



MIRLA FERNANDES RIBEIRO

DIÁLOGOS EM LINHA

CAMPINAS

2013



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

MIRLA FERNANDES RIBEIRO

DIÁLOGOS EM LINHA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais

Orientadora: ANNA PAULA SILVA GOUVEIA

Co-orientadora: ANA PAULA DE CAMPOS

Este exemplar corresponde à versão final de dissertação defendida pela aluna Mirla Fernandes Ribeiro e orientada pela Prof. Dra. Anna Paula Silva Gouveia

A handwritten signature in black ink, reading "Anna Paula Silva Gouveia".

Prof. Dra. Anna Paula Silva Gouveia

CAMPINAS

2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

F391d Fernandes, Mirla, 1969-
Diálogos em linha / Mirla Fernandes Ribeiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Anna Paula Silva Gouveia.
Coorientador: Ana Paula de Campos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Arte - Séc. XXI. 2. Joalherias. 3. Desenho. I. Gouveia, Anna Paula Silva, 1964-. II. Campos, Ana Paula de. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Dialogues on line

Palavras-chave em inglês:

Art - 21st century

Jewelry

Drawing

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Anna Paula Silva Gouveia [Orientador]

Rosane Preciosa Sequeira

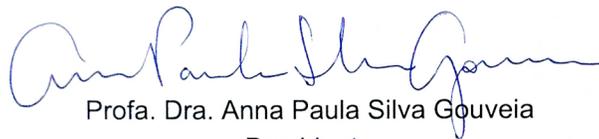
Sylvia Helena Furegatti

Data de defesa: 13-12-2013

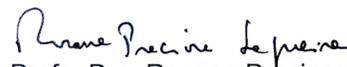
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela
Mestranda Mirla Fernandes Ribeiro - RA 123606 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia
Presidente



Profa. Dra. Rosane Preciosa Sequeira
Titular



Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti
Titular

RESUMO

Esta dissertação teve como objetivo uma investigação sobre a linha enquanto elemento comum do desenho e da joia. Esta última, é aqui entendida como produto da arte-joalheria, campo que se apresenta como resultado de intercâmbios e contaminações com outras linguagens e práticas em arte contemporânea.

A pesquisa envolveu três estratégias de investigação realizadas simultaneamente, e que se influenciaram mutuamente: uma pesquisa bibliográfica, o desenvolvimento de um trabalho plástico, e a realização de entrevistas com artistas-joalheiros, que trazem a linha como elemento em seus trabalhos, indicando uma possível fonte de novas e diversas relações desenho/joia.

A pesquisa bibliográfica levantou conteúdos pertinentes ao desenho e, sobretudo, à arte-joalheria, buscando trabalhos que se caracterizassem por um diálogo entre linguagens artísticas, configurando produções transversais que se afinam a conceitos levantados por Bourriaud, e a inscrevem no campo da arte contemporânea.

A investigação plástica levou ao desenvolvimento ao conjunto de trabalhos *Ensaíos de Imprecisões*, exibidos pela primeira vez em Agosto de 2013, na Galeria da Casa do Lago, Campinas.

As entrevistas foram uma solução encontrada para suprir a ausência de literatura específica sobre o assunto, e elucidaram os processos criativos e entendimento das poéticas dos artistas entrevistados: Otto Künzli, Doris Betz e Dani Soter.

As reflexões e resultados, levantados nas diferentes estratégias, corroboraram para um entendimento da linha, como elemento comum entre o desenho e a joia, que ultrapassa o sentido formal evidente, ampliando-se em jogos simbólicos e estratégias relacionais. A linha tece novas relações de aproximação entre desenho/joia, reiterando a prática da arte-joalheria, como produção de arte contemporânea.

ABSTRACT

This dissertation had as objective an investigation on the line as common element of drawing and jewelry. This last one is here understood as a product of art-jewelry, field that presents itself as a result of exchanges and contaminations with other languages and practices in contemporary art.

The research involved three strategies undertaken simultaneously, and that influenced each other: a bibliographical research, the development of an artistic work, and interviews with jewelry-artists, who had the line as an element in their work, indicating so a possible source of new and diverse relationships drawing/jewel.

The bibliographical research revealed relevant content about drawing and especially art-jewelry, looking for works that were characterized by a dialogue between artistic languages, configuring crossing over productions that are in tune with the concepts raised by Bourriaud, and are inscribed in the field of contemporary art. The artistic practices

*led to the development of the body of works *Ensaios de Imprecisões*, shown for the first time in August 2013 at Galeria Casa do Lago, Campinas. Interviews were a solution to overcome the absence of specific literature on the subject, and elucidated the creative processes and understanding of the poetics of the artists interviewed: Otto Künzli, Doris Betz, and Dani Soter.*

The ideas and results, raised in the different strategies, corroborated to an understanding of the line, the common element between drawing and jewelry, that exceeds the formal evident sense, extending it into symbolic games and relational strategies. The line weaves new relations of proximity between design / jewelry, reiterating the practice of art-jewelry such as contemporary art production.

SUMÁRIO

1. Introdução	13
2. Caminhos Transversais	37
3. Da linha	53
4. Outros Trajetos	73
5. Considerações Finais	93
6. Bibliografia	99
7. Apêndices	105
7.1 Entrevista com Otto Künzli	107
7.2 Entrevista com Doris Betz	129
7.3 Entrevista com Dani Soter I	141
7.4 Entrevista com Dani Soter II	145
7.5 Entrevista com Dani Soter III	149
7.6 <i>Meu Corpo, teu corpo</i>	151
7.7 <i>Ensaios de Imprecisões</i>	155

AGRADECIMENTOS

A generosidade é uma das características mais sublimes do ser humano com a qual as pessoas abaixo me presentearam ao longo do percurso desse mestrado.

A todas, em seus diferentes graus de envolvimento, agradeço de coração e em ordem alfabética!

Alice Ribeiro Cavalcanti de Araujo
Ana Paula de Campos
Anna Paula Silva Gouveia
Antonio Luiz Fernandes Ribeiro
Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro
Cristina Filipe
Dani Soter
Donizete Jonas
Doris Betz
Fabio Rene de Lima Bendoraitis
Gisleine Ataulo
João Santini
Ketli Tiitsar
Lucia Fonseca
Maria Valdma
Milca Fernandes Ribeiro
Maria Luiza Serzedello
Nicolas Vlavianos
Otto Künzli
Rodrigo Leão
Sylvia Furegatti
Valeria Vallarta Siemelink

E às Instituições:
CAPES pela bolsa

IA/Unicamp pelo apoio nas exposições *Meu corpo, teu corpo* na Galeria Hop (Tallinn) e Galeria Amaranto (Barcelona) e *Ensaíos de Imprecisões* na Casa do Lago (Campinas)

Fundação Armando Álvares Penteado /Núcleo de Cultura pelo uso da oficina de cerâmica

Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo pelo uso da oficina de cerâmica

CAPITULO 1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação é resultado de uma pesquisa sobre a linha, elemento comum entre o desenho e a arte-joalheria, e as relações que se podem estabelecer entre esses campos. A estratégia de investigação envolveu uma pesquisa bibliográfica, uma produção plástica, e entrevistas com artistas-joalheiros de relevância no cenário internacional.

Os resultados plásticos levaram a questionamentos teóricos, tanto quanto o inverso. As leituras geraram um outro olhar sobre as entrevistas realizadas, levando a novas interpretações sobre seus conteúdos. A experiência da pesquisa mostrou-se um processo muito rico de aprendizado que espero poder compartilhar através desta dissertação.

Uma vez que busquei investigar um diálogo entre duas linguagens, arte-joalheria e desenho, foi necessário especificar um denominador comum. A linha foi escolhida, a princípio, por estar presente formalmente tanto no desenho, quanto na joia. Em uma análise inicial, pode ser entendida como elemento gráfico no desenho, e estrutural na joalheria. Porém, a pesquisa sobre as inter-relações possíveis entre a arte-joalheria e o desenho, trouxe tanto novos entendimentos sobre a linha, como reafirmou a potência da arte-joalheria como um campo entre fronteiras, território que se delimita pouco a pouco, sobretudo no cenário nacional.

Cabe aqui frisar, que arte-joalheria distingue-se de joalheria contemporânea. Esta última, começou a se delinear a partir da segunda metade do século XX, com trabalhos que não faziam necessariamente uso de matéria preciosa, embora mantivessem a função decorativa, um dos parâmetros definidores da joalheria tradicional. A joalheria contemporânea também caracteriza-se por produções em pequena escala, diferenciando-se, assim, da produção de joalheria de caráter industrial. Entender precisamente do que se trata arte-joalheria, não é uma tarefa simples. Nem mesmo para aqueles do próprio meio, existindo várias denominações para os diversos conceitos e práticas da joalheria contemporânea.

Em seu livro, que carrega o ambicioso subtítulo *Compendium of International Contemporary Art Jewellery*, a historiadora, Liesbet den Besten, nomeia formas possíveis de se referir à produção da joalheria atualmente: *contemporary jewellery* (joalheria contemporânea), *studio jewellery* (joalheria de ateliê), *art jewellery* (arte-joalheria), *research jewellery* (joalheria de pesquisa), *jewellery design* (design de joias), *author jewellery* (joalheria de autor). Besten salienta, inclusive, que “aqueles que usam a joia como meio para a expressão artística, devem lutar contra muitos preconceitos”. (BESTEN, 2012: 9-10).

O conceito de arte-joalheria adotado nesta dissertação vai ao encontro do entendimento delineado pelo grupo de pesquisa Ornata,¹ para o qual arte-joalheria:

“é considerada aqui como um território configurado por estados de fluxo resultantes do diálogo, da contaminação, do intercâmbio, da colaboração e da hibridação entre o objeto joia e conceitos e práticas da arte contemporânea. Nele, os campos de ação expandem-se e as obras não se limitam às tipologias da joalheria tradicional, podendo apresentar-se também em outros meios tais como a fotografia, o vídeo e a performance.” (ORNATA, 2013)

Ao usar o termo arte-joalheria refiro-me, pois, a um território contaminado que ultrapassa os limites da joalheria contemporânea, e coloca-se em diálogo com outros meios de expressão, o desenho entre eles. Sua prática se dá por estratégias artísticas e questionamentos, que vão além da preocupação exclusiva com a ornamentação, libertando-se da tradição, para investir em explorações que se sobrepõem a outros meios, tais como desenho, pintura, fotografia, vídeo, instalação e performance, criando obras que se encaixam dentro dos parâmetros da arte contemporânea. (ASTFALK in GRANT, 2005)

São apresentadas aqui obras transversais que utilizam os conceitos de tradução e mediação, tal qual definidos por Nicolas Bourriaud, cujos textos constituíram a base teórica principal deste trabalho. Essa seleção reitera a vocação para dispositivo relacional do objeto-joia, e permite posicionar o artista-joalheiro como artista *radicante*. Este termo, conceituado por Bourriaud, designa o artista como agente experimentador, delineador de novos percursos que testam a capacidade da arte de testar “resistências dentro do campo social global” (BOURRIAUD, 2008: 43).

Assim, a ação do artista não se pauta por atos de representação: o artista apresenta, e não representa. Em seus percursos, o artista *radicante* se vale de atos de tradução, significando:

“lutar pela indeterminação do código, de recusar todo código-fonte que atribua uma “origem” única às obras e aos textos. (...) No campo cultural, ela se define pela passagem dos signos por territórios heterogêneos e pela recusa em ver a prática artística atribuída a um campo específico, identificável e definitivo.” (BOURRIAUD, 2011: 133)

¹ ORNATA é um grupo de pesquisa credenciado no CNPq e certificado pelo Unicamp que desenvolve pesquisas sobre ornamentos pessoais em suas múltiplas possibilidades, considerando sua produção clássica em material precioso, bem como os desdobramentos contemporâneos emergentes dos fluxos entre arte, design e moda.

Ver também : <http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0079803BKS1U4B>

TRAJETO PESSOAL

A minha compreensão do que é arte-joalheria, em si, não se deu repentinamente, mas é resultado de um percurso de 18 anos, quando iniciei meu aprendizado nas técnicas da ourivesaria. Acredito que conhecer um pouco desse longo trajeto sinuoso, permitirá compreender as razões que me levaram a essa pesquisa de mestrado.

Foi através de um estágio em uma oficina de joias que comecei a trabalhar o metal, aprendendo, já dentro de um pequeno esquema de produção, a manusear a prata, desde sua fundição, até o polimento final como peça acabada. Minha intenção na época, era buscar um ofício que me permitisse desenvolver objetos que pudesse vender. Estudava Educação Artística, e a carreira em Artes Visuais me parecia uma opção de trabalho pouco realista.

Após cerca de três anos nessa oficina, pude começar uma pequena produção pessoal que imediatamente comercializei. Esta experiência foi crucial em minha formação, pois me pôs em contato com um aspecto muito importante da joalheria, que é a relação criador/cliente, dado chave para melhor compreensão da relação entre desejo e posse, elementos característicos da joalheria:

“Falar em joias é falar em desejo, especialmente no desejo pela joia: um desejo pelo belo, pelo raro, pelo único, sintetizado sob o manto da ideia de distinção. (...) O desejo pela joia revela também o desejo de sedução, desejo de proteção, desejo de permanência, desejo de memória, etc.” (CAMPOS, 2011: 45)

À medida que comecei a vender minhas peças, deparei-me com dificuldades em relação ao mercado. Notei que minha produção não se distinguia claramente daquela encontrada nos lugares onde vendia meu trabalho, que na época, eram lojas de objetos de design e lojas de museu. Eu me dei conta que deveria avançar, evoluir, buscar algo além da produção redundante a que estava me dedicando. Nessa busca, deparei-me com uma publicação alemã, a *Schmuck Magazin*, na qual encontrei exemplos de joias com materiais e formatos muito diferentes dos quais estava habituada a encontrar. Mais do que isso, em duas entrevistas em particular, a de Johanna Dahm e a Herman Hermnsen, encontrei um discurso que destoava em muito daquele que abundava no meio comercial nacional. Pela primeira vez, percebi naqueles discursos a existência de uma intenção, de um conceito por detrás de uma produção. O ano era 1998.

A descoberta desses dois nomes levou-me a contatá-los, e a consequência seguinte, foi tornar-me uma aluna ouvinte do curso de Design de Joias da *Hochschule für Gestaltung und Technik* em Pforzheim, Alemanha. O período que vivi na Alemanha, durante o qual cursei duas disciplinas com a Prof. Dahm, fizeram-me perceber que poderia aliar as ideias e conceitos de arte, que havia discutido e “ensaiado” durante a graduação, com as

técnicas que havia aprendido na oficina de joalheria. Eu comecei a entender a joia de uma outra maneira: como um meio para sondar assuntos do meu interesse artístico, e não apenas como algo bonito de se usar, com o objetivo imediato de venda.

Essa descoberta me fez retomar o interesse por trabalhos de artistas visuais que havia descoberto durante a graduação, como por exemplo, o trabalho de Lygia Clark. A partir da minha volta da Alemanha, a proposta de arte de Clark, na qual a participação do outro completava o sentido da obra, passou a fazer mais sentido ainda, uma vez que a joia, por ser feita para o corpo, não permitia esquivas em relação às reações que o objeto poderia provocar no usuário.

Tendo tido a experiência de contato direto com aquele que comprava minha joia, tive também o embate direto com as vontades, desejos e reações do outro frente aos objetos que fazia. Por isso, incluir o outro, esperar uma reação deste, de certa forma provocá-la, passou cada vez mais, a fazer parte de minhas intenções à medida que seguia com meus trabalhos em joalheria.

No entanto, este percurso nem sempre foi direto. Em muitas ocasiões, as peças que produzi cederam mais ao encanto da ornamentação, confundindo a estratégia que almejava alcançar. O entendimento daquilo que fazia foi se dando à medida que experimentava novas ideias, novas abordagens, e ao mesmo tempo, recebia *feedbacks* dos clientes. Uma das primeiras consequências da mudança de rumo de meu trabalho foi a sua exclusão do mercado comercial, no qual vinha atuando até então, deixando evidente que aquilo que fazia já não se encaixava mais dentro das expectativas ornamentais da joalheria comercial.

