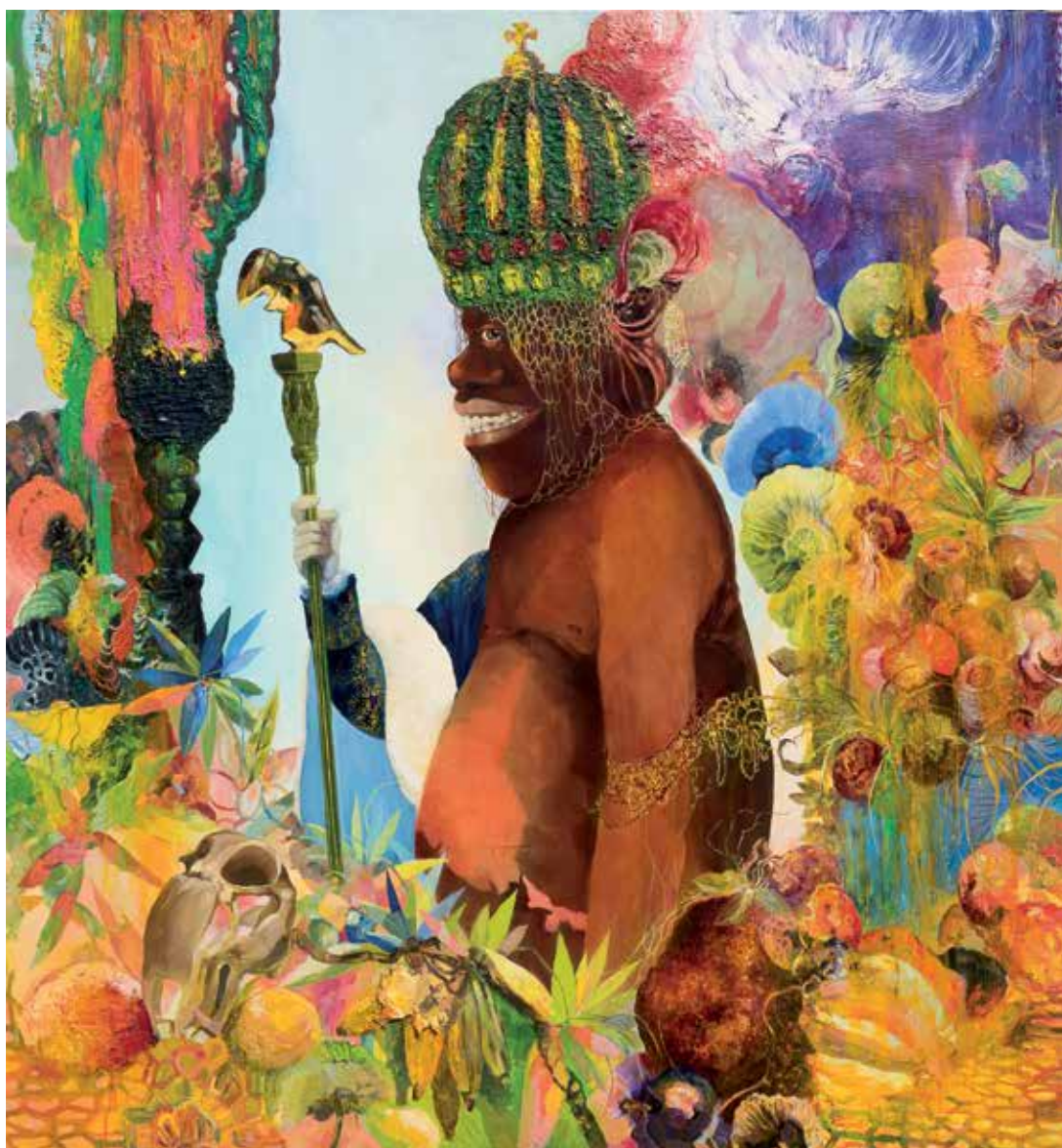














Stephen Dedalus está de frente para o mar, que o faz lembrar o leito de morte de sua mãe. Ver o mar instaura uma condição diante de um outro visível: um arranjo de qualidades, objetos e lembranças que faz proliferar no personagem de *Ulysses*, de James Joyce, ideias sobre o próprio ato de ver. Disto, podemos intuir que ver é revisitar a memória (em ruínas, como nos propõe Derrida), é revisitar um arquivo de sensações que se acumula dinamicamente e se recontextualiza cada vez que sondado, verbalizado, compartilhado.