Considero que minha primeira série de trabalhos em arte-joalheria foi a série *Eu sou a medida I* (Fig.1), do ano de 2000. Iniciei o desenvolvimento desses trabalhos durante o tempo que morei na Alemanha, e os continuei ao retornar ao Brasil. Em Pforzheim, encontrei uma sofisticação técnica e grande elaboração racional, aliada a uma simplicidade conceitual, que me parecia completamente contrária ao conteúdo de caráter mais emocional e à profusão de conceitos em colisão, que eu associava a minha própria vontade de arte. Embora contasse com os recursos disponíveis na faculdade, como por exemplo o uso de CAD para impressão de protótipos, a dúvida que pairou durante o tempo que ali vivi, era, que se utilizasse a alta tecnologia alemã para desenvolver meus trabalhos, como sobreviveria ao voltar ²? Aquele modelo simplesmente não me serviria. A ideia da volta,

² A tecnologia do CAD para joalheria em 1999, período que estive na Alemanha, era ainda de difícil acesso para um desenvolvedor autônomo no Brasil, como seria a minha situação quando voltasse a viver em São Paulo.

e da noção que aquele tempo era um tempo de passagem, sempre esteve presente. A noção de que o que se fazia ali era muito diferente do que já havia visto também.

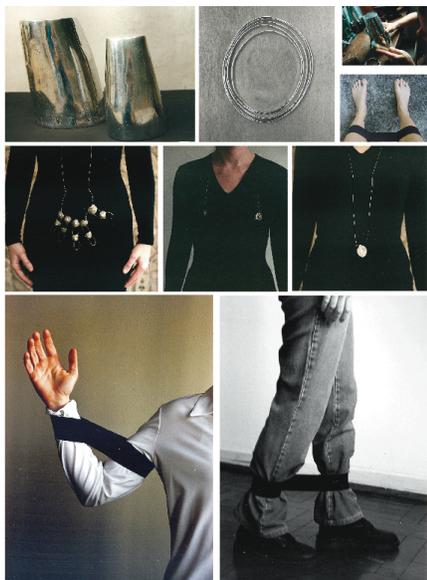


Fig.1 Mirla Fernandes *Eu sou a medida I*. Objetos, joias, fotografias e registros fotográficos. 2000.

Assim, apoiar-me na tecnologia não seria uma boa opção. Decidi não usar nenhum dos recursos da faculdade, a não ser a do laboratório de fundição, da mesma forma como poderia ser usado no Brasil. Escolhi trabalhar com uma cera, que em contato com o calor do corpo se tornava bastante maleável, e permitia a modelagem sem a necessidade de qualquer ferramenta, além das minhas próprias mãos. Isto me permitia trabalhar em qualquer lugar, até mesmo em meu pequeno quarto, no *Studentenwohnheim*, o dormitório dos estudantes da faculdade onde morava.

Aos poucos fui encontrando, no meu próprio corpo, uma possível solução para o desenvolvimento das minhas peças. Resultou daí a ideia de começar a tirar moldes de partes de meu corpo, procedimento que norteou as séries *Eu sou a medida I* e *II*. O entendimento final dessa experiência foi que, onde quer que estivesse, seja no Brasil ou fora dele, era apenas através de mim mesma que se encerrava minha realidade. Meu corpo, servindo como molde, em contraponto à existência de medidas e formas padronizados, funcionaria como metáfora de meus valores.

Portanto, em *Eu sou a medida I*, além de reagir às experiências pessoais vividas, quis também colocar em discussão a questão da padronização, de medidas e materiais, que acomete a joia tradicional. Assim, as peças derivaram de minhas próprias medidas e alternam-se entre serem joia, objeto e instrumento. Deixei, pela

primeira vez, de trabalhar exclusivamente com a prata para inserir o alumínio e faixas elásticas como materiais. Essa série não se encaixava dentro dos parâmetros esperados pelas lojas onde costumava vender, e por outro lado, foi aceita no 57º Salão de Arte Contemporânea do Museu de Arte Contemporânea de Curitiba no final de 2000.

Dividida entre práticas mais comerciais e outras mais experimentais, fui retomar uma nova série conceitual apenas em 2003, quando descobri o látex. Material perecível e barato, funcionava como contraponto à ideia da joalheria clássica, de que o precioso deriva apenas do material escolhido. A primeira maneira que trabalhei o material foi sobre placas de gesso (Fig. 2). Eu inicialmente modelava algumas formas em argila e as pressionava sobre uma massa de gesso contida em uma bacia. Desse processo, retirava uma placa com o negativo dessas formas e em seguida passava ao processo de despejamento do látex. Depois de várias horas, eu podia retirar esse objeto flexível fora do gesso, que por sua flexibilidade, poderia ir para o corpo e interagir com ele.



Fig.2 Mirla Fernandes. Joia e “matriz” de gesso, 2003.

À ação inicial de modelar argila, para depois pressionar o gesso, fui aos poucos substituindo pela ação direta de desenhar sobre o gesso quase seco, e assim, intensificar a relação de sobreposição desenho/joia.

Em seguida, as peças passavam por sucessivas camadas de látex, com cores e transparências diversificadas, repetindo em muito os procedimentos típicos da pintura e seus ajustes processuais.

Por sua semelhança com a tinta, senti uma enorme liberdade de ação em relação a esse material, liberando-me do uso das técnicas da ourivesaria, utilizando mais uma vez dimensões “não-apropriadas” e, sobretudo, voltando a explorar a gestualidade, como já havia feito quando fazia pintura sobre tela.

Assim, a série *Longing for the Body* (Fig. 3), desenvolvida entre 2003 e 2005, foi feita toda em látex misturado com pigmentos. Nela, pude explorar a possibilidade de usar camadas e transparências, atributos relativos à

pintura, no entanto, tendo como destino o corpo. Foi a partir dessa série, que comecei a vislumbrar a possibilidade de, não apenas expandir meus trabalhos para além das tipologias típicas da joalheria, mas também, alcançar a possibilidade de utilizar procedimentos e raciocínios de outros campos em minha poética.



Fig.3 Mirla Fernandes *Longing for the Body*. Látex, 2003-2005

A maioria das peças desta série desvincilhou-se das tipologias esperadas, colocando-se como convites ao desvendamento por parte do outro de seu potencial de interação com seus corpos. É como afirma CAMPOS (2012: 46-47), em seu ensaio “*Corpo-joia: reflexões a partir da série Longing for the Body*”:

“Em Longing for the Body Mirla Fernandes evidencia um interesse nas relações entre sujeito e objeto, relações que se constroem para além do controle ou intencionalidade da artista. Por meio de formas que extrapolam a tipologia da joalheria tradicional suas peças se oferecem como possibilidades, convites para a exploração de lugares no corpo e de relações com outros corpos na forma de uso coletivo. Seu trabalho permite compreender os propósitos da disciplina da arte-joalheria em sua proposta de questionar os valores e significados das joias, banalizados por seu entendimento vinculado apenas a ideia de decoração e status.”

Com essa série, inseri meus trabalhos no contexto internacional de exposições de arte-joalheria, alterando meu percurso que estava sendo bastante solitário no cenário nacional.

Desse momento em diante, comecei a interagir mais ativamente e compreender melhor o cenário internacional da joalheria, a partir de contatos iniciados com outros artistas joalheiros europeus. Como resultado dessas interações, surgiu o NOVAJOIA³, nome que utilizei para delinear algumas ações da minha parte no sentido de promover a arte-joalheria em território nacional.

A maleabilidade do látex, e a vontade de voltar a explorar meu próprio corpo como molde/modelo como havia feito em *Eu sou a medida I*, foram então combinadas na série seguinte, *Eu sou a medida II* (Fig. 4) de 2008.



Fig.4 Mirla Fernandes, *Eu sou a medida II*, 2008-2009

³ Dei o nome de NOVAJOIA às atividades as quais me dediquei no sentido de divulgar o trabalho de outros artistas joalheiros, além do meu próprio,. Elas se iniciaram em 2006 pela parceria com Bettina Terepins e Andrea Élage, resultando em quatro exposições coletivas na, então, Galeria Zona D (que existiu somente no ano de 2006). A etapa seguinte do projeto foi pontuada por palestras em eventos de design, e três workshops com artistas internacionais (em parceria com Renata Porto). A partir de 2010, as ações em prol da divulgação da arte-joalheria foram todas associadas ao grupo Ornata e à Fundação Otro Diseño (<http://www.otro-diseno.org>). Ver também: <http://www.novajoia.org>

Retomei a ideia de agir sobre uma superfície e revelar essa ação em látex, entretanto, alterando o suporte. Na série que se desdobrou até 2009 (Fig. 5), escolhi trabalhar com a argila, e me concentrei em deixar as marcas de socos e perfurações feitas diretamente com a mão sobre a argila.

Eu, deliberadamente, não preparei a argila conforme os padrões recomendados pelas técnicas de cerâmica, nas quais todo o ar deve ser removido. Assim, as minhas massas de argila tinham muito ar e bolhas em sua superfície, e ao usar o látex sobre elas, obtinha também uma textura que revelava a superfície do suporte. Nas peças de 2008-2009, a ação posterior de sobreposição de camadas de látex foi interrompida para não esconder esse relevo sutil. Assim que saiam de seus moldes, uma fina camada de tinta acrílica selava o processo, e garantia que a superfície da matriz não desaparecesse por debaixo das sucessivas sobreposições de látex, como havia acontecido nas séries anteriores.



Fig. 5 Mirla Fernandes, *Eu sou a medida II*, processo, 2008-2009

O látex, misturado com um pigmento a base de ferro, adquiriu uma coloração mais humana, entre a carne e o sangue, que derramado sobre esses “moldes” abertos, gerou formas derivadas do meu corpo. As peças resultantes trouxeram algo de desconfortável, evocando como que órgãos expostos, um convite ao outro de interagir com um objeto que caminha pela ornamentação, porém, ao revés.

DESENHO/JOIA

A mistura de procedimentos joia/pintura iniciadas na série *Longing for the body* continuou, portanto, em *Eu sou a medida II*, mas este não foi o único tipo de combinação entre linguagens que explorei. Desde 1999, havia iniciado a série *CutOuts* (Fig. 6) de peças em lã na qual investiguei a relação desenho/joia. A relação com o desenho estabeleceu-se pela busca da espontaneidade do gesto, e com a joia, pela relação de interação com o corpo.

A série de recortes de lã, desenvolvida entre 1999 e 2009, teve como referência inicial os *papiers-découpés* de Matisse (Fig. 7). Nelas o artista fazia uso de folhas de papel cobertas uniformemente com guache, para depois

recortá-las nas formas desejadas, e só então trabalhar na relação entre elas para formar a composição final do trabalho (JACOBUS, 1989) . Nesses trabalhos, há uma abordagem direta sobre o material, sem o uso de esboços. O recorte já é em si uma exploração da superfície do papel. Da mesma forma procedi em *CutOuts* : tal qual um desenho se vale de um lápis, eu utilizei a tesoura, e no lugar do papel, o tecido de lã, obtendo assim recortes planos e flexíveis, que poderiam ser usados sozinhos ou combinados entre si. Essa aproximação configurou-se como desenho, pois, este é uma linguagem que dá primazia à uma ação sem intermediações sobre o material: o desenho é resultado da exploração direta das ideias sobre uma superfície.



Fig. 6 Mirla Fernandes. Algumas peças da série *CutOuts*. Lã. 1999-2009



Fig. 7. Henri Matisse trabalhando em seus *papiers-découpés*. Fonte: <http://www.artesmagazine.com/2010/03/henri-matisse-collage-wall-hanging-debuted-at-armory-show-new-york/> (13/08/2013)

Essa série de desenhos em lã tinha como alvo estar sobre corpos: foram pensadas como joias. O fato de ter usado a lã, material responsivo às curvas do corpo, era intencional e, portanto, mantinha a série na fronteira entre os campos desenho/joia.

Essa série foi sofrendo alterações com os anos, principalmente a partir de 2004, quando iniciei meus estudos de Aikido⁴, e uma nova consciência corporal pessoal começou a se esboçar. Da mesma forma, uma outra maneira de compreender o mundo também começou a se instaurar em mim, não podendo ignorar o fato de que novas experiências de vida têm um efeito sobre a produção poética de uma artista. Como afirma Klee:

“Somos artistas, homens práticos, de ação, razão pela qual atuamos, por natureza, em um âmbito preferencialmente formal. Sem esquecer que antes do início formal, ou mais simplesmente, antes do primeiro traço, existe toda uma história precedente, e não apenas a necessidade exterior de fazê-lo, mas também um estado geral de sua condição humana, cuja direção recebe o nome de visão de mundo, e que surge, aqui e acolá, com a necessidade interior de manifestar-se. Faço questão de frisar isso, para que não se produza o mal-entendido de que uma obra compõe-se apenas de forma.” (KLEE in WICK, 1989: 335)

A partir das novas vivências e consciências desencadeadas pela prática e filosofia do Aikido, comecei a notar a importância da relação respiração/gesto. Para o Aikido, a respiração, *kokyu*, é de vital importância para a qualidade do movimento e alcance do *aiki* (harmonia): *“A respiração é um fio que une toda a criação. (...) Kokyu é a adequada percepção de tempo entre um artista e seu meio de expressão, entre o seu mestre e o discípulo, entre uke e nage, entre o indivíduo e o mundo.”* (STEVENS, 2000)

Da experiência trazida pelo Aikido, a série *CutOuts* sofreu uma mudança de intenção. Ao invés de concentrar-me apenas em variações formais, passei a buscar uma gestualidade derivada da respiração propriamente dita. Através do Aikido, entendi que o ritmo respiratório marcava e determinava muito da gestualidade. Respirando e me movimentando durante as práticas, era como se desenhasse no ar, ou pelo menos, toda vez que assim procedia, imaginava, e sentia no corpo, a linha que desenhava, percebia o movimento mais eficiente e definido. O Aikido, portanto, me trouxe um outro entendimento do desenho: que este é gesto, é rastro do corpo em movimento. Essa prática demanda do corpo movimentações específicas: o tronco é tal qual um

⁴ Aikido é uma arte marcial fundada no Japão por Morihei Ueshiba (1883 – 1969). *Ai*, significa harmonizar; *ki* pode ser entendido como fluxo de energia e *do*, refere-se a um caminho particular, um modo de vida. Baseado em movimentos circulares e na ausência de força física, caracteriza-se por técnicas de projeção ou torções de articulações cuja diferença fundamental em relação à outras artes marciais, é a ausência de competição entre os participantes. Tecnicamente *aiki* é a noção de tempo perfeita atingida com o *kokyu* (= respiração). O Aikido apresenta exercícios específicos para desenvolver a força da respiração que ensinam ao praticante como respirar com todo o corpo, e assim gerar mais vigor. O que é sempre enfatizado nos treinos é o autoconhecimento, através do movimento o praticante supera as dificuldades e limitações de seu corpo, e passa também a reconhecer e respeitar as dificuldades e limitações dos outros.

lápiz – o eixo - e as mãos estendidas são as pontas desse lápis que desenham no ar, finalizam os gestos, linhas invisíveis que configuram o movimento do praticante.

Assim, pouco a pouco, os recortes passaram a ser também investigações sobre o ritmo respiratório, na tentativa de evidenciar ainda mais o movimento do corpo que faz. Procurei incorporar a respiração, e seus ritmos, na fatura das peças. Inspirada nos procedimentos restritivos da série *Drawing Restraint* de Matthew Barney (WAKEFIELD, 2007), me impus o limite de uma inspiração a cada vez que iniciava um recorte. Partindo de um pedaço retangular de lã (em torno de um metro), inspirava o ar e iniciava o recorte de formas repetidas, até que o ar fosse completamente expirado. Retomava o recorte junto a uma nova inspiração. Busquei, com esses procedimentos, um desenho que revelasse também a influência do ritmo respiratório no movimento de corte da lã, sendo, portanto, um registro de um movimento corporal, desta vez, bastante interno: o ar que saía dos meus pulmões (Fig. 8).



Fig. 8 Mirla Fernandes. Processo na série *Barriga*, 2009-2010, uma continuidade da série *CutOuts*

No entanto, depois de realizadas várias peças, entendi que essa relação da respiração/gesto não estava suficientemente evidente apenas pelo uso do recorte/tecido, e comecei a pensar sobre outras maneiras de aprofundar a relação desenho/joia : este seria, portanto, o ponto de partida para a pesquisa desenvolvida no mestrado.

CAMINHOS TRANSVERSAIS

Paralelamente a uma vontade de pesquisar mais criteriosamente os procedimentos de meu trabalho artístico, devido às atividades do NOVAJOIA, tomei contato com a então pesquisadora da Unicamp, Ana Paula de Campos, que fazia seu doutorado, sob orientação da Prof. Dra. Anna Paula Silva Gouveia, no campo da arte-joalheria. A abordagem, desenvolvida pela pesquisadora do Instituto de Artes, distinguia-se do foco que havia encontrado até então em outras universidades, pois ali, havia uma pesquisa em joalheria como arte. Em sua tese de doutorado, Campos descreve a arte-joalheria como “meio que põe o sujeito em diálogo com o outro” (2011:45), afirmação que vinha de encontro ao que estive praticando. Se até então meu percurso havia sido muito solitário, no sentido de não encontrar entre os joalheiros brasileiros uma vontade de discutir e aprofundar a conceituação da arte-joalheria, o afortunado encontro com a pesquisa desenvolvida na Unicamp, mostrou-se

como uma oportunidade de ampliar o meu conhecimento do campo em que atuava, além da possibilidade em contribuir com o desenvolvimento da pesquisa no nível acadêmico, visto que se trata de assunto ainda pouco difundido no Brasil.

Esta dissertação insere-se, portanto, como uma continuidade das pesquisas da Universidade Estadual de Campinas, no sentido de ampliar a divulgação da ainda pouco conhecida, sobretudo em território nacional, arte-joalheria.

Na Europa, América do Norte, Ásia e Austrália, tem-se um cenário já bastante estabelecido com exposições de âmbito anual, como é o caso da *Schmuck*⁵, de simpósios como o *Schmuck Denken*⁶ e a existência de galerias, como Klimt02, na Espanha, Rob Koudjjs e Marzee, na Holanda, Biró, na Alemanha, entre tantas outras. Existem universidades com cursos de joalheria dentro das faculdade de artes, tais como a Akademie der Bildenden Künste de Munique, ou a Rietveld Academie de Amsterdam, para citar dois exemplos de uma abordagem artística da joalheria.

Nota-se, nas diversas referências disponíveis sobre joalheria contemporânea, a ausência de menções à criação latino-americana, que permaneceu desconhecida pelos maiores centros (europeu e norte-americano) até o século XXI. Foi principalmente com as ações da Fundação *Otro Diseño*, a partir de meados dos anos 2000, que se iniciou a divulgação da produção latino-americana em território europeu. Até então, o que se observavam eram ações individuais dos artistas no sentido de inserirem-se no cenário internacional, caso no qual me incluo. Como afirma a presidente da Fundação, Valeria Vallarta Siemelink:

“como curadora, considero que há uma demanda real por um diálogo internacional na cena da joalheria contemporânea na qual uma variedade de perspectivas culturais, conceitos criativos, materiais e métodos são refletidos coletivamente.” (SIEMELINK et. al. , 2010: 234, tradução da autora)

O cenário brasileiro também foi pouco pesquisado e difundido. Na ação de divulgação da arte-joalheria, iniciada através do NOVAJOIA em 2006, encontrei mais resistências do que apoio por parte de organizadores

⁵ A *Schmuck* ocorre anualmente em março em Munique, Alemanha, durante a *Internationale Handwerksmesse* desde 1959, com a premiação *Herbert Hofmann Preis*, desde 1973. In BÖCK, Angela. *Herbert-Hofmann-Preis, Herbert-Hofmann Award. 1973-2008*. München: GHM Gesellschaft für Handwerksmessen mbH, 2009.

⁶ *Schmuck Denken* é um simpósio anual promovido pela Universidade de Trier na cidade de Idar-Oberstein, Alemanha desde 2005.

de eventos, donos de galerias e até mesmo jornalistas, devido ao caráter não comercial da arte-joalheria. As exposições de joalheria que ocorrem hoje no Brasil operam mais próximas do design, como pode ser visto na Bienal de Design, ocorrida em Curitiba em 2010⁷, na qual a curadoria de Adélia Borges deu ênfase sobre questões relevantes para o design, como o reaproveitamento de materiais e sustentabilidade. A discussão da materialidade, que foi muito abordada pela primeira geração de artistas joalheiros, e desafiou os dogmas da joalheria tradicional, hoje já não se alinha ao que há de mais arrojado sendo feito. A prática nesse campo deixa claro que alguns artistas se valem de um discurso, que utiliza termos relativos à arte, no sentido de buscar uma certa notoriedade em suas produções, aparentemente como estratégia de marketing.

Foi a partir daí, que se configurou uma das estratégias de investigação, ou seja, buscar, através de uma pesquisa teórica bibliográfica, exemplos de artistas que façam arte-joalheria à luz de um entendimento da arte contemporânea como prática crítica que se alinha tanto ao pensamento levantado por Nicolas Bourriaud, como às posições teóricas do grupo Ornata. Esta produção, que tem em seu âmago correlações com as questões levantadas pela arte contemporânea, diferencia-se daquelas produções de cunho oportunista que buscam uma visibilidade em prol de uma falsa legitimidade pelo rótulo de “arte”.

Esta pesquisa deu-se com um foco nas obras que extrapolaram os limites tradicionais de joalheria, e foram de encontro a procedimentos adotados por outras linguagens. Esse tipo de procedimento vem ocorrendo pelo menos desde os anos 60, e não é dado exclusivo da joalheria. Em seu ensaio de 1979, *A escultura no campo ampliado*, Rosalind Krauss pontua a mudança que vinha ocorrendo no campo da escultura, desde a década anterior, na qual o termo “escultura” havia adquirido um significado elástico, incorporando as instalações e a *land art*, por exemplo, cruzando o limiar da *lógica do monumento*, para “alcançar a falta absoluta de lugar”. (KRAUSS, 1993: 115)

Se a escultura perdeu o pedestal, a joia pode se afastar da ideia exclusiva de objeto para o corpo, para explorar soluções plásticas que dispensaram o alfinete do broche, ou a corrente do pingente, por exemplo. As tipologias tradicionais foram abandonadas nos trabalhos de alguns artistas, que focaram sua pesquisa na simbologia da joia mais do que no formato, e flertaram com outras linguagens. É o caso das artistas Yuka Oyama e Ana Cardim, por exemplo, cujos trabalhos serão comentados no capítulo *Caminhos Transversais*. Em ambas não houve um descolamento completo das tipologias em todas as suas obras, mas nota-se a expansão

⁷ <http://www.bienalbrasileiradedesign.com.br/bienal2010/> (acesso em 15/03/2011)

do entendimento da joalheria, pois, a relação com o outro, que é condição da joia⁸, fica enfatizada nas estratégias das artistas, que conclamam a presença e interação do outro para completar o significado de seus trabalhos.

Nesse sentido, os artistas aqui apresentados extravasam o território da ornamentação pura, contaminando-o por uma prática crítica que mobiliza o público, no sentido de romper expectativas. São trabalhos que tem o potencial de levar o público a se perguntar: do que se trata isso? Apresentam um mundo entendido pelo corpo, e para ele rerepresentado através de um objeto que com ele dialoga, mas também através de uma ação, espaço ou imagem que evoca assuntos e temas típicos da joalheria. O que é o desejo, o precioso, o afeto, o poder? Esses assuntos, tão caros a joalheria, são retomados e permanecem interessantes ao mundo na medida em que trazem com eles outras apresentações, outras relações e indagações. A instauração da dúvida no público pontua o fato de que essas produções funcionam como “agentes ativos”, e contradizem a cultura passiva e subserviente ao mercado de consumo. (BOURRIAUD 2009, 2: 17)

OUTROS TRAJETOS

Se as experiências com vídeo, fotografia ou performance já aparecem citadas na literatura de arte-joalheria, em relação a articulação desenho/arte-joalheria propriamente dita, como foi aventada por mim no trabalho plástico, esta não se apresentou tão abundante. Desta forma, procedi realizando entrevistas com artistas joalheiros significativos no cenário internacional, e cujos trabalhos também abordam a linha: o ponto de tangência entre os campos desenho e joia, assim como procedi em minha prática plástica.

Foram três os artistas selecionados: Otto Künzli, artista suíço que aparece no cenário da arte-joalheria na década de 1970, e que tem um papel crucial no campo, uma vez que se dedica ao ensino, sendo responsável hoje pelo departamento de joalheria da Academia de Arte de Munique. A importância de Künzli no cenário da arte-joalheria evidencia-se, ainda, pela retrospectiva de seu trabalho ocorrida em 2013 no *Die Neue Sammlung* na *Pinakothek der Moderne* em Munique, ocasião em que também foi lançado o livro “The Book”⁹. A segunda

⁸ Em CAMPOS essa relação com o outro da joia é entendida como um “vetor de movimento do tipo “entre”, instalado no intervalo desejo/corpo, no intervalo interno/externo, no intervalo sujeito/mundo, no intervalo eu/outro.” (2011: capítulo pensar, 7)

⁹ O livro foi lançado posteriormente à entrevista dada por Künzli a autora na Academia de Artes de Munique, em março de 2012.

artista entrevistada foi a alemã Doris Betz, que foi aluna de Künzli e professora assistente na mesma academia. E finalmente, a brasileira Dani Soter, que tem formação em joalheria pela Escola Ar.Co de Lisboa, além de graduação em filosofia, e cujo trabalho plástico inicialmente partiu da fotografia, para depois aproximar-se da joalheria, fazendo assim, o percurso inverso dos europeus escolhidos, e em certa medida, aproximando-se de meu próprio trajeto. Para sondar seus procedimentos e seus entendimentos da prática em arte-joalheria, entrevistei-os pessoalmente e também por email¹⁰.

Essa investigação direta com os artistas trouxe um novo olhar sobre seus trabalhos, e contribuiu para reflexões sobre a pesquisa plástica e teórica. A entrevista com Prof. Künzli, em especial, foi extremamente marcante, pois foi feita em sua sala na Academia de Artes de Munique. Ali, pude ‘respirar’ seu ambiente de trabalho, ver as pastas nas quais guarda suas fotos e catálogos, e até mesmo, ver sua relação com os alunos. Assim, além de entender melhor a relação conceitual por trás de trabalhos, pude, sobretudo, entender melhor o engajamento de Künzli com o ensino, no sentido de estimular o desenvolvimento de artistas pensantes, mais do que apenas artesãos habilidosos.

Sendo uma personalidade do cenário internacional da arte-joalheria, desde pelo menos a década de 1970, foi um privilégio poder conversar por mais de uma hora com alguém que sondou tão profundamente e experimentalmente o campo. Dessa conversa, pude entender que a linha em Künzli está a serviço de uma relação de subordinação ao conceito.

Com a série *Handarbeit, Arbeit für die Hand*¹¹, dos anos 1970, Künzli aborda particularmente uma questão que foi ao encontro às minhas investigações pessoais: a relação da consciência corporal do usuário através de trabalhos que não se encaixam em tipologias específicas. Suas joias são formas geométricas e linhas em metal, que obrigam o público a fazer um mínimo esforço de entendimento. Essa série tem, assim, um dado que induz o usuário a sondar seu corpo, uma vez que as peças podem ser “usadas em outros lugares do corpo”¹² Uma das peças em particular, um cilindro de prata, tem tal espessura, que pode ser lido como uma

¹⁰ Apresento suas entrevistas nos Apêndices 7.1 a 7.5 e reflexões mais detalhadas sobre seus percursos no capítulo Da Linha.

¹¹ *Handarbeit, Arbeit für die Hand* equivale a “trabalho manual, trabalho para a mão”.

¹² Entrevista com Otto Künzli. Apêndice 7.1: “(...) some of those you could use someplace else on the body”

linha, que é também uma pergunta: como posso interagir com ela? Onde me coloco na relação com esse objeto.

Com esta peça, Künzli atinge um ponto de intersecção muito interessante entre o desenho – pela linha de metal – com a joia – pela possibilidade de interação com o corpo. Possibilidade que não é completamente determinada pelo artista, permitindo que o usuário tenha uma relação de descoberta peculiar. Desse forma, essa produção caracteriza-se dentro do campo da arte contemporânea, na medida em que o sentido de um trabalho de arte é “produto de uma interação entre o artista e o espectador, e não um fato autoritário”. A linha de Künzli sugere que o espectador deve “trabalhar para produzir sentido” a partir dela. (BOURRIAUD, 2009: 113)

Em *Handarbeit, Arbeit für die Hand*, tem-se a linha como forma, colocando em jogo um diálogo entre o artista e o espectador, mediado por ela. Nos termos do próprio artista, suas peças “evocam” situações, buscam despertar um espectador alienado pela tipologia óbvia: “não é para provocar, é para evocar e acordar. É como comida para os pensamentos.”¹³

A entrevista concedida por Doris Betz elucidou que a sua relação desenho/joia não ocorre enquanto *tradução*, conceito este entendido como a passagem de uma linguagem para outra, usando os códigos específicos da nova linguagem, “o que requer que se dominem as duas línguas, mas também que nenhuma delas seja dada.” (BOURRIAUD, 2011: 28). Em Betz, o desenho, que é inicialmente um processo ‘espontâneo’, passa em seguida por um processo de edição racional. Apenas aqueles considerados mais passíveis de se tornarem joia, são concretizados em metal. Desta forma, passam assim a serem desenhos-projetos, seguindo uma orientação mais próxima do uso do desenho tal qual é feito no campo do design, e não se encaixando completamente, portanto, ao escopo desta pesquisa.

Encontrei nas três entrevistas por email dadas por Dani Soter uma relação intensamente transcodificada, na medida em que esta artista move-se por diversas mídias, sendo o elemento linha, um dos fatores em comum, que costura o sentido em seu corpo de trabalho. A linha, em Soter, é literal/material, é percurso, e é simbólica. Essa linha, de caráter múltiplo, confere a seu trabalho um lugar transiente nos campos em que escolhe trafegar: a fotografia, a performance, o desenho e a joia. Fui buscar em seu trabalho uma relação específica

¹³ Entrevista com Otto Künzli. Apêndice 7.1: “(...) *It is not to provoke, it is to evoke, and to wake up. It is like a food for the thoughts.*”

desenho/joia, mas esta não pode ser vista descolada das relações que se estabelecem também entre os outros trabalhos, em outras mídias que realiza, configurando um feixe de relações ainda mais complexo do que a relação mais direta desenho/joia.

É interessante observar como ocorre, em diferentes graus, a transversalidade das poéticas de Künzli e Soter quando comparadas no uso da linha abordando o mesmo tema. É o caso dos trabalhos *Ring for two* (Fig. 9), de Künzli, e *Sobria Ebrietas* (Fig. 10), de Dani Soter que podem ser entendidos como releituras da tipologia aliança. Se nessa tipologia existe uma linha imaterial, na medida em que cada aliança tradicional pressupõe a existência de seu par, em ambos houve uma materialização dessa linha.

Em *Ring for two*, de Künzli, a distância que mantem o casal unido é definida, limitada por um pequeno segmento de metal, que embora fora do comum, ainda se configura como uma joia, pois, pode ser perfeitamente usada. Já em *Sobria Ebrietas*, de Soter, temos uma linha imensa, entrelaçada, com meandros incompreensíveis que não revelam exatamente os possíveis trajetos a serem percorridos no encontro entre as alianças. Embora na mesma caixa, estão partidas, não podendo ser usadas.

O mesmo tema, convivência/relacionamento, foi abordado em um trabalho realizado por artistas não contaminados pelo mundo da joalheria. A linha que une casais foi também concretizada no trabalho de Linda Montano e Tehching Hsieh, *A Year Spent Tied Together at Waist* (Fig. 11). Os dois artistas efetivaram essa ligação real, que existe entre casais, ao amarrarem-se por um ano com um corda na cintura. A corda permitiria que “permanecessem juntos por um ano e nunca sozinhos”.



Fig. 9 Otto Künzli, *Ring for two*, 1980, Coleção *Museum of Art & Design/NY*. Fonte: collections.madmuseum.org



Fig. 10 Dani Soter, *Sobria Ebrietas*, objeto-joia, 2011. Fonte: Dani Soter

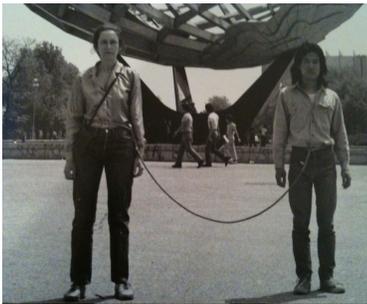


Fig. 11 Linda Montano e Tehching Hsieh. *A Year Spent Tied Together at the Waist* 1983-1984. Fonte: WARR, 2000

No entanto, a corda usada por Montano e Hsieh só encontrou significado enquanto esteve envolvendo seus corpos, durante o ano em que se dispuseram a usá-la e registrar essa ação. Já, no caso de Künzli e Soter, suas obras não precisam ser usadas para evocar uma potencial relação de diálogo entre o usuário e o espectador. O que se passa, nesses dois casos, é que esses artistas se apoiaram tanto na simbologia da joia, como em sua tipologia, ainda que a tenham transformado pela releitura. Embora o contato e a relação com o usuário possam potencializar seu significado, quando usados, este já existe de forma autônoma, como símbolo.

Künzli opera através da deformação da tipologia para alcançar a dimensão crítica da arte-joalheria, sem, no entanto, abandonar o aspecto simbólico, pelo contrário, usa-o como reforço da mensagem. As alianças de Soter, por estarem partidas, aproximam-se mais do conceito de objeto, sem deixar de aludir à joia, colocando-se em um fluxo que transcende explicitamente as fronteiras disciplinares.