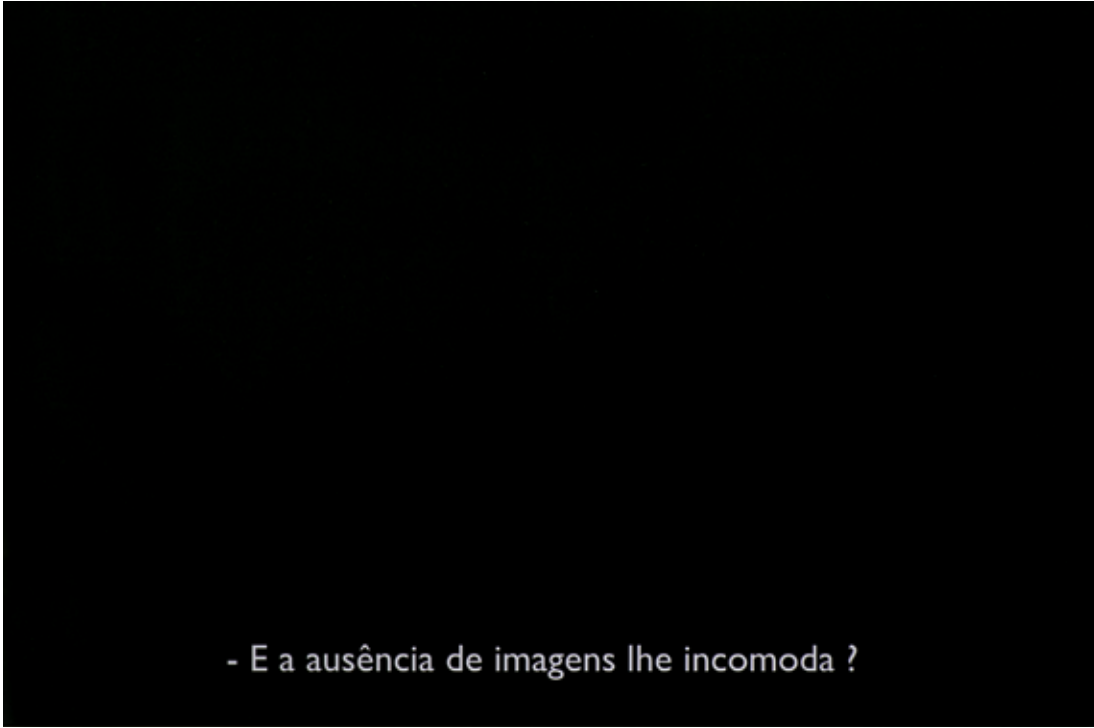
Arquivar, acumular, recontextualizar para ver imagens são procedimentos de deslocamento de visíveis. O trauma e a experiência de choque, aos quais somos expostos constantemente, encontram no remexer de arquivos e na edição com propósito desses conteúdos uma reativação de visíveis, que negam sua representação, mas se efetivam em sua produção e disseminação.

Nesse sentido, as imagens de arquivo parecem apontar para alguns caminhos: o esvaziamento e a ausência, vendo o passado de forma crítica e diante de uma ótica de reconstrução, que não pretende retomar uma narrativa histórica e, portanto, ingênua acerca do real, e, por outro lado, o excesso de imagens apresentadas a partir de gestos de apropriação, tradução, releitura de acontecimentos que ainda participam e surtem efeito no nosso cotidiano. O visível torna-se presente e não se trata de uma superfície a ser simplesmente re-instaurada em outro tempo (de maneira fiel ou infiel ao seu passado), mas, antes, resíduo do passado que nos assombra e provoca agenciamentos no presente. De toda forma, o visível tem sua força de ação.

Stephen Dedalus, standing before, and looking at, the sea, is reminded of his mother's deathbed. Seeing the sea establishes a conditional connection with the visible other: a system of qualities, objects and remembrances that triggers James Joyce's character in *Ulysses* to develop a complexity of ideas about the very act of seeing or observing, whereby we can intuit that seeing is but the revisiting of memory (in ruins, as Derrida puts it), seeing is a revisiting of an archive of sensations which has accumulated dynamically over the years and which recontextualizes itself with every revisitation, every verbalization, every act of sharing.

Archiving, accumulating, recontextualizing, so as to effectively *see* images, are all procedures of detachment and reallocation of the visible. Traumas and shocking experiences, to which we are constantly exposed, find in the rifling of archives and in the intentional editing of content a reactivation of the visible, which, at first, refuses to be represented, yet becomes active through artistic production and dissemination.