DA LINHA

O desenvolvendo de um trabalho plástico foi outra estratégia de ação que configura essa pesquisa de mestrado. Na sondagem dos pontos tangentes entre as duas linguagens, a do desenho e a da arte-joalheria, decidi incorporar a gestualidade que, por sua vez, deveria ter uma forte ligação com a respiração.

Se, ao final da série *CutOuts*, havia entendido que havia uma relação de diálogo entre o gesto/respiração/desenho, também percebi que deveria buscar uma outra estratégia, que não a do recorte espontâneo, como vinha fazendo. Decidi buscar um elemento em comum entre o desenho e a joia para iniciar a nova investigação. Uma vez que o movimento é um dos focos de interesse no desenvolvimento de minhas investigações plásticas, pareceu-me lógico investigar a linha, elemento do desenho, que, como afirma KANDINSKY (1989: 61), tem sua gênese no movimento: “*É o rastro do ponto em movimento, portanto, é o seu produto. Nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se um salto do estático para o dinâmico.*”

A linha também está presente na joia. Desde aquela escondida, que estrutura um colar de pérolas, por exemplo, até a linha metálica, que é revolvida e soldada para formar as correntes, entre outros possíveis usos, como, por exemplo, na filigrana¹⁴. Sondar mais profundamente de que maneira a linha é elemento da joalheria, e em que medida ele pode ser simultaneamente entendido como elemento de desenho, e descobrir outras relações entre desenho/linha/joia passou a ser, portanto, o objetivo da pesquisa plástica.

Nesse processo, decidi buscar construir linhas que fossem o resultado direto da ação da minha respiração. Para isso, optei por construir instrumentos que usei para soprar. Os sopros foram feitos sobre uma superfície - campo de pó de gesso - e resultaram em sulcos, que depois preenchi com látex. Ao secar, o látex permitiu deixar esses desenhos sólidos e flexíveis, passíveis, portanto, de serem usados no corpo.

Esse procedimento gerou dois tipos de trabalho: linhas em cerâmica, *Geradores* (Fig. 12), e linhas em látex, *Caligrafias do Sopro* (Fig. 13). Ambas, apresentam-se tanto como linhas, formalmente estabelecidas, assim como também, objetos que convidam ao outro descobrir seu potencial de relação com seus próprios corpos. Os desenhos/joias que construí colocam-se em diálogo com o público, para o qual delego a função de co-criador, na medida em que têm que trabalhar/se relacionar com as peças para produzir o seu sentido. Esse

¹⁴ Filigrana é um técnica de construção de padrões decorativos a partir da solda de fios muito finos de metal. (TAIT, 1996:242)

grupo de trabalhos estabelece-se, assim, em consonância com minhas produções anteriores, sobretudo no sentido de abdicar do caráter exclusivamente ornamental da joia, para dar lugar a uma relação inesperada, que é trazida pelo público. Assim, configura-se a relação desenho/joia, na medida que as linhas de látex obtidas, derivadas de uma ação do sopro (por sua vez feitas usando linhas de cerâmica), geraram desenhos/joias, destinados a uma relação com o corpo.



Fig.12 Mirla Fernandes, da série *Geradores* (segunda série), cerâmica esmaltada, 2012



Fig.13 Mirla Fernandes, *Caligrafias do Sopro*, látex, 2013

A relação desenho/joia teve, pois, um início formal, ao pensar em explorar a linha, e então, relacional, uma vez que a intenção de joia configura essas linhas como objetos destinados a uma exploração por parte do público.

Porém, com o desenvolvimento dos trabalhos, um significado simbólico começou a se esboçar, no momento em que surgiram as *Linhas-cetro*, as peças de cerâmica nas quais abduci do orifício que as mantinha funcionais - *Geradores*. A partir daí, comecei uma exploração da simbologia do cetro, tipologia clássica, que denota poder. As reentrâncias presentes nessas linhas revelam o procedimento de fazer do trabalho (o amassar manual e individual de cada massa de argila) e, ao mesmo tempo, evocam no outro o toque.

Fui, assim, construindo linhas rígidas, que cresciam em comprimento. Ao mesmo tempo, essas linhas se quebravam e produzia-se um acúmulo de segmentos de cerâmica. Quando o acúmulo se tornou grande, decidi reforçá-lo, levando-o às centenas: obtive *Cetro* (Fig. 14). Nele, utilizei uma estratégia oposta aos exemplos citados, pois a linha foi segmentada, e apresentada em quantidade, gerando um contraponto à ideia de unicidade que caracterizaria a tipologia. Em *Cetro*, é como se da linha que definiria a estrutura dessa tipologia, restasse apenas o gesto de portar, um cetro minimizado nos cerca de 7 cm de cerâmica, que desaparecem na mão que os carrega.

Este trabalho foi exposto em Fevereiro de 2013, quando da exposição *Meu corpo, teu corpo*¹⁵, na Galerie Hop, em Tallinn, Estônia. Na ocasião, coloquei o trabalho em teste para ver como o público reagiria, e propus uma troca: um cetro por uma imagem. As mais de cem fotografias realizadas pelo público ao longo da exposição e que, portanto, não acompanhei, levantaram novas indagações sobre meu processo criativo.

Em *Cetro*, a ênfase no aspecto simbólico mais do que na linha, coloca-se como um desvio de percurso do escopo desta pesquisa. A incorporação da fotografia, na medida em que começo a coletar imagens do público, exige ainda mais experimentações e análises em outras direções. Portanto *Cetro* se coloca ainda como trabalho em andamento. Tomo essa digressão como uma porta aberta para sondar outros trajetos possíveis, e que, aqui por não caberem, coloca-se como ponto final desta pesquisa.



Fig. 14 Mirla Fernandes, *Cetro*, cerâmica, câmera digital, espelho e fotografias, 2013.

¹⁵ Tratou-se de uma exposição retrospectiva (2000-2012) curada pela Dra. Ana Paula de Campos, feita a convite da Associação de Artistas Estonianos e da Fundação Otro Diseño.

CAPITULO 2 CAMINHOS TRANSVERSAIS

JOALHERIA

Quando se pensa em joia, a primeira imagem, que surge na mente da maioria das pessoas, está ligada a metais preciosos e gemas¹⁶, mas nem sempre foi assim. Enquanto a humanidade usou materiais que existiam em abundância, como no caso das primeiras conchas perfuradas e alinhadas em forma de colar, a atual relação entre materialidade, joia e preciosidade não pode ser caracterizada. Foi, a partir do uso de materiais raros, como no caso do colar de obsidiana datado de 5000 a.C., encontrado na Mesopotâmia, que se pode aventar a hipótese da joia como símbolo de status e poder, além do fato de responder à necessidade humana de adorno e distinção. (TAIT, 1986:11)

Com o desenvolvimento das técnicas de metalurgia, o ouro – e em alguns momentos a prata – passou a ser apreciado para uso nas joias. Foram encontrados exemplos assim na Babilônia (2500 a.C.) : ornamentos para os cabelos em folhas de ouro, brincos, correntes de ouro, colares e anéis com lápis lazúli e ouro da tumba da rainha Pu-abi. (TAIT, 1986:12)

No século XIV, na Europa, leis e decretos determinaram que apenas as classes sociais mais abastadas poderiam usar o ouro, deixando clara a intenção de definir a hierarquia social através da ornamentação. (TAIT, 1986: 140).

Se comumente ainda se associa à ideia de joia ao uso de metais preciosos e gemas, é importante ressaltar que as experimentações com materiais diversos vêm ocorrendo já há muito tempo, dando início às diferentes denominações que a joia vem adquirindo. A Revolução Industrial, por exemplo, trouxe não apenas a produção mecanizada para a joalheria, mas também o uso de novos materiais (ferro, gemas artificiais por exemplo), que se adaptavam às necessidades das novas técnicas, levando à produção em massa e a uma importante transição de valores: aproximou o universo da joalheria ao da moda com o que ficou conhecido como *costume jewellery*. Como consequência, a joia tornou-se acessível a um maior número de pessoas, e a demanda crescente por novidades, associada à menor expectativa de qualidade, acabou por encorajar a criação de peças mais experimentais e extravagantes. (BERNABEI, 2011: 16)

¹⁶ Essa afirmação, comumente encontrada, encontrou eco nas respostas de meus alunos quando questionados sobre a ideia de joia. Ministro cursos de arte-joalheria, desde 2010, em meu atelier, assim como já o fiz, na Fundação Armando Álvares Penteado (2010-2011).

Com o *Art Nouveau*, teve-se uma primeira reação à produção mecanizada, uma reação nostálgica dos tempos da fatura manual extremamente bem cuidada, que encontrou em René Lalique (1860-1945), seu mais importante protagonista. Lalique utilizou-se de materiais não preciosos, como o esmalte, couro, marfim e sobretudo o vidro, tornando-se a antítese da produção em massa, dando um novo valor à noção de preciosidade ao associá-la mais ao virtuosismo técnico manual, do que à materialidade preciosa. (BERNABEI, 2011: 21)

Foi, sobretudo, no período posterior à Segunda Guerra Mundial, que parte da produção joalheira deslocou-se de suas raízes ornamentais, marcadas pela materialidade preciosa, para se tornar uma forma de arte que não pode mais ser definida apenas por suas características materiais ou técnicas: a arte-joalheria.

STRAUSS (2007:16) identifica nessa fase um novo interesse por parte dos joalheiros em produzir uma joia mais intelectualizada, que desafiava os conceitos de ornamentação e tradição, estabelecendo aquilo que ficou conhecido como o movimento *studio jewelry*, caracterizado por uma contraposição aos designs que utilizavam principalmente gemas, dado ainda característico da produção joalheira dos anos 1930 e 1940.

Na Europa, houve uma aproximação de artistas visuais com o campo, de forma a adaptar ideias originalmente designadas para a escultura numa escala corporal. Exemplos desse tipo de abordagem podem ser encontrados nas obras de Salvador Dalí e Pablo Picasso, nas quais se observa uma miniaturização do pensamento escultórico, ainda recorrendo ao uso de materiais preciosos nessa passagem.

Como se pode verificar em diversas descrições das exposições que ocorreram, tanto nos Estados Unidos como na Europa, no período que vai dos anos 1940 a 1960 (STRAUSS, 2007: 17-18), houve uma grande movimentação no sentido de inovar estratégias do fazer. Como afirma BOURRIAUD (2011:60): “Com efeito, o modernismo do século XX utilizou de bom grado, contra a tradição acadêmica, as armas fornecidas pelo mundo industrial”. Se a ourivesaria, até então, se caracterizava pelo trabalho artesanal e uso de metais preciosos, buscou-se a inclusão de novos materiais (plásticos e acrílicos, alumínio) e, sobretudo, técnicas até então não disponíveis.

Havia uma vontade de quebrar as barreiras que era entendida como uma inclusão no campo da arte. É o que se pode observar em relação à série de exposições anuais no Museu de Joalheria de Pforzheim, ocorridas entre 1967 e 1982, *Tendenzen*. Em um catálogo, de uma exposição de 1977, fica explícita essa intenção ao

informarem que as exposições tratavam-se de oportunidades para se ver uma criação artística livre, com uma nova orientação de materiais e a habilidade do artista em “romper as fronteiras da joalheria e criar obras de arte”. (FALK in STRAUSS, 2007:18)

Assim como essas, muitas outras exposições, ocorridas nos anos 1970, se caracterizaram pelo uso de materiais alternativos tais como plásticos, fibras e acrílicos, na busca de uma nova estética para a joalheria. Configura-se aí o movimento conhecido como *New Jewellery*, marcado por uma intensa troca de ideias entre artistas, sobretudo ingleses, tais como Caroline Broadhead, Susanna Heron, David Watkins, e os holandeses como Gijs Bakker, Emmy Van Leersum, Onno Boekhoudt e Françoise van den Bosch. (DORMER, 1985:10)

Emmy van Leersum, e Gijs Bakker (Fig. 15), por exemplo, influenciados pelas questões minimalistas, procuraram fazer uso de materiais industriais não pensados normalmente para a joia. Exploraram o uso de repetição de módulos, evitando a manifestação manual-artesanal, ou seja, a evidência da marca de qualquer gesto e subjetividade, reforçando a ideia de processo acima de produto, e também de uma anonimidade autoral, reiterando estratégias encontradas em trabalhos de artistas minimalistas. (STRAUSS, 2007:43)



Fig. 15 Gijs Bakker, *Circle bracelet*, polimetil metacrilato, 1968. Fonte da imagem: STRAUSS:2007

ARTE-JOALHERIA

Alguns artistas, além de extrapolar os parâmetros da materialidade, também começaram a questionar as bases históricas da joalheria, utilizando o meio (a joia em sua intrínseca relação com o corpo) e a matéria, como veículo para levantar questões políticas e sociais. Nesse sentido, pode-se destacar o trabalho de Bernhard Schobinger que rompeu com a estética tradicional ao fazer uso de materiais encontrados (*found media*) para reafirmar seu discurso questionador. (Fig. 16)



Fig. 16 Bernhard Schobinger. À esquerda bracelete de 1977 e à direita colar de 1983. Fonte da imagem: STRAUSS:2007

Pouco a pouco, o que se iniciou como um interesse em novas possibilidades materiais, além do metal precioso e das gemas, foi se desdobrando em outras vertentes que começaram como investigações sobre as relações com o corpo, como no trabalho de Caroline Broadhead (Fig. 17). Havia, porém, uma diferença fundamental, se comparada a *Body Art*, por exemplo, pois, em sua maioria, as obras em arte-joalheria não abdicaram do objeto. O enfoque conceitual configurou obras que, assim como estava acontecendo em outras formas de arte, buscaram valorizar a experiência do usuário. (STRAUSS, 2007: 95)



Fig. 17 Caroline Broadhead, *Veil*, 1983. Fonte da imagem: DORMER & TURNER: 1986.

Se a arte, depois dos anos 1970, escapou da “especificidade entrincheirada a um gênero” (COSTA, 2009:25) a joalheria também foi tomada por transformações e questionamentos sobre seus assuntos (valor, preciosidade, unicidade, status, beleza, etc.) e por uma busca por novas possibilidades estéticas, gerando o que definimos como arte-joalheria: uma prática que questiona as fundações históricas, econômicas e sociais da joalheria, assim como seu papel no campo da arte. Embora tenha havido a intermediação do objeto-joia na produção em arte-joalheria, isso não significou que houvesse uma intenção decorativa, como continuava a ocorrer em outras manifestações da joalheria.

À medida que essa nova atitude crítica se desenvolvia na arte-joalheria, a relação com o objeto-joia também começou a ser trabalhada de outras maneiras pelos artistas. Outras escalas foram experimentadas e produziram-se trabalhos que se descolaram das tipologias tradicionais (tais como o colar, o brinco, o pingente, o broche, etc.) para abordar a possibilidade de desenvolver uma poética através da performance, happening, fotografia, instalação e vídeo, chegando à transgressão do objeto em si, e avançando sobre outros territórios de práticas artísticas. A joalheria – ou pelo menos parte dela, aquela entendida aqui como arte-joalheria – deslocou-se para uma região fronteira, de contatos contaminadores, como também já se havia verificado em outras disciplinas da arte, como a pintura e escultura, colocando-se assim em um caminho transversal.

A arte havia encontrado novas configurações, tanto na pintura quanto na escultura, naquilo que TASSINARI (2001) chama de fase de desdobramento do Modernismo, permitindo dizer que a relação de comunicação entre a obra e o espaço do mundo em comum tornou difícil distinguir o espaço da obra de um espaço cotidiano qualquer. O espaço pós-moderno deixou de ser exclusivo, bem emoldurado, bem contornado: o espaço da obra transformou-se. Ele passou a se confundir com o espaço comum e a requisitá-lo, se misturando até certo ponto. A relação entre as obras e o espaço comum, articulada pelo artista da segunda metade do século XX em diante, mostra, portanto, limites bastante expandidos.

A noção de campo ampliado aparece em KRAUSS (1993: 123-126), em relação a uma reflexão, principalmente sobre a escultura:

“no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita- possam ser usados”.

Além de se focar nos elementos intrínsecos de uma linguagem, o artista passou a articular com total liberdade, elementos vindos de outras linguagens. Como afirma ARCHER (2008:61) :

“A consequência do afrouxamento das categorias e do desmantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, Arte Povera, Processo, Anti-forma, Land, Ambiental, Body, Performance e Política”.

Se hoje a obra de arte não é mais necessariamente um objeto concreto, o espaço que ocupa não precisa ser real, e o artista tem a possibilidade de transitar por várias linguagens: um mesmo artista pode utilizar o vídeo, a fotografia, o desenho, a pintura, a instalação, etc. O artista contemporâneo é, portanto, multidisciplinar, tomando as técnicas e estruturas de diversas linguagens com desenvoltura para construir sua obra.

A abertura de limites observadas com o pós-modernismo não se restringiu apenas à pintura e escultura, mas contaminou outras práticas, como a joalheria. No cenário, atual tem-se que os trabalhos de arte-joalheria não podem ser entendidos apenas por uma escolha estética, diferenciada da joalheria tradicional através da materialidade diferenciada, mas, também, pela integridade do uso de estratégias artísticas e processos, definidos a partir de um questionamento conceitual. (ASTFALK in GRANT, 2005)

Se Cindy Sherman discute o autorretrato e a questão da identidade, valendo-se de sobreposições e interpenetrações das linguagens da pintura, fotografia e cinema, a artista-joalheira Maisie Broadhead opera com uma estratégia semelhante em sua série *Jewellery Depicted* (Fig. 18, 20, 22 e 23). A artista opta por abdicar de um dos elementos mais definidores da joalheria, a preciosidade. Usando contas de plásticos no lugar da pérola, e metais baratos imitando o ouro, ela cria falsas joias para reencenar pinturas clássicas. Com o uso de elementos de outras linguagens, entra em cena a estratégia da hibridização para dar conta do discurso sobre a ilusão, na representação e na vida real. A joalheria e a pintura mostram-se, para Broadhead, meios adequados para a discussão entre as relações falso-real, reedição-releitura, e também a noção de autoria. As pinturas escolhidas para serem reinterpretadas (Fig. 19 e 21) têm a joia como elemento central em sua composição.



Fig. 18 Maisie Broadhead, *Nipple Pinch*, fotografia, 2009 . Fonte: <http://www.maisiebroadhead.com/jewellery-depicted> . Acesso em 29/10/2011.



Fig. 19 Artista desconhecido, *Gabrielle d'Estrées*, pintura, 1594. Fonte: <http://www.maisiebroadhead.com/jewellery-depicted> . Acesso em 29/10/2011.



Fig. 20 Maisie Broadhead, *Which Weigh To Go*, fotografia, 2009. Fonte: <http://www.maisiebroadhead.com/jewellery-depicted>. Acesso em 29/10/2011.



Fig. 21 Johannes Vermeer, *Woman holding a balance*, pintura, 1664. Fonte: <http://www.maisiebroadhead.com/jewellery-depicted> . Acesso em 29/10/2011.



Fig. 22 Maisie Broadhead, *Big Fake Little Real Gold Chain*, colar, 2009. Fonte: <http://www.maisiebroadhead.com/jewellery-depicted> . Acesso em 29/10/2011.



Fig. 23. Maisie Broadhead, *Big Fake Little Real Pearl Necklace*, colar, 2009. Fonte: <http://www.maisiebroadhead.com/jewellery-depicted> . Acesso em 29/10/2011.

No momento expositivo, a artista optou por apresentar suas joias junto às fotografias, e como ela mesma afirma:

“as fotografias acompanham as joias que atuam como suportes em cada imagem. Quando retratadas na fotografia a joia parece bastante tradicional, entretanto quando as peças são experimentadas fisicamente vemos o trabalho de ilusão funcionando. Na carne as joias são uma coleção de meias-verdades distorcidas e escondidas.” (BROADHEAD, 2009, tradução da autora)

Segundo a visão de STRAUSS (2007:42), a joalheria define-se pela necessidade de um objeto e um corpo limitando suas fronteiras, separando-a das outras mídias, e impossibilitando-a de mergulhar completamente nas estratégias da arte contemporânea por questões de funcionalidade. No entanto, é justamente ao negar a especificidade de um desses parâmetros que a joalheria avança além de seu campo, e pode ser entendida mais claramente como arte.

A opção pela mídia do vídeo, no caso de *Hero* (Fig. 24), vídeo de Cristina Filipe¹⁷, descola-se da noção de usabilidade e da presença tátil do objeto, caras à joalheria tradicional. A estratégia escolhida por Filipe, para manter-se no campo, dá-se pelo assunto - os rituais da vela - ligado ao universo da ourivesaria, na medida que se encaixa em sua tradição em trabalhar o metal (no caso, o candelabro).

No vídeo *Hero*, de 2009, ocorre uma releitura da pintura *The last watch of Hero*. A obra do pré-rafaelita, Sir Frederic Leighton, é baseada na mitologia grega de Hero e Leandro. A história, narra a trágica morte dos amantes que viviam em cidades rivais separadas pelo mar. O jovem Leandro, em uma de suas frequentes travessias a nado para encontrar a amada, perde-se, e afoga-se no mar quando uma tempestade apaga a luz que Hero havia acendido para o guiar. Hero, desconsolada, atira-se contra as rochas e morre.

Filipe decidiu realizar um vídeo, a partir da animação de fotografias, para se referir a uma pintura, que por sua vez referia-se a uma narrativa. A artista, em seu trabalho, se vale de um deslocamento de foco: se na pintura estava representada a jovem angustiada Hero, e também a morte de Leandro, Filipe, entretanto, concentra o foco nas peças de metal dourado do ritual da vela, que é tradicionalmente, ligado à ourivesaria.

A artista, desta forma, arma uma estratégia para levar a nossa atenção para o seu universo. Mas o faz através do vídeo, passando pela primorosa fotografia, ao invés de simplesmente, expor os objetos de metal dourado. Filipe afasta-se da relação direta com o objeto-joia, para apresentá-lo intocável, do outro lado da tela. Na história original a falta de luz causou a tragédia. No vídeo de Filipe, a luz é o ponto central dos acontecimentos: a joia, como elemento que prioriza o olhar para o detalhe. Assim, embora ausente como tipologia tradicional, aparece em um momento do vídeo, como pingente: a joia como ponto de atenção, o detalhe que sublinha e ilumina.

¹⁷ Cristina Filipe é uma artista-joalheria portuguesa de destaque no cenário da arte joalheria europeia, responsável pelo departamento de joalheria da Escola Ar.Co de Lisboa, e co-fundadora e presidente da PIN, Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea.



Fig. 24 Cristina Filipe, *Hero*, vídeo, 2009. Fotografias: Eduardo Ribeiro. Fonte: Acervo de Cristina Filipe

Embora se coloque como uma artista do universo da joalheria contemporânea, seu trabalho frequentemente transborda os limites pré-estabelecidos da escala corporal da joalheria ao optar por meios de expressão variados, como a fotografia ou o vídeo.

Em *Il est tout plat, et il a une emeraude, la plus belle que j'aie jamais vue...* (Fig. 25) temos uma interferência *site-specific* documentada em suporte fotográfico. O trabalho tem como inspiração a história de Tristão e Isolda. Dentre tantos elementos que permeiam tal história, Filipe elege o anel: a prova da identidade de Isolda ao enviar uma mensagem a Tristão por meio de um mensageiro. O anel, testemunha de identidade é efêmero, tal como “são os corpos de Tristão e Isolda ou qualquer corpo de um morto que volta à terra e se transforma em cinzas ou em pó, permanecendo na nossa memória, apenas..”¹⁸ Aqui, portanto, a tipologia tradicional do anel é referenciada, porém, desmaterializada, na medida que se torna o registro de uma intervenção no espaço. No registro, perde-se a noção de escala, e a ligação com o corpo atenua-se para revelar a ligação simbólica, que é apresentada pela história original.



Fig. 25 Cristina Filipe, *Il est tout plat, et il a une emeraude, la plus belle que j'aie jamais vue...*, 1997. Fonte: Acervo de Cristina Filipe.

Os exemplos acima reiteram que a arte-joalheria é possível de ser entendida além do objeto sobre o corpo. Outros artistas vem explorando os diversos meios de expressão da arte contemporânea em diálogo com a joalheria, como é o caso da também portuguesa, Ana Cardim. O vídeo é uma das mídias de escolha da artista para tratar de temas recorrentes na arte-joalheria. *Don't Forget* (Fig. 26), de 2010, é a gravação de uma performance em que a joia está completamente desprovida do conceito usual de preciosidade: está nas frases escritas pelos participantes em post-its distribuídos pelos performers, que instruem as pessoas a escrever aquilo que não deve ser esquecido, definindo aí, sistemas de valores variados e pessoais. Os corpos de dois

¹⁸ Entrevista concedida à autora por *email* em 06/11/2011.

performers servem de suporte para as mensagens. O papel, perecível e barato, substitui a pedra/metal precioso, que já serviu de garantia, no passado, como definição do objeto. Porém, o conteúdo de preciosidade não está no material, é expresso por meio da palavra escrita e, na verdade, encerra-se na ideia. Mantém-se o suporte (o corpo), que distingue a joia da escultura, porém, questionam-se valores com a desmaterialização do precioso, envolve-se o público, e registra-se por vídeo. *Don't Forget* é um trabalho transversal, compatível com a natureza exploratória da arte contemporânea, inserindo-se mais especificamente, naquilo que BOURRIAUD (2009a: 30) chama de estética relacional, na qual:

“ a forma só assume sua consistência (e adquire uma existência real) quando coloca em jogo interações humanas; a forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível que nos coube. Através dela, o artista inicia um diálogo. A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, ate o infinito.”



Fig. 26 Ana Cardim, *Don't Forget*, stills de vídeo, 2010. Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=VZ3x5o_p0qg. Acesso: 30/10/2011

Além de Cardim, outros artistas vem experimentando estratégias relacionais, evidenciando que um ponto de tangência com o universo da joia, que é *a priori* pensada como objeto relacional. O trabalho da artista japonesa radicada em Berlim, Yuka Oyama, explora essas relações. É o caso de *Schmuck Quickies* (Fig. 27 e 28) , no qual a artista monta no espaço expositivo uma “oficina”, e se coloca à disposição do público para realizar seus desejos. O interessante é notar que, na oficina de Oyama, não se encontram materiais preciosos, e privilegia-se o acabamento rápido, *quickie*, da joia *fast-food* customizada, que invade o museu para instigar o público a desvendar seu próprio conceito de ornamentação. Durante a performance, a artista pergunta àqueles que se aproximam, que tipo de joia ela pode fazer para eles. Além de registros fotográficos, as respostas que revelam o desejo do usuário também são registradas: “Eu gostaria de ter uma peça que fosse com um animal de estimação, que você pode carregar e andar com ele por aí.” (BESTEN, 2011:166)



Fig. 27 Yuka Oyama, *Schmuck Quickies: Naoko Kanazuka*, materiais diversos, 2003. Fonte: <http://www.dearyuka.com/> (19/04/2013)



Fig. 28. Yuka Oyama, *Schmuck Quickies*, vista da exposição (Fonte: <http://www.dearyuka.com/sq1.html>. Acesso em 19/04/2013)

O trabalho de Oyama se insere naquilo que CAMPOS (2011: 216) afirma em relação à arte-joalheria: “as relações mobilizadas através desse fazer artístico envolvem todos os sujeitos nelas inscritos em prol de certa descolonização da percepção e do pensamento”.

Uma estética relacional estabelece-se no jogo promovido por Oyama mais uma vez na performance *ASQ Factory*, na qual uma “fábrica” de joias foi construída durante a abertura de uma exposição, no *Haus der Kulturen der Welt*, Berlim. A “fábrica” produziu 2 modelos: o broche *Laura* e o clipe *Viola* (Fig. 29). Yuka se colocou como diretora da fábrica, iniciando os trabalhos com uma apresentação da companhia (Fig. 30), e convidando o público a participar (Fig. 31 e 32). A “fábrica” de Oyama explora os vínculos sociais existentes no universo joalheiro e, citando BOURRIAUD (2009a: 49), recria, assim, um modelo profissional para atuar “no campo real da produção de serviços e mercadorias”, podendo “introduzir no espaço de sua prática uma certa ambiguidade entre a função utilitária e a função estética dos objetos apresentados”.



Fig. 29 Yuka Oyama, *ASQ Factory: Viola e Laura*. (Fonte: <http://www.dearyuka.com/sq1.html>. Acesso em 19/04/2013)



Fig. 30 Yuka Oyama, *ASQ Factory*, foto da artista durante a performance. (Fonte: <http://www.dearyuka.com/sq1.html>. Acesso em 19/04/2013)



Fig. 31 Yuka Oyama, *ASQ Factory*. Público envolvido na performance: usando o “uniforme” da fábrica. (Fonte: <http://www.dearyuka.com/sq1.html>. Acesso em 19/04/2013)



Fig. 32 Yuka Oyama, *ASQ Factory*, Público envolvido na performance. (Fonte: <http://www.dearyuka.com/sq1.html>. Acesso em 19/04/2013)

O que testemunhamos, ao longo da segunda metade do século XX em diante, no campo da arte-joalheria, é o deslocamento dos limites seguros definidos pelas técnicas da ourivesaria. Um arriscar, no sentido de incorporar e mesclar práticas de outras mídias, e também, no abandono do caráter ornamental, em prol de um discurso crítico. A joia, na medida que se afastou de sua tipologia habitual e da função decorativa, ampliou sua zona de ação no entrecruzamento com outras práticas de arte. Ao escolher transitar por uma zona de imprecisão, e apropriar-se de outros códigos, distanciou-se das associações instantâneas que acompanham a ideia de joia, normalmente ligadas às dinâmicas da indústria joalheira e de moda. O fato de não usar uma tipologia já conhecida, gera um estranhamento que exige mais do usuário/usufruidor da obra. A obra, torna-se mais complexa nessa convulsão semiótica provocada pelo artista, que, por sua vez, insere-se nas questões e estratégias da arte contemporânea.

O artista-joalheiro, ao abdicar da operação em limites que permitem uma rotulação fácil e imediata, descola-se de uma ideologia do pertencimento (que configura a ideologia modernista, no sentido de marcar raízes, explicitar origens), e coloca-se em situação *altermoderna* (BOURRIAUD, 2011: 38) ao privilegiar estratégias de desincrustação e descolagem, que o permitem acionar percursos improváveis. O artista alcança, portanto, novos direcionamentos interculturais, mais ligado à suas dinâmicas, do que às formas.

Este colocar-se numa região de fluxo confere à arte-joalheria a condição *radicante*, que nas palavras de Bourriaud, significa “o fim do ‘*medium specific*’, o abandono dos limites disciplinares”. (BOURRIAUD, 2011: 52). O artista-joalheiro, como artista *radicante*, não se resume a “uma identidade estável e fechada em si mesma”. Sem recusar sua origem, não se apoia unicamente nela para se definir. O artista-joalheiro que experimenta o entrecruzamento de mídias, desliga-se de uma retórica identitária ao investir no traçado dessa ação entre territórios, e constrói, assim, sua identidade em movimento.

CAPITULO 3 DA LINHA

Se, nos exemplos dados anteriormente de trabalhos transversais, fica evidente o jogo de linguagens que ocorre entre arte-joalheria e fotografia, pintura e performance, por exemplo, como seriam as possíveis intersecções, e novas relações nascidas de um diálogo envolvendo o desenho e a arte-joalheria?

Esta foi a pergunta norteadora do trabalho plástico desenvolvido. Sendo esta uma pesquisa sobre a linha, elemento plástico comum presente, tanto no desenho, quanto na joia, como se daria uma possível relação tangente entre os dois campos, nos quais a linha é o elemento conector?

DESENHO/JOIA

A pergunta seguinte, pela lógica, seria afinal, como é entendido o desenho nessa abordagem? Em sua multiplicidade de manifestações, o desenho pode ser utilizado como linguagem de forma bastante diversa. Em um primeiro momento, pode-se pensar no desenho como simulação¹⁹, levando a um entendimento da relação desenho/joia para o momento projetivo. Isto já era verificado no Renascimento, nos desenhos de padrões para pingentes de Erasmus Hornick (Fig. 33), publicados entre 1562 e 1565 (BERNABEI, 2011:7). Esses desenhos serviam como instruções precisas aos ourives, que lidava com o material para criar a joia, que era, portanto, completamente pré-concebida por um desenho de representação e simulação.