In this sense, the archival images seem to point to certain directions: emptiness and absence, seeing the past from a critical and detached point of view, from the optics of reconstruction, an optic that does not intend to retrace or retread a historical narrative and therefore takes on a quality of naiveté in relation to the real, while, on the other hand, there is the excess of images which are presented or made manifest by means of gestures of appropriation, translation and reinterpretation of the events which still affect and are still part of quotidian life. The visible makes itself present, yet it isn't merely a surface or medium that can be reestablished in some other time (faithful or unfaithful to its past). Rather, it is a residue of the past that haunts and instigates agency in the present. At any rate, the visible has its own driving force.



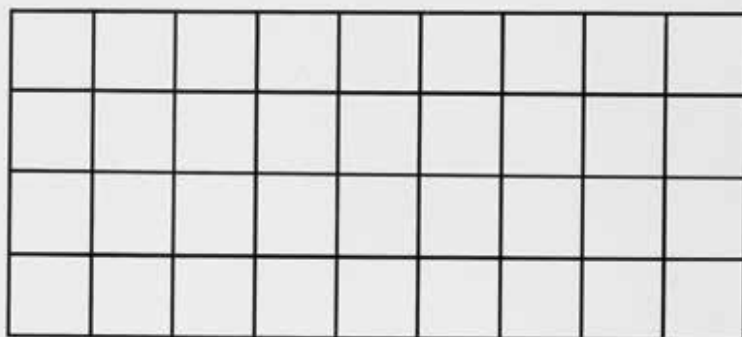
- E a ausência de imagens lhe incomoda ?



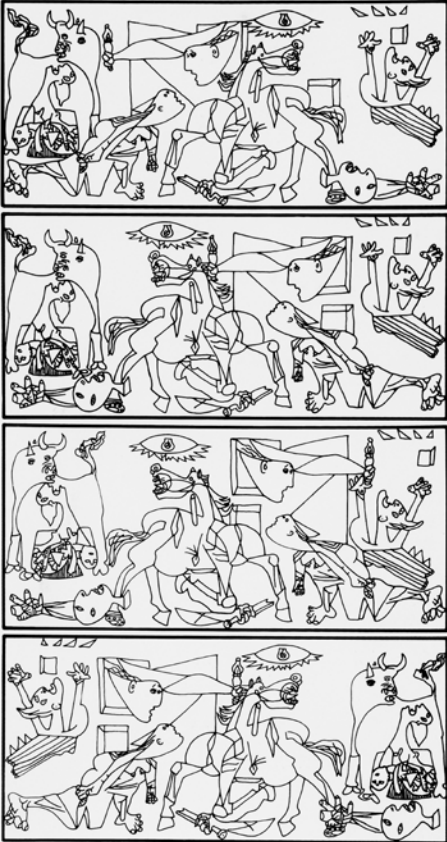




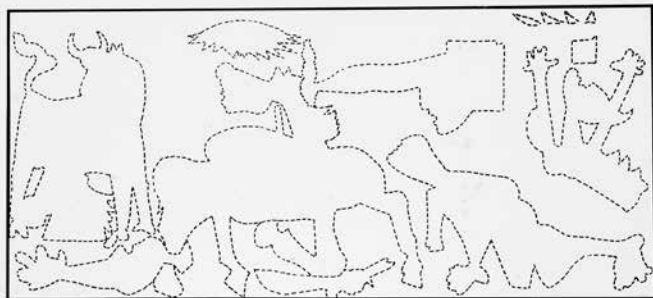
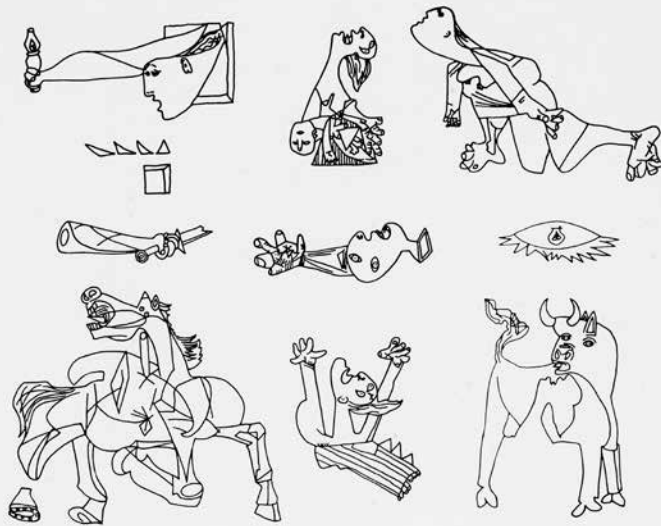
QUEBRA-CABEÇA