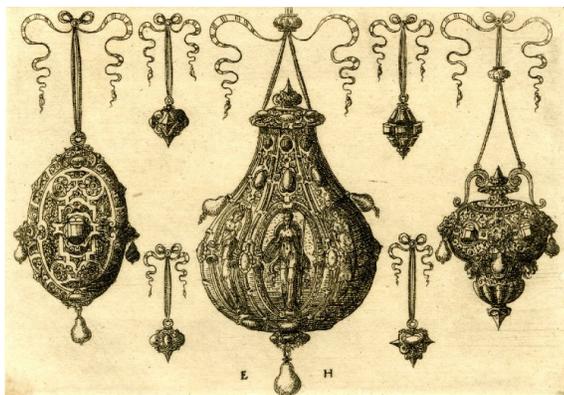


Fig. 33 Erasmus Hornick, gravura (águas-fortes), 1562. Fonte: Acervo do *The British Museum*

(http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1443773&partId=1&people=120638&people=120638-2-60&page=1) Acesso em 09/08/2012

¹⁹ “Desenho de simulação: constitui-se conceitualmente por um desenho no qual a realidade é transformada, recriada ou totalmente projetada. É o desejo tornando-se virtualidade concreta.” (GOUVEIA: 1998 : 14, vol.1)

No entanto, o desenho a que me refiro, não é aquele cuja relação se mantém até hoje no campo do design industrial da joalheria, e que tem a função evidente de pré-estabelecer o percurso para a concretização de um artefato dentro de um processo controlado. O foco desta pesquisa é no desenho como expressão de um pensamento intuitivo, livre de uma função representativa. É o desenho expressivo, que revela o gesto e é profundamente relacionado ao movimento corporal que busco investigar, uma vez que as pesquisas práticas com o Aikido, ao longo dos anos, levantaram também a questão da expressividade do movimento corporal, e revelaram a presença da linha no movimento.

DO KOKYU À CALIGRAFIA

Entendido como linguagem, o desenho articula determinados códigos através de elementos específicos, tais como o ponto, a linha e o plano. Na literatura pesquisada do Aikido, a linha é repetidamente mencionada para explicar o movimento. Em meu desejo de explorar a tradução daquilo que venho aprendendo no Aikido de forma plástica, entender melhor a linha, sondá-la e experimentá-la, fez parte desse processo.

Na visão oriental, mais precisamente para a Caligrafia, a linha tem primazia sobre o ponto. Ela é entendida, sobretudo, no impacto de sua existência em relação ao branco do plano sobre o qual está: a linha existe para afetar e energizar esse branco. (MIYASHIRO, 2010: 73). A linha é elemento ativador do espaço. Esse conceito indica também a forte correlação que existe entre o movimento corporal e a caligrafia. Devido ao meu intenso envolvimento com a filosofia do Aikido, meu interesse nessa pesquisa é por um desenho que se aproxima mais do pensamento oriental, passando pelas práticas da Caligrafia.

O que o Aikido chama de energia *kokyu* “é algo inerente ao ser humano. É a manifestação, pela vontade, da energia proveniente do corpo inteiro”. (SHIODA, 2010:84) A percepção dessa energia é algo que requer um empenho constante: movimentar-se na sutileza do *kokyu* é estar no centro de si e abdicar do uso da força, movimentar-se em harmonia. A prática do Aikido revela a profunda ligação entre a respiração e o movimento, conceito também abarcado pela Caligrafia, que tive a oportunidade de conferir pessoalmente, durante um workshop, em 2010, com o *Sensei* japonês Yamamoto. Além de praticar Aikido, Yamamoto faz uma fusão da caligrafia e o *kokyu*, entoando o *kotodama*²⁰ enquanto desenha, evidenciando a relação mão/pulmão, ou seja,

²⁰ *Kotodama* no qual é baseada a filosofia do Aikido, significa a alma das palavras, é a “energia da vida, ou ki, que faz nascer a consciência em todas as miríades de formas”. (GLEASON, 2009: 7).

gesto/respiração. Embora tenha sido uma experiência curta, foi ali que se confirmou, para mim, a ligação que já vinha intuindo pelas práticas no *dojo*²¹ da profunda relação entre o gesto e a inspiração/expiração.

A vivência com *Sensei Yamamoto* levou-me a uma pesquisa sobre a Caligrafia, a partir da qual pude entender tratar-se de uma arte tradicional japonesa, que pode ser descrita como a “arte da linha e do espaço”, em que a “linha deve ser dinâmica e tridimensional, com vida, enquanto o espaço” é um “vazio que precisa ser preenchido”, envolvendo uma intensa fisicalidade por parte do artista. (SATO in MIYASHIRO, 2011:6)

Essa ideia de tridimensionalidade da linha vem do fato que, inicialmente, os primeiros suportes da escrita chinesa eram ossos, cascos de tartaruga ou vasos de bronze. Portanto, a linha, era resultado de uma incisão e era tridimensional. Na transposição para o papel, buscava-se na Caligrafia a linha como algo concreto e vivo. As linhas caligráficas sugerem o ato físico que as gera, pois, a tinta e o pincel revelam todas as variações de força, velocidade e respiração. Trata-se de um processo tão vivo que é como uma imagem corporificada, como ensina Lady Wei (in MIYASHIRO, 2011: 62) : “cada escritor procede de acordo com a manifestação da energia da sua respiração e digestão”.

Apesar de originária da China, e embora tenha dialogado em diversos períodos com a produção chinesa, a caligrafia japonesa tomou outra direção. Foi introduzida com o Budismo entre os séculos V e VI d.C., com função basicamente religiosa, e adquiriu o *status* de arte no período Edo (1603-1868) , chegando a uma produção de vanguarda no pós-guerra, ao mesclar influências do Expressionismo Abstrato norte-americano, como nos trabalhos de Morita Shiryû (Fig. 34 e 35), que além de calígrafo, é também editor e teórico da caligrafia. (MIYASHIRO, 2011)

²¹ *Dojo* é o lugar onde se pratica Aikido, constituído pelo tatame, piso macio de palha ou e.v.a adequado às quedas que ocorrem durante à prática.



Fig. 34 MORITA, Shiryû (1912-1998). Fonte: <http://www.japan-art.com/showimg.php?id=163>. Acesso em 25/12/2012



Fig. 35 MORITA, Shiryû , *KAN* , tinta sobre papel,1968, 69 x 138,5 cm. Fonte: <http://www.japan-art.com/showimg.php?id=301>. Acesso em 25/12/2012

Hoje, a caligrafia contemporânea não é mais necessariamente atrelada ao ideograma. Abre espaço para novas materialidades, e trabalha a questão corporal avançando, até mesmo, no território da performance e da instalação, como é o caso da calígrafa Kasetu.(Fig. 36 e 37)



Fig. 36 Kasetu, Instalação de 2009. Fonte: <http://www.kasetu.info/>. Acesso em 25/12/2012



Fig. 37 Kasetu, performance de 2010. Fonte: <http://www.kasetu.info/>. Acesso em 25/12/2012

Mais diretamente relacionado ao Aikido, encontram-se alguns dos trabalhos do Sensei Mitsugi Saotome, no que ele chama de diagrama: não se trata da representação dos corpos em movimento, mas do entendimento dele sobre o movimento que realiza, quando praticando os golpes *Kotegaeshi* e *Tenchi nage* (Fig. 38 e 39), por exemplo.



Fig. 38 Mitsugi Saotome, *Kotegaeshi*.

Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=JbogWP7knu0&list=PL577369D170EB0D8B&index=16>. Acesso em 27/04/2012



Fig. 39 Mitsugi Saotome, *Tenchi nage*

Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=JbogWP7knu0&list=PL577369D170EB0D8B&index=16>. Acesso em 27/04/2012

Tanto no trabalho de Saotome, quanto no de Kasetu, pode-se perceber uma forte conexão entre movimento corporal e o resultado plástico. Percebe-se nessas obras a dinâmica envolvida na fatura dessas imagens. Elas não existem em função de uma vontade de representação ou ilustração, mas são efetivamente, o resultado de

uma movimentação corporal de um corpo-desenhante. No caso de Saotome, tem-se uma tradução do movimento dos golpes de Aikido, no sentido em que o que seu ato “implica adaptar o sentido de uma proposição, fazê-la passar de um código para outro”. (BOURRIAUD, 2011:28)

O desenho, em sua manifestação como caligrafia contemporânea oriental, constitui-se no que Bourriaud nomeia de “um laboratório de identidades”, pois, “os artistas de hoje expressam menos a tradição de que se originam do que a trajetória que perfazem entre essa tradição e os diversos contextos que atravessam, efetuando atos de *tradução*”. (BOURRIAUD, 2011:28)

CORPO DESENHANTE

A linha, formalmente pensando, tem a característica de ser elemento usado na joalheria desde o fio de fibra que uniu as contas dos colares da joalheria real de Ur , Babilônia, 2500 a. C. (TAIT: 1986) até a linha em metal da filigrana. Como já observava KANDINSKY (1989: 95), há quase um século: “O caráter da linha encontra uma transposição mais ou menos precisa na linguagem de outras artes.” Assim, como elemento formal constitutivo da linguagem do desenho, a linha torna-se foco da pesquisa, na medida em que se destaca por ser elemento também presente na formatação da joia. No entanto, os diálogos entre o desenho e a arte-joalheria, mediados pela linha, podem ser mais complexos do que a relação mais imediata de ser a linha elemento gráfico no desenho, reproduzido como elemento estrutural na joalheria.

Da mesma forma que a linha sobre um papel na caligrafia ativa o espaço, a linha como joia atua ativando o corpo que a carrega, e inserindo, nessa equação um outro elemento conector: o corpo. A existência de um corpo-suporte é dado *a priori* da joalheria, pois é para um corpo que se investe a criação do objeto-joia:

“o corpo constitui elemento fundador no binômio motivo-suporte, estando esta relação manifesta como algo a priori e não como uma escolha, o corpo sendo um pré-requisito.” (CAMPOS, 2012: 62)

Quando este corpo-suporte tem a possibilidade de explorar novas relações, além daquelas estabelecidas pelas tipologias tradicionais, ele alcança a potência de ser um corpo-ativo:

“ao constituir uma experiência direta de interação, a joia exige do corpo-suporte uma reação imediata, seja um ajuste de posição, uma adaptação do gesto, uma contenção do movimento. Há que se adaptar e responder ao objeto enquanto este estiver no corpo, configurando assim uma relação de intimidade.” (CAMPOS, 2012: 64)

Mas, existe ainda a possibilidade de agenciar relações a partir de um outro corpo: daquele corpo que faz a joia, o corpo do artista. A consciência do *corpo-desenhante*, que é meu próprio corpo no momento que estou no tatame, praticando Aikido, levou-me à linha. No entanto, o *corpo-desenhante* do Aikido não se movimenta

sozinho, pois se trata de uma arte marcial, que é praticada em duplas. Assim, o Aikido exige uma pesquisa corporal que se estabelece na relação eu/outro, configurando também, uma relação desenho/joia/corpo, na medida em que se entende a joia como um dispositivo de relações: “A joia não é um destino em si, mas meio que põe o sujeito em diálogo com o outro” (CAMPOS, 2011: 45, Cap. Pensar)

LINHA-GESTO

Nas relações que são tecidas entre desenho e joia, a construção da linha em si é realizada por um *corpo-desenhante*, estabelecendo a relação *linha-gesto*. O entendimento de que existe uma linha-gesto deu-se, sobretudo, a partir de minhas vivências corporais. Durante as práticas de Aikido, inúmeras vezes, com o dedo indicador apontando a direção do movimento, acompanhei minha Sensei²², Lila Serzedello (Fig. 40), desenhando no ar a indicação do movimento, o que me permitiu visualizar o caminho que meu corpo deveria seguir, a direção para qual deveria conduzir meu *uke* (atacante), no sentido de executar o movimento mais harmonioso.



Fig. 40 Sensei Lila Serzedello durante Encontro de Campos do Jordão, 2007. Foto: Camila Baldo Caneiro. Fonte: Acervo do Aikido Nova Era.

Aos poucos, essa linha, que era percebida, inicialmente, como que saindo dos dedos, foi se modificando. À medida que me desenvolvi, comecei a senti-la internamente. As sensações mais fortes vinham quando eu estava na posição de *uke*, e sentia meu corpo ser projetado em formas espiraladas. Por vezes, a sensação foi tão forte que alterou minha percepção do tempo, pois, embora o desenho que meu corpo fazia se configurasse em pouquíssimos segundos, sua percepção foi tão clara, que a sensação de tempo ficou como

²² Sensei significa professor em japonês e é usado mais especificamente para designar praticantes a partir do terceiro grau da faixa preta.

que estendida. Estas inúmeras experiências, ao longo de todos os 9 anos em que pratico Aikido, fazem-me perceber a presença constante de uma linha imaterial, que é desenhada pelo corpo ao se movimentar.

Portanto, entendo que o movimento do corpo se estrutura por linhas dinâmicas, que ativam o espaço e indicam uma direção, e o corpo é, assim, agente que desenha, e descreve uma linha-gesto.

A pesquisa do *kokyu* - respirar com consciência durante o movimento - me fez perceber a ligação entre movimento harmonioso e a respiração. Movo-me como que desenhando linhas invisíveis, que são afetadas pela forma como respiro. Assim, a linha que pesquiso também deveria ter, de alguma maneira, uma relação com a respiração. Decidi que procederia de forma a tornar essa linha-gesto uma materialização daquilo que inspiro e expiro: buscaria concretizar linhas sopradas.

ENSAIOS DE IMPRECISÕES²³

Ao conjunto dos trabalhos desenvolvidos durante o mestrado intitulei, *Ensaio de Imprecisões*. Esses trabalhos foram expostos, entre 5 a 16 de Agosto, no Espaço Cultural Casa do Lago, Unicamp, Campinas, com o apoio do Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp. Apresento aqui uma descrição dos trabalhos, e uma reflexão sobre esse processo.

PROCEDIMENTO 1: GERADORES

O primeiro passo, no processo de construir linhas sopradas, foi decidir através do que sopraria. Seria preciso criar algum tipo de instrumento para soprar. Imaginei também que esse instrumento poderia ter alguma relação com o corpo, buscando, desde o princípio, uma potência de joia que viesse a ser manifestada.

Optei por construir esses instrumentos em argila, material que até então tinha usado como “matriz” em minhas séries anteriores. Usei a argila para modelar peças com orifícios centrais que permitissem o sopro. O plano inicial foi usar esses instrumentos para soprar sobre uma superfície, e marcar aí linhas, que deveriam ser, posteriormente, “reveladas” pelo látex despejado sobre os sulcos formados pelo sopro nessa mesma superfície. A essas peças de cerâmicas, usadas para soprar, dei o nome de *Geradores*.

²³ Mais imagens da exposição encontram-se no Apêndice 7.7.

Na modelagem dessas peças (Fig. 41 e 42), deixei impressas em sua superfície as marcas de minhas mãos, evidenciando a ligação entre mãos/pulmão. Se essa relação está na base da filosofia oriental do Aikido, ela aparece também no pensamento ocidental, mais especificamente reconhecida na filosofia cristã:

“as mãos são inseparáveis dos dois pulmões que prolongam. Na simbologia cristã do corpo, os pulmões veem e as mãos também. Jesus ressuscitado convida Tomé a tocar com suas mãos em suas mãos. O conhecer não é só cerebral. As mãos são também o sopro do amor. Ao fazê-lo, Jesus entrega a Tomé uma chave da porta do toque espiritual, porto do conhecimento, caminho para a Porta dos deuses, passagem da unificação, ligada ao pescoço na Árvore das vidas.” (MIRANDA, 2009:175)



Fig. 41 Mirla Fernandes. Primeiros Geradores, cerâmica esmaltada, 5 a 12 cm, 2011- 2012



Fig. 42 Mirla Fernandes. Geradores (segunda série), cerâmica esmaltada, 2012

PROCEDIMENTO 2 : CAMPOS

Depois de modelados e queimados os primeiros *Geradores*, parti para as primeiras experiências de sopro sobre placas de gesso (Fig. 43). Os resultados deixaram evidente que a força do sopro não era suficiente para deslocar o gesso nos locais onde ele se adensava mais rapidamente enquanto secava, de forma que decidi soprar sobre o pó do gesso (Fig. 44). Os resultados foram melhores, o que me fez definir o pó de gesso como campo, superfície de trabalho para o sopro.



Fig. 43 Mirla Fernandes. *Experiências com placas de gesso*, 2011



Fig. 44 Mirla Fernandes. *Linhas de látex em campo de pó de gesso*, 2012

PROCEDIMENTO 3: LINHAS SOPRADAS

Para demarcar os vestígios do ar que saiu de meus pulmões, e que criaram linhas/sulcos no campo de pó de gesso, derramei látex, que ao secar e se solidificar, tornou-se a materialização do caminho percorrido pelo ar que expirei.

Soprei, movimentando todo meu corpo, e experimentando formatos. Algumas vezes, interfeiri com a mão. Soprei emitindo sons. Fugui da linha reta, achei o círculo. Testei inspirações/expirações longas e curtas (Fig. 45). Dessa série de experimentos obtive as *Caligrafias do sopro* (Fig. 46), linhas flexíveis em látex, imantadas em suas pontas, que permitem configurações posteriores variadas pelo público.