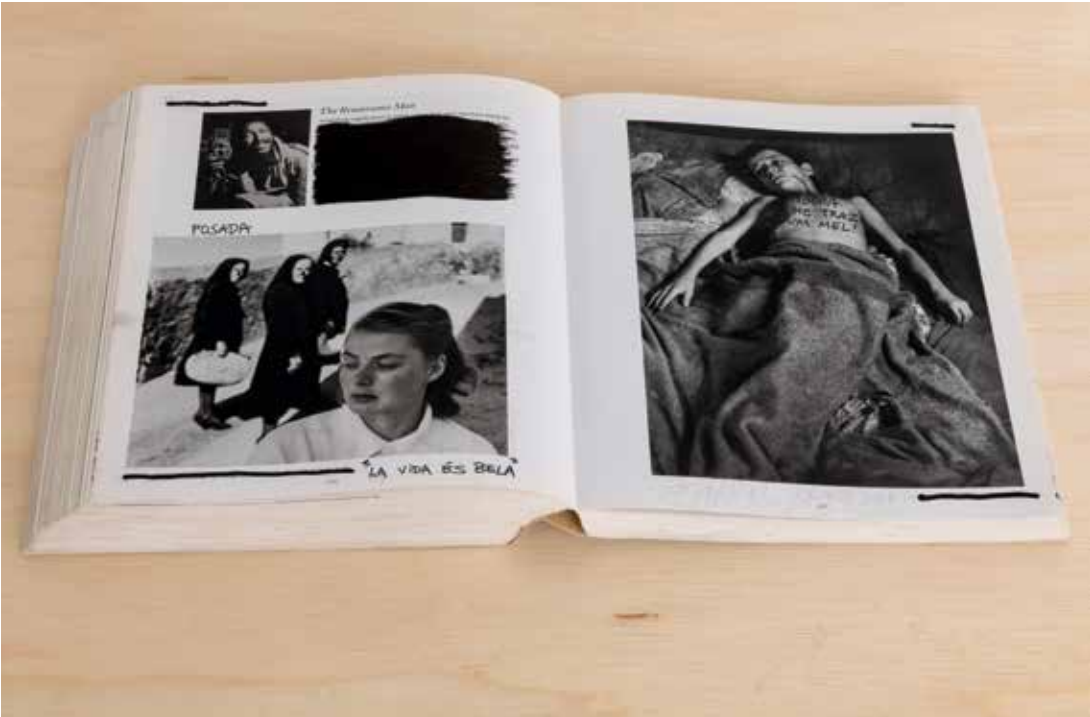
TESTE 1

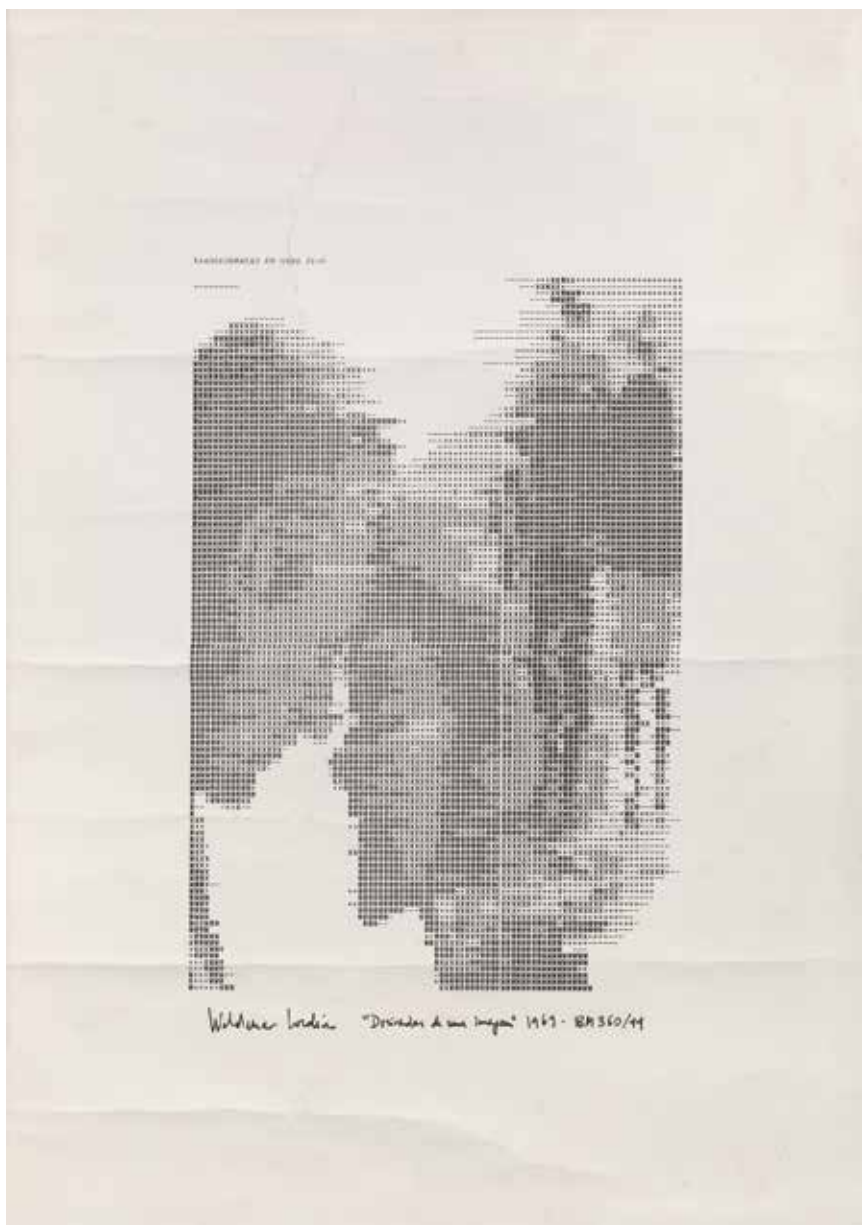


TESTE 2

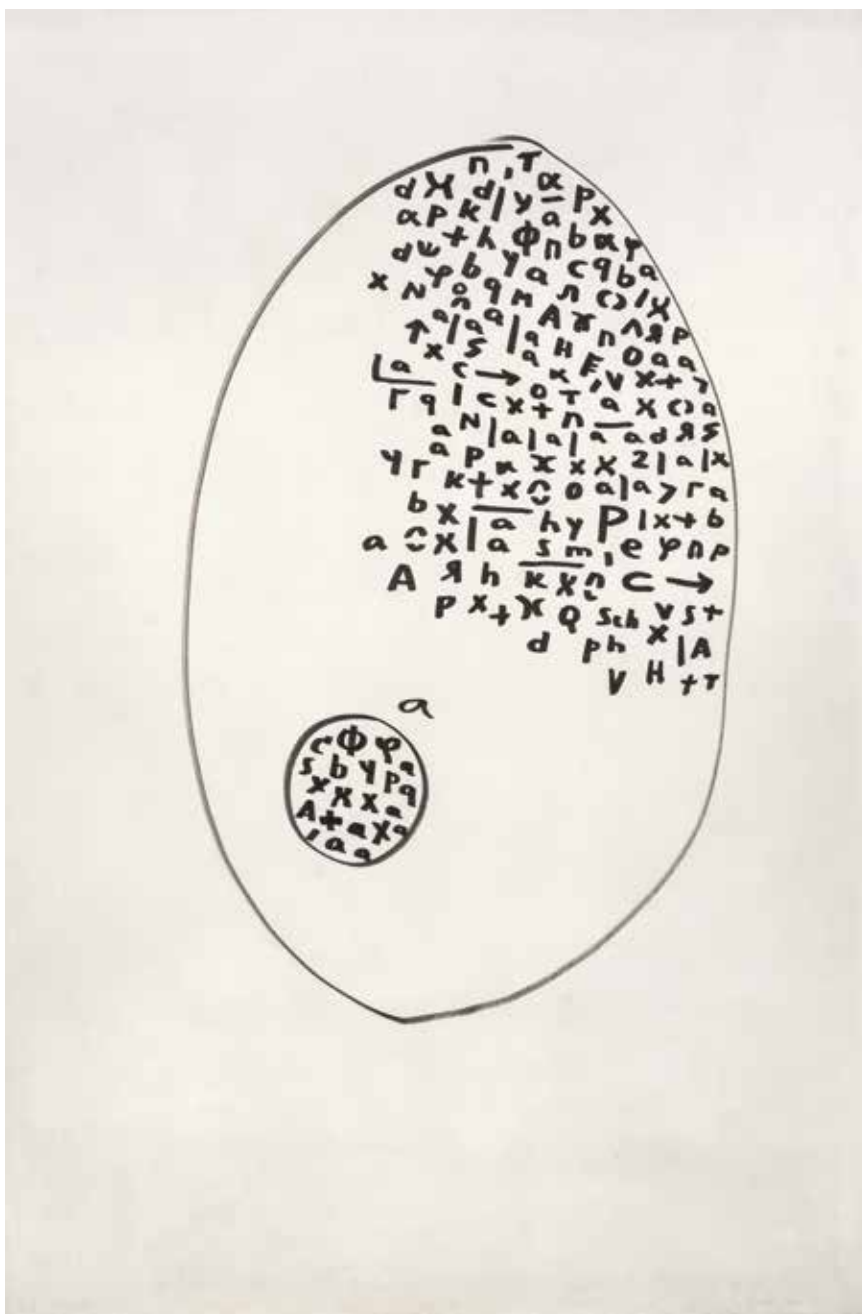


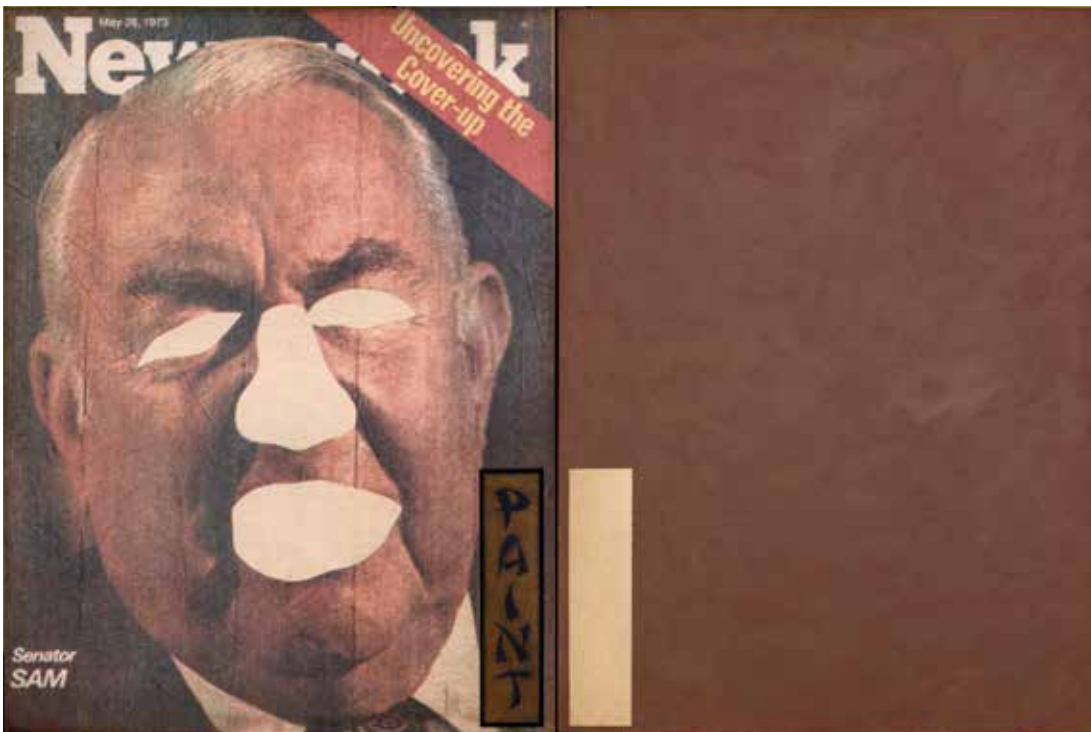
Regina Silveira
7/7/98





Waldemar Cordeiro "Derivador de uma imagem" 1969 - BR 360/41









**FECHE
OS OLHOS
E VEJA**

Curadoria de
Galeano Neves







ARTS AND CRAFTS





Handwritten text on the white wall, likely a title or description of the artwork.

Vertical text on the green wall, possibly a title or description of the artwork.





UMA PESSOA NEGOCIA COM OUTRA PARA MUDAR SUA PERCEPÇÃO









Tomie Ohtake

Sem título (Série Pinturas Cegas)
120 X 100 CM
ÓLEO SOBRE TELA
1961

Lygia Pape

Sem título
69,5 X 49,5 CM
HIDROCOR E
COLAGEM SOBRE
PAPEL
1980

Sandra Gamarra

Imágenes crocantes en un ambiente húmedo (Albers) (IV)
40 X 40 CM
ÓLEO SOBRE LINHO
2014

Sandra Gamarra

Imágenes crocantes en un ambiente húmedo (Albers) (VIII)
40 X 40 CM
ÓLEO SOBRE LINHO
2014

Sandra Gamarra

Imágenes crocantes en un ambiente húmedo (Albers) VII
40 X 40 CM
ÓLEO SOBRE LINHO
2014

Sandra Gamarra

Imágenes crocantes en un ambiente húmedo (Albers) XIX
40 X 40 CM
ÓLEO SOBRE LINHO
2014

Hudinilson Jr.

Exercício de me ver II
12 X 20 CM
XEROX E CANETA
HIDROGRÁFICA
SOBRE PAPEL
MILIMETRADO
3/7
1981

Hudinilson Jr.