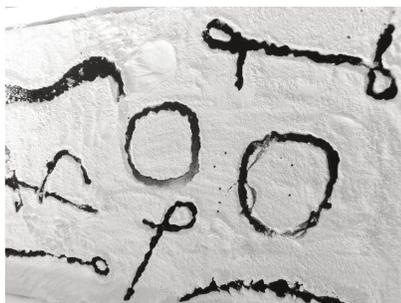


Fig. 45 Mirla Fernandes. Experimentos de sopro com os *Geradores* e posterior aplicação de látex sobre os sulcos produzidos.



Fig. 46 Mirla Fernandes, da série *Caligrafias do Sopro*, látex, 2013

DESDOBRAMENTOS 1: LINHAS-CETRO

Ao longo do desenvolvimento dos *Geradores*, as formas que tinham inicialmente uma conformação bem variada, foram pouco a pouco se simplificando, dirigindo-se a uma conformação mais linear, nas quais prevalecia a marca da pressão da mão que moldava a argila.

No processo de construção dos *Geradores*, ao experimentar objetos com comprimento maior e mais evidentemente lineares, eu acabei modelando alguns sem um orifício interno. Esses objetos, pouco a pouco, foram deixando de ser intermediários de uma futura ação (como os *Geradores*) , para serem linhas rígidas autônomas, que chamei de *Linhas-cetro*. (Fig. 47 e 48)



Fig. 47 Mirla Fernandes. *Linhas-cetro*. Cerâmica esmaltada, dimensões variando entre 20 a 48 cm, 2012



Fig. 48. Mirla Fernandes . *Linhas-cetro (Cetro Jô)*, cerâmica esmaltada, 63 cm, 2012

DESDOBRAMENTOS 2: CETRO

Ao longo do processo de construir as *Linhas-cetros* foram ocorrendo rachaduras e quebras, gerando segmentos com cerca de 6 -7 cm de comprimento. Esses elementos de cerâmica, quando segurados pela mão, não podem mais ser vistos e, no entanto estão lá, requerendo a atenção e consciência de quem os detêm. No meu entender, essas peças tem seu potencial aumentado quando em mãos: tem a dimensão mínima necessária para caber na mão, e possibilitar o gestual ligado ao cetro.

Se os primeiros segmentos surgiram de acidentes, decidi multiplicá-los deliberadamente às centenas, compondo o trabalho *Cetro* (Fig. 49). Pelo seu tamanho diminuto, e por distanciar-se tanto da tipologia do cetro, comecei a me indagar até que ponto o trabalho seria entendido pelo público.

Decidi testá-lo efetivamente pela primeira vez em meu próprio ateliê, onde fiz uma pequena exposição, em Dezembro de 2012. Na ocasião, dispus os elementos de *Cetro* no chão, e instruí as pessoas verbalmente a escolher uma peça, e posar para uma foto, segurando-a como um cetro. (Fig. 50) Mas, como se tratou de um evento relativamente íntimo, percebi que seria necessário testá-lo em um público maior.



Fig. 49 Mirla Fernandes, *Cetro*, detalhe, cerâmica, 2012-2013



Fig. 50 *Cetro*, fotos tiradas durante exposição em meu ateliê, Dezembro de 2012

Felizmente, havia sido convidada pela Associação Estoniana de Artistas para apresentar uma exposição individual em Tallinn, em fevereiro de 2013. A exposição *Meu Corpo, Teu Corpo*²⁴ apresentou-se como uma oportunidade para testar o trabalho novamente. Entretanto, dessa vez decidi que a instrução ao público deveria ser mais aberta: “Escolha um peça. Ela é sua. Em troca peça uma foto sua com a peça. Você tem a minha peça e eu tenho sua imagem.”

Foram recolhidas cerca de 103 imagens (Fig. 51), que foram incorporadas ao trabalho, das quais 36 foram exibidas na exposição *Ensaios de Imprecisões*, ocorrida em Agosto de 2013 no Espaço Cultural Casa do Lago, na Unicamp.²⁵

²⁴ Tratou-se de uma exposição retrospectiva de trabalhos realizados entre 2000-2012 curada pela Dra. Ana Paula de Campos que aconteceu na Galerie Hop, Tallinn, entre Fevereiro e Março de 2013.

²⁵ Tanto a exposição *Meu corpo, teu corpo* quanto a exposição *Ensaios de Imprecisões* tiveram o apoio do Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp.

Ao agregar a *Cetro* os registros obtidos, como resultado da interação do público, abriram-se outras possibilidades de desdobramento da pesquisa. A incorporação mais explícita da simbologia do cetro, para uma possível discussão sobre o tema do poder, é uma das possibilidades. Em *Cetro*, a decisão de não definir o texto que coordenava a participação do público, no sentido de guiar precisamente como deveriam ser feitas as imagens durante a exposição, deveu-se a essa vontade de devolver ao outro a decisão de como ele deve/pode/quer apresentar sua imagem ao mundo, e a posteriormente, compartilhá-la comigo na exposição seguinte. Este desdobramento, se por um lado vai claramente em direção a uma prática artística como “campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos”. (BOURRIAUD, 2009a:13), e me parece extremamente interessante como estratégia artística, por outro, extrapola o binômio desenho/joia perpassado pela linha. Além disso, nesse trabalho, apresenta-se mais uma linguagem em jogo, a fotografia, e dessa maneira, afasta-se ainda mais do objetivo desta pesquisa.

Decidi que este trabalho se coloca como ponto final da pesquisa plástica e, na medida em que for testado em outras ocasiões, traz a potência de descobertas em meu processo criativo, a serem elaboradas futuramente.

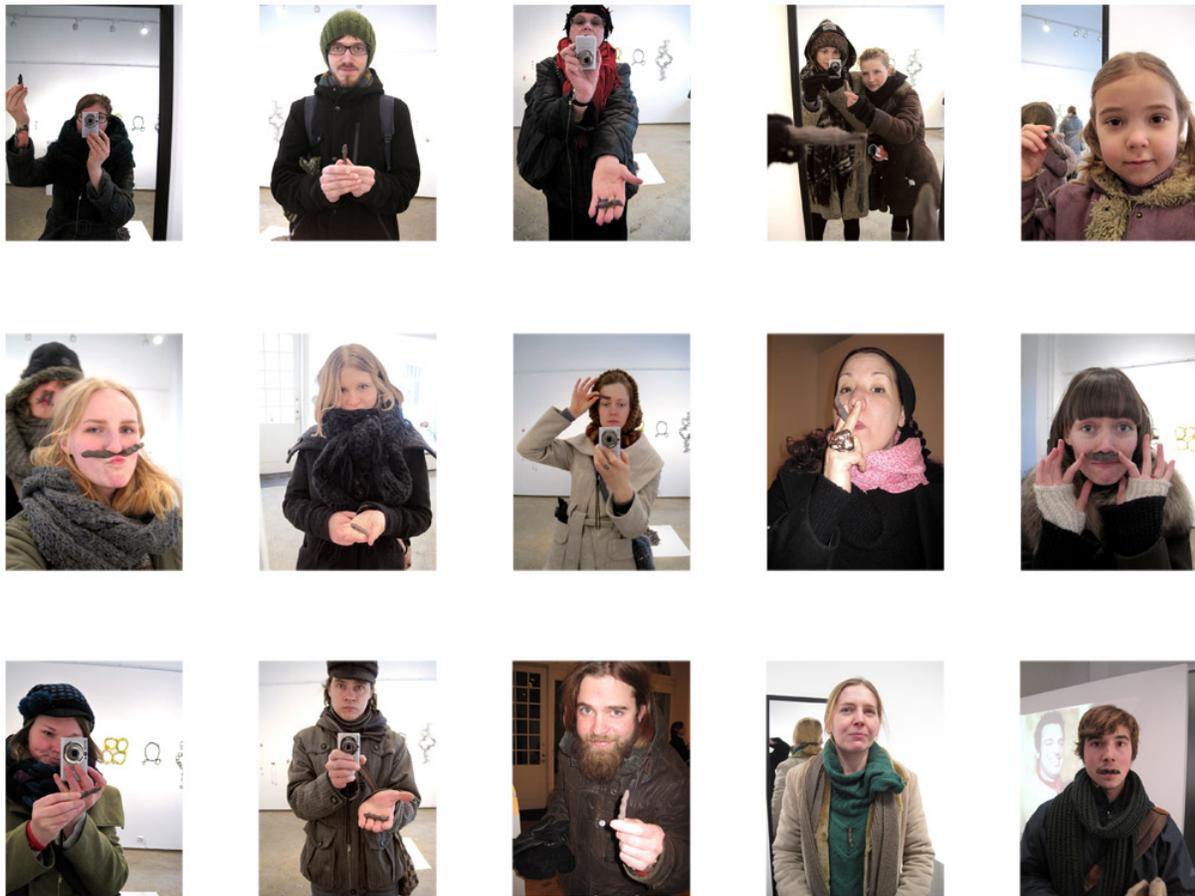


Fig. 51 Mirla Fernandes, *Cetro*, algumas das fotografias obtidas na exposição de Tallinn, 2013.

REFLEXÕES SOBRE *ENSAIOS DE IMPRECIÇÕES*

Existe uma relação metafórica entre a atividade criativa e o ar expirado – sopro criativo, sopro divino²⁶ – e a pesquisa plástica desenvolvida neste mestrado, foi uma forma de concretizá-la, construindo linhas a partir do sopro. As peças que desenvolvi são o resultado das investigações sobre o *corpo-desenhante* e a *linha-gesto* que, enquanto joia, afeta o outro, deslocando-o da condição de corpo-suporte, para corpo-ativo.

Em relação ao procedimentos realizados, estes pautaram-se pela incorporação de eventos inesperados e sua absorção ou não no trabalho. Esta atitude é como a manifestação prática de *kan*, um conceito advindo do Aikido, que pode ser entendido como a expressão da apreensão intuitiva que “nos prepara para o futuro imprevisível, ajudando-nos a esperar o inesperado, e abrindo nossa mente para que a resposta ao inesperado seja dada sem hesitação”. O respeito pelo fluxo natural das coisas leva ao desenvolvimento da espontaneidade, que por sua vez, gera um viver bem com a incerteza do futuro, e constituem a base do ensino do Aikido. Somente a intuição e a penetração da inteligência podem determinar a reação apropriada a uma situação, que sempre muda: “a realização desse Caminho na mente da pessoa é a flexibilidade”. (SAOTOME, 2000: 120- 122).

O Aikido exige que se preste extrema atenção e trate com respeito o *uke* (atacante). Neste processo, os materiais foram meus *ukes*, procurei manter-me atenta as suas características peculiares e adaptar minha ação sobre cada um deles, mais do que impor. Esta postura difere em muito de um artista virtuoso, preocupado em impor ao material uma forma derivada de um pré-projeto: tratou-se de um constante descobrir, e portanto, dar espaço para imprecisões se manifestarem.

Neste diálogo intuitivo, que estabeleci com cada um dos materiais e procedimentos, fui surpreendida inúmeras vezes por resultados inesperados e que, no entanto, se mostraram plasticamente válidos e, portanto, foram absorvidos como parte da série. Assim, foi com uma atitude aberta, exercitada nas práticas do *dojo*, de

²⁶ “No mito da Criação, Deus insufla nas narinas o hálito da vida. O Homem torna-se um ser vivo (Gn. 2,7). Adam foi soprado em seu Nome. Nos somos seres “Soprados”. Cada um de nós é soprado no fundo de seu ser e modelado pelas mãos divinas e pelo seu canto, no Nome secreto que nos é próprio.” (MIRANDA, 2009: 161)

flexibilidade e adaptação, que busquei me relacionar com os materiais e, sobretudo, com os procedimentos que escolhi trabalhar, pautados por uma ação rápida e espontânea.

Caligrafias do Sopro surgem desse processo criativo como a concretização do sopro, caminho percorrido pelo ar que configurou diversas formas, mas sobretudo linhas. O fato de apresentá-las assim, como formas abertas, coloca-as em um lugar indefinido que exige do outro um deslocamento da posição passiva de um *corpo-suporte* - que sabe muito bem como usar um colar, por exemplo - para um *corpo-ativo*, que deve descobrir como se relacionar com as peças.

O trabalho *Cetro* também corrobora no sentido de participar de um protocolo de colaborações, baseado nas negociações entre o artista e as pessoas que interagem com ele, mediados pelo objeto-joia. O título sugere o tema do poder, mais especificamente levantando a questão do poder absoluto, centralizado, confluyente em um - o artista que termina a obra por completo, o rei absolutista que detém as decisões do Estado. Pela estratégia da negociação proposta (a troca de um elemento de cerâmica por uma imagem) estabelece-se a ordem do não-finito da obra (por parte do artista), do poder distribuído e compartilhado, na medida que a obra existe na relação com o outro, antítese da função simbólica original da tipologia do cetro enquanto parte da joalheria da realeza. *Cetro* afirma uma dimensão simbólica na relação desenho/joia mas de maneira mais complexa porque insere a fotografia, e acaba por minimizar o elemento linha - que com ele se tornou segmento - o que lhe coloca como desvio nesse processo

Voltando ao escopo da pesquisa, *Ensaio de Imprecisões* apresenta ainda uma outra possível articulação que se relaciona à poética. As peças de cerâmica são linhas, e também desenhos-joias que foram feitas a partir da manipulação da argila, sem a existência de nenhum esboço configurador. Aí constrói-se também uma conexão com o desenho, na medida em que o desenho expressivo guarda em si um relação direta com o suporte. As peças de cerâmica foram resultados de ações diretas da mão sobre a argila, reações espontâneas ao material, tal qual é a ação direta do lápis no papel (do entendimento mais primordial do procedimento de um desenho), e tal qual foi anteriormente a ação direta da tesoura na lã em, o outro entendimento de desenho já abordado em *CutOuts*.

Nesse trânsito de procedimentos contaminados pelo Aikido, relacionei desenho e joia, trafegando no inesperado, pois, o fazer, foi também descobrir. Nessa zona instável, foi que se configurou minha investigação. Os objetos-joias que daí resultaram, frutos de um *corpo-desenhante*, estão agora prontos para encontrar *corpos-ativos* que lhes ampliem o sentido de estar no mundo.

CAPITULO 4 OUTROS TRAJETOS

Para entender melhor a relação desenho/joia mediada pela linha, busquei sondar a produção de artistas relevantes no cenário da arte-joalheria internacional. Os trabalhos de Otto Künzli, Doris Betz e Dani Soter foram particularmente inspiradores em meu próprio percurso e na busca por informações mais detalhadas sobre seus processos criativos acabei entrevistando-os pessoalmente para entender melhor como se dá a relação desenho e joia para cada um deles. Se encontrei um *linha-gesto* advinda de um *corpo-desenhante* em minhas investigações práticas, será que as encontraria no trabalho desses joalheiros?

OTTO KÜNZLI

Dos vários artistas que transitam e experimentam expandir os territórios da arte-joalheria parece-me importante pontuar o suíço radicado em Munique, Otto Künzli, chefe do departamento de joalheria da Academia de Belas Artes de Munique desde 1991, que tem seu trabalho representado por galerias de arte e em coleções de diversos museus. Künzli faz parte de uma geração que se destacou, a partir dos anos 1970, inicialmente pelo uso de materiais não preciosos, mas que além da discussão material/formal já levantada pela geração anterior, também se caracterizou por experimentações com outros meios de expressão como *performance* e fotografia. Seu trabalho como professor influenciou e continua ainda hoje influenciando, pelo menos duas gerações de joalheiros, que tem expressividade no cenário da arte joalheria internacional atualmente, tais como Nanna Melland, Lisa Walker e Shari Pierce, por exemplo.

Com forte caráter interrogativo, seu trabalho já flertou com outras mídias, como mais uma possibilidade de discussão dos temas que lhe são caros, como por exemplo a questão do valor, exibicionismo e status. Trata-se de um artista experimental, e aproxima-se daquilo que Bourriaud nomeia como artista *radicante* ao “por em cena, por em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir as ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor.” (BOURRIAUD, 2011:19). Se sua “origem” deriva da joalheria, ele não se importa em transgredir seus limites para pesquisar outras possibilidades.

Na performance de 1983, *Das Schweizer Gold – Die Deutsche Mark* (Fig. 52) que pode ser traduzido como “O ouro suíço, o marco alemão”, um casal vestido em trajes bastante formais permaneceu isolado em uma vitrine enquanto se dava a abertura de uma exposição. O homem usava um broche de grandes proporções na forma de uma barra de ouro, que no entanto era feito de papel de chocolate suíço. A mulher usava um colar feito de 200 moedas de um marco alemão. Durante a performance, o casal conversava, fumava, tomava champanhe

desfrutando o momento, enquanto em uma sala adjacente eram observados pelos visitantes da exposição. Não havia contato acústico entre eles. Da rua podia-se observar tanto o público quanto os performers. (BESTEN, 2011: 39)



Fig. 52 Otto Künzli, *Das Schweizer Gold , Die Deutsche Mark*, 1983. Fonte: Besten: 2011.