Exercício de me ver IV
31 X 23 CM
XEROX E CANETA
HIDROGRÁFICA
SOBRE PAPEL
MILIMETRADO
1981

Rodrigo Braga

Os olhos cheios de terra
59 x 99 cm
IMPRESSÃO A
JATO DE TINTA
SOBRE PAPEL
FOTOGRAFICO
2018/19

Vitor Cesar

Uma pessoa negocia com outra para mudar sua percepção [anfibologia, tradução]
8 X 203 X 1,5 CM
METAL RECORTADO
2016/19

Fabio Moraes

Bandeira
85 X 130 CM
IMPRESSÃO DIGITAL
POR SUBLIMAÇÃO
SOBRE TECIDO DE
POLIÉSTER, ILHÓS E
COSTURA
2012

Neide Sá

A corda
185 X 220 CM
RECORTES DE
REVISTAS JORNAIS,
BARBANTE,
GRAMPOS,
PRENDEDORES E
CLIPS
1967/2017

Jaime Lauriano

O Brasil
VÍDEO PROJEÇÃO
EM LOOP
18'56''
2014

OPAVIVARÁ!

Flora treme
129 X 80 X 80 CM
ESTRUTURA
DE ALUMÍNIO,
PANELAS,
FRIGIDEIRAS E
BAQUETAS
2017

Linga DC Acácio

Farol
VÍDEO EM LOOP
56''
2017

Iran do Espírito Santo

A noite
44,5 X 64 CM
SERIGRAFIA SOBRE
PAPEL
1998

Flávio de Carvalho

Procissão
46,6 X 31 CM
NANQUIM SOBRE
PAPEL
S.D.

Ana Mazzei

Ghost bricks
22 X 432 X 88 CM
PAPEL JOSS SOBRE
MADEIRA
2013

Raphaela Melsohn

Roçando nesse silêncio, os dedos babam de tão cheios
7'02''
70 X 90 CM
VÍDEO PROJEÇÃO
SOBRE LÁTEX
2019

Raphaela Melsohn

Em busca da palavra exata, engasguei no horizonte curto demais
3'02''
70 X 90 CM
VÍDEO PROJEÇÃO
SOBRE LÁTEX
2019

Fabio Moraes

10P
200 X 100 CM
ACRÍLICO PRETO
RECORTADO
5/5
2018

Marcus Galan

Composição apagada
38 X 52 X 5 CM
BORRACHA
ESCOLAR SOBRE
FÓRMICA
2015

Tunga

Fração de luz
120 X 200 X 170 CM
FERRO E
CORDOALHA DE
AÇO
2/3
2010

Regina Parra

The fire I breathe
200 X 138 CM
ÓLEO E CERA SOBRE
PAPEL
2019

Iran do Espírito Santo

Bulb
11,5 X 12,5 X 14 CM
AÇO INOXIDÁVEL
17/25
2012

Lygia Pape

Sem título
83 X 60 CM
HIDROCOR E
COLAGEM SOBRE
PAPEL
1980

Lygia Pape

Relevo
40 X 40 X 3 CM
TÊMPERA SOBRE
MADEIRA
1954/56

Lygia Pape

Livro dos Caminhos II
40 X 40 X 8 CM
TINTA LÁTEX E
ACRÍLICA SOBRE
MADEIRA
9 PEÇAS
1963/76

Lygia Pape

Livro da Arquitetura nº II
30 X 30 X 0,3 CM
(12 PARTES)
PAPEL CARTÃO
E MATERIAIS
VARIADOS
1959/60

Nelson Leirner

Sem título (Série "Assim é... se lhe parece...")
180 X 120 CM
FOTOGRAFIA SOBRE METACRILATO
1/3
2003

Claudia Andujar

Maloca em chamas da Série A casa ou A floresta
100 X 150 CM
FILME
INFRAVERMELHO
DIGITALIZADO EM IMPRESSÃO COM TINTA PIGMENTADA MINERAL
SOBRE PAPEL
HAHNEMÜHLE
PHOTO RAG
BARYTA 315 G
1 (PA – PROVA DO ARTISTA)
1976

Maria Auxiliadora

Sem título
50 X 100 CM
ÓLEO SOBRE TELA
1971

Vitor Cesar e

Enrico Rocha
Descrito como real
VÍDEO EM LOOP
6'
2015

Renata Lucas

Tectônica dobrável (Geometria evasiva)
98 X 98 X 2 CM
LADRILHO,
MADEIRA E JORNAL
2016

Pepi Lemes

Pão com ovo
CANETA BIC,
DESENHOS, LIQUID PAPER, TINTA,
IMPRESSÃO OFFSET,
COLA, FITA CREPE,
DUREX, TORRADA
COM OVO DE
BORRACHA SOBRE
TECIDO
152 X 250 CM
(DÍPTICO)
2019

Waldomiro de Deus

Sem título
61 X 46 CM
ÓLEO SOBRE TELA
1966

Vânia Mignone

O céu abriu
161 X 180 CM
ACRÍLICA SOBRE MDF
2018

Leonilson

Corredeira verde
190 X 92 CM
ACRÍLICA SOBRE LONA
1989

Pedro França

Artist talk
VÍDEO-PROJEÇÃO
16'58"
2018

Fernando Lindote

Macunaíma: O Primeiro Imperador
150 X 160 CM
ÓLEO SOBRE TELA
2015

Valeska Soares

Fonte
TAPETE, MÁRMORE
E ESSÊNCIA DE
ROSAS
140 X 156,5 X 79 CM
1991

Jorge Menna

Barreto
Incômodo
67,2 X 101 CM
METACRILATO
2019

Sara Ramo

Fantástico universo
31 X 23 CM
6 (POLÍPTICO)
IMPRESSÃO À JATO DE TINTA
SOBRE PAPEL
FOTOGRAFICO
2005

Motta & Lima

Psicose
VÍDEO INSTALAÇÃO
DE 2 CANAIS
SINCRONIZADOS
65'
2015
Projeto
contemplado pelo
programa Rumos
Itaú Cultural

Regina Silveira

Teste 2, da Série Jogos de Arte
OFFSET SOBRE PAPEL
60 X 50 CM
1/6
1977/98

Regina Silveira

Teste 1, da Série Jogos de Arte
OFFSET SOBRE PAPEL
60 X 50 CM
3/10
1977

Regina Silveira

Quebra Cabeça, da Série Jogos de Arte
OFFSET SOBRE PAPEL
59,1 X 50 CM
5/10
1977/98

Gustavo Speridião

Sem título (Fora do plano tudo é ilusão)
198 X 223 CM
NANQUIM E VERNIZ
SOBRE LONA
2011

Gustavo Speridião

The Great Art History
22,2 X 18,3 X 4,5 CM
HIDROGRÁFICA
SOBRE LIVRO
IMPRESSO
2005

Claudio Trindade

Quem matou Herzog?
6,6 X 14,6 CM
CARIMBO SOBRE CÉDULA
2011

Waldemar

Cordeiro
Derivador de uma imagem
61 X 44 CM
IMPRESSORA
MATRICIAL – IBM
1969

Waldemar

Cordeiro
Ruídos
48,5 X 37,5 CM
IMPRESSORA
MATRICIAL – IBM
1971

Antonio Dias

Uncovering the Cover-Up
SERIGRAFIA
E ACRÍLICA
SOBRE TELA
91 X 136 CM
1973

Mira Schendel

Símbolos (Série Cálculos)
106 X 66 CM
CANETA
HIDROGRÁFICA
SOBRE PAPEL
1974

Feche os olhos e veja

outubro/2019 a fevereiro/2020

Almeida e Dale Galeria de Arte

Sócios-Proprietários

Ana Dale
Antonio Almeida
Carlos Dale Jr

Coordenação

Erica Schmatz

Acervo

Carollinne Akemy Miyashita

Produção Executiva

Nathalia Zemel

Carlos Rodrigues
Daniele Palhano
Danilo Campos
Edvaldo Fernandes
Eunice Maria de Jesus
Georgete Nakka
Karoline Freire
Maria do Socorro dos Santos Macedo
Miriam Lemes
Verônica Souza
Victor Lucas

Exposição

Curadoria

Galciani Neves

Expografia

Marcus Vinícius

Projeto gráfico

Fernanda Porto e Vitor Cesar

Montagem

Federico Romero, Eder Chapolla e Juan da Mata

Iluminação

Santa Luz

Mobiliário

1000 móveis marcenaria

Sinalização

Arte Viva Serigrafia

Suporte técnico

Fusionáudio

Catálogo

Inserções

Fabio Morais, *Estamos no escuro*, 2019 (PÁGS. 20-29)

Livia Aquino, *sou aquela*, 2019 (PÁGS. 96-97)

Design gráfico

Fernanda Porto e Vitor Cesar

Fotografia

Sérgio Guerini

Revisão e edição de textos

Divina Prado

Tradução

Pedro Vainer

Impressão

Ipsis

Almeida e Dale Galeria de Arte, Rua Caconde, 152 São Paulo Brasil
www.almeidaedale.com.br +55 11 3882 7120