Com este trabalho Künzli, criou uma situação de voyeurismo explícito onde as joias sublinhavam uma atmosfera de decadência e exibicionismo, tratando da relação entre o falso e o real, a vaidade e o consumo, temas relacionados à joalheria. As joias em si, pelos materiais escolhidos, já evidenciavam uma postura questionadora que foi ampliada pela performance na qual Künzli revelou as convenções e o papel mais comum da joalheria na sociedade. A escolha da performance durante o momento do *vernissage* coloca em cheque o papel da galeria, sobretudo a do universo da joalheria tradicional no qual as obras em geral são expostas dentro de uma vitrine sobre apoios neutros e inertes, com distância segura do público. Aqui o espaço torna-se tubo de ensaio pois abdica do esperado ao expor corpos-vitrine.

O tema galeria/exposição é retomado no ano seguinte, de uma outra forma, em *Beauty Gallery* (Fig. 53). Künzli fundiu duas linguagens, e criou retratos nos quais mulheres estão usando molduras de quadros no lugar de colares. Esse trabalho é constituído de uma série de fotografias, expostas como tal e que hoje fazem parte do acervo de joias do *Australian Craft Board*. Aqui Künzli tangenciou questões relativas à pintura e fotografia ao inserir a tipologia do retrato em sua obra. Assumindo-se que o retrato é construção artificial a serviço de uma vontade de singularização (FABRIS, 2004), da mesma forma, a joia clássica o é, agindo como objeto que, em princípio, ressalta qualidades, amplia a beleza e capacidade sedutora de quem a porta e portanto atua como elemento de distinção, assunto da joalheria.



Fig. 53 Otto Künzli. Beauty Gallery (Susy), 1984. Fonte: <https://www.artjewelryforum.org>. Acesso em 13/08/2013

A experimentação com a fotografia no entanto, iniciou-se em seu percurso um pouco antes. Em meados da década de 1970, Künzli realizou uma série de fotografias em cabines públicas de fotografia automática (Fig. 54). A série buscava investigar as possibilidades das relações corporais que a joia podia conduzir e, ao mesmo tempo, confrontava os padrões formais e materiais estabelecidos pelas tipologias e valores tradicionais da joalheria. Feitas com barbantes, folhas e pontos de papel, fios e fita adesiva iniciaram-se a partir de uma crise pessoal, como um ponto de rompimento em relação à sua produção anterior. Sem saber exatamente qual caminho seguir, porém buscando a simplicidade, Künzli selecionou esses materiais básicos e dirigiu-se a uma dessas cabines automáticas para tirar uma série de fotografias onde o tronco funcionava como plataforma. Como ele mesmo afirma : “Fiz esse tipo de coisa básica, com cordões, com fios, pontos, apenas acontecendo no corpo.”²⁷

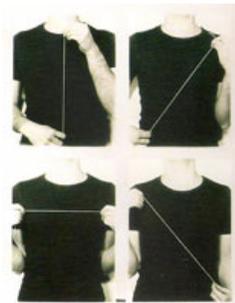


Fig. 54 Otto Künzli, da série *Automatenphotos*, 1976. Fonte: Besten:2011

Nessa intersecção com a fotografia, quando vai às cabines automáticas, Künzli não está montando um palco para a encenação de uma farsa. Ao contrário, aproxima-se da fotografia para compreender melhor seu próprio

²⁷ resposta dada em entrevista concedida a autora na Academia de Belas Artes de Munique em março de 2012 (ver Apêndice 7.1: Entrevista com Otto Künzli)

processo. Na realidade temos a fotografia sendo usada como mídia de construção de conhecimento, e nesse sentido se aproximando de uma das essências do desenho como linguagem: “E então eu dei um tempo, eu não sabia como continuar e então, após algumas semanas de bloqueio eu fui às cabines fotográficas”²⁸

A série continuou a ser desenvolvida posteriormente (Fig. 55) através de objetos de metal que guardavam ainda a simplicidade formal: cones, bastões, esferas e arcos desta vez migrados do peito para os braços, afastando-se do broche como tipologia, buscando uma relação gráfica das peças no corpo.

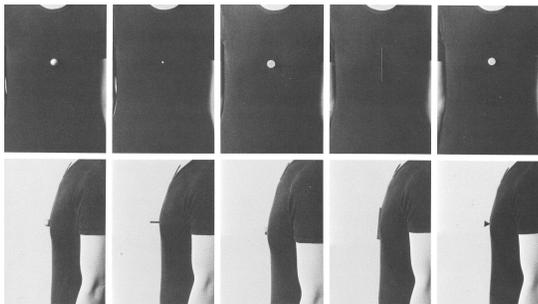


Fig. 55 Otto Künzli, da série *Körper-Zeichen* (Sinais Corporais), 1974-1979. Fonte: catálogo da exposição *Körper-Zeichen* ocorrida no Schmuckmuseum Pforzheim entre 15 Setembro a 28 de Outubro de 1979.

Testemunha-se nessa série uma exploração do corpo com grande ênfase na relação objeto-usuário-observador, relação chave para definir a joalheria, distinguindo-a da escultura ou da *Body Art*. Como afirma BERNABEI (2011:2, tradução da autora):

“se o fato de usar joia pode nos mudar de alguma forma, segue que através do ato de adornar-se podemos contribuir com a transformação, sutil ou não, do significado carregado pelo objeto. Esta relação vai se sofisticando na proporção da complexidade do papel comunicativo que se exige de uma peça de joalheria. Portanto uma relação simbiótica entre aquele que usa o objeto e o observador existe.”

A LINHA DE KÜNZLI

A partir do final dos anos 1960 notou-se no cenário da arte-joalheria europeia um interesse por parte dos artistas em investigar como a joia poderia afetar o corpo e a percepção do usuário. Nesse cenário se inscreve em particular, um trabalho de Otto Künzli que motivou meu interesse em entrevistá-lo. Trata-se de uma peça

²⁸ resposta dada em entrevista concedida a autora na Academia de Belas Artes de Munique em março de 2012 (ver Apêndice 7.1, tradução da autora)

da série *Handarbeit, Arbeit für die Hand* (Fig. 56), que pode ser traduzido como “Trabalho manual, Trabalho para a mão” e resume-se a uma haste de metal, uma linha, que é segurada por uma mão. Tem-se uma linha tridimensional e pensada para o corpo, configurando a joia. Se entendida como desenho, manifesta-se como forma precisa, de acabamento impecável e extrema limpeza formal. Nessa série de trabalhos percebe-se já no título a instauração da dúvida sobre a condição do joalheiro como artesão/artista e do usuário como agente ativo na relação objeto-corpo, dando continuidade à questão do valor e preciosidade que pontua sua produção artística.

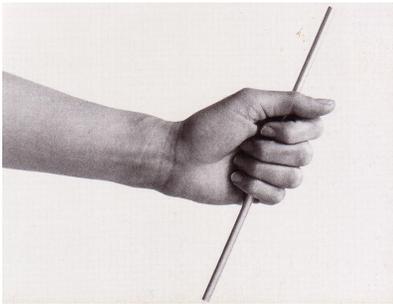


Fig. 56 Otto Künzli, *Handarbeit, Arbeit für die Hand*, 1979-1980

Fonte: <http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/3785-arbeit-fur-die-hand>. Último acesso em 13/08/2013

A série de trabalhos *Handarbeit, Arbeit für die Hand* foi exibida na exposição *Body Culture* em conjunto com Gerd Rothman. Künzli apresentou a série que resultou de um desdobramento a partir daquelas feitas nas cabines de fotografia, as *Automatenphotos* (Fig. 54). O desafio a que havia se proposto foi inicialmente de fazer 5 anéis para a mão e lidar com cada dedo da mesma maneira rebatendo a ideia de exclusividade tão presada na joalheria.

Isso significaria pensar na relação entre comprimento e diâmetro de cada anel. Todos os anéis deveriam “falar” em uníssono e a solução encontrada tinha muito a ver com o gesto. Künzli desenvolveu uma série de peças triangulares de metal que deveriam supostamente ser espremidas entre os dedos para manterem-se na mão e configurarem a joia (Fig. 57).

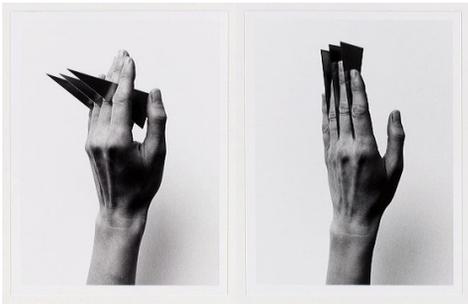


Fig. 57 Otto Künzli, *Handarbeit, Arbeit für die Hand*, 1979-1980

Fonte: <http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/3785-arbeit-fur-die-hand>. Último acesso em 13/08/2013

Já a haste de metal *Handarbeit, Arbeit für die Hand* derivou de uma vontade de conseguir um objeto que não se qualificasse como um broche ou alfinete pelo fato de ter um pino em sua estrutura, ou um anel, pelo fato de ter um furo onde um dedo pudesse se encaixar.

Na pesquisa de Künzli o foco estava em atribuir ao ato de segurar a condição de joia. Este ato em seu ponto de vista configurou a primeira joia: “Na história da joalheria, o broche não foi o primeiro, claro. Foi um buraco para passar o dedo. Na realidade, foi antes, apenas fazer carregar algo em sua mão, o que já é considerado ser uma joia”.²⁹

Ao contrário dos trabalhos imediatamente anteriores dos apresentados na exposição *Body Culture*, em *Handarbeit, Arbeit für die Hand* há uma exigência ainda mais premente ao comprometimento do usuário. É como se ele devesse recuperar a atitude ativa exigida dos chefes Maoris que carregam pedras ou as de um monarca medieval e seu cetro.

Em termos formais Künzli, conjuga uma extrema limpeza ao optar pelo finíssimo bastão de prata, que na relação da proporção comprimento/espessura configura-se como linha.³⁰ Entretanto, esta não é apenas uma linha ornamental: ela exige mais tanto do observador quanto do usuário. Em sua simplicidade, ela evoca uma

²⁹ resposta dada em entrevista concedida a autora na Academia de Belas Artes de Munique em março de 2012 (ver Apêndice 7.1, tradução da autora)

³⁰ Em relação a espessura de uma linha, Kandinsky (1989:90) escreve: “Os aumentos de espessura de uma linha nomeadamente os de um segmento de reta, lembram-nos o problema do cruzamento do ponto: também aqui se coloca a questão: “em que momento desaparece a linha enquanto tal e nasce o plano?” sem encontrar resposta precisa. Como responder à pergunta: “onde acaba o rio e começa o mar?”

Os limites são imprecisos e fluidos. Tudo depende aqui das proporções como acontecia atrás com o ponto – a ressonância do absoluto torna-se, sob a influencia da relatividade, imprecisa e atenuada; na prática, a aproximação dos limites exprime-se é uma possibilidade expressiva considerável, um meio poderoso (um elemento, afinal) na concepção da composição.”

das tipologias mais tradicionais da joalheria, o cetro, joia exclusiva da realeza e que portanto carrega em si a simbologia do poder.

Ao evocar o cetro e oferecer ao outro uma linha, Künzli dá ao usuário o poder de redefinir sua criação. O ato de segurar é metáfora não apenas do vestir, mas também do apoderar-se da criação do artista. Künzli evoca uma cumplicidade do outro ainda mais explícita que nas peças anteriores. A haste de metal ganha significado quando em relação com o outro, que a segura. Nesse momento a joia de Künzli adquire a “função de ponto de encontro” de dimensão relacional do campo artístico, na qual o artista modela e difunde situações perturbadoras. (BOURRIAUD, 2009a:42)

É portanto, a partir da etapa que se iniciou em 1974, que Künzli revelou uma preocupação formal de caráter gráfico. Mas esta linha não é apenas ícone gráfico que busca representar algo ou elemento estrutural, como acontece por exemplo nas filigranas tradicionais. Sua simplicidade funciona como disparador de consciência no usuário e no observador, em suas próprias palavras: *“é para evocar, e para acordar. É como comida para os pensamentos.”*³¹

Künzli está interessado em objetos cujo significados não podem ser desvelados instantaneamente, exigindo um mínimo de investimento de tempo e percepção do outro, revelando muito de sua postura em relação à joalheria: *“Porque se eu for considerar a joia como algo que não é de forma prática, funcional, então se chega a esta bela, digamos, descrição do que é considerada a joia mais antiga conhecida.”*³²

Nota-se essa mesma postura em relação ao desenho, que para ele é como instrumento de descoberta e não necessariamente existe com função de criar imagens decorativas ligada a uma noção de beleza. Em suas palavras:

*“No final de alguns desenhos você chega a algum lugar que não conhecia antes, de outra forma você já teria desenhando na primeira folha de papel, entende? É nisso que estou interessado, muito mais do que na beleza de um desenho.”*³³

³¹ *“it is to evoke, and to wake up. It is like a food for the thoughts.”* Resposta dada em entrevista *Opus cit.*

³² resposta dada em entrevista concedida a autora na Academia de Belas Artes de Munique em março de 2012 (ver Apêndice 7.1, tradução da autora)

³³ *Ibid.*

DORIS BETZ

Graduada pela Academia de Belas Artes de Munique em 1996, ano em que foi agraciada com o *Herbert Hoffman Preis*³⁴, Doris Betz foi assistente do Professor Otto Künzli, entre 2006 e 2009, e atualmente, além de desenvolver seu trabalho artístico, também ministra workshops em diversos países.

O universo criado por Betz é abstrato e habitado por linhas de prata, em sua maioria enegrecidas por oxidação, e algumas vezes coloridas por esmalte (Fig. 58). Algumas dessas linhas derivam de seus cadernos, nos quais desenha tanto quanto anota. Por se tratar de um processo espontâneo, não desenha especialmente sobre nenhum papel ou em um determinado lugar e momento. São frutos de suas inspirações momentâneas e geralmente têm pequenas dimensões. Embora tenha tido a influência de Künzli, ao contrário deste, sua produção se caracteriza pela marcante presença do gesto espontâneo e de uma busca do descontrolado no ato de desenhar.

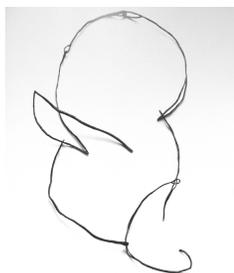


Fig. 58 Doris Betz, prata oxidada, 1997. Fonte: Acervo de Doris Betz

Em comunicação sobre sua exposição de joias *Moments like this*, ocorrida na galeria australiana Funaki, entre fevereiro e março de 2012, a ideia é reforçada:

“Eu sempre tento inventar processos que não posso controlar, eu tento fazer coisas acontecerem, eu sou espontânea e atenta, eu sigo meus instintos e também minha experiência. Este processo de não saber, não querer, apenas “jogar”, permanecendo livre, sem uma intenção, casual...e repentinamente me entusiasmando...e então reconhecendo o ponto em que deve-se tomar o controle novamente, é um ato de equilíbrio” (BETZ, 2012 – tradução da autora)

³⁴ Premiação anual de joalheria contemporânea. Herbert Hoffman foi fundador da *Schmuck*, uma das mais antigas exposições anuais de joalheria contemporânea que ocorre na cidade de Munique desde 1956.

Em sua fala, a artista explicita seu interesse pelo processo e a possibilidade de descontrole que pode existir nele. A criação coloca-se, inicialmente, como descoberta e é em um segundo momento que a artista retoma o controle que entende, portanto, como um ato na direção oposta no sentido de buscar um equilíbrio. Na entrevista que me concedeu, em Março de 2012, Betz reafirmou essa postura quando interrogada sobre seu entendimento em relação ao desenho. Para ela, não se trata apenas de uma forma de pensamento, mas também de um meio para emergir sentimentos, e que revela a pessoa por trás dele:

“Quase tudo que faz marcas no papel. Espontâneas...linhas que são feitas sem razão. Eu não estou interessada no desenho como uma forma de design. O desenho em si deve ser espontâneo e sem pensamentos ou intenções por trás. Você pode ver isso e pode ver a energia que está lá dentro, você pode ver o sentimento e a pessoa por detrás.”³⁵

Se existe uma relação com o espontâneo atualmente, esta derivou de uma preocupação inicial em acessar o desenho como ferramenta de pensamento com a intenção projetiva. Foi aos poucos que ela descobriu uma maneira mais livre de se relacionar com o desenho, e a buscar a não-intencionalidade, dando vazão ao inesperado.

No entanto, em seu processo existe um momento em que a impulsividade é freada para dar lugar à edição. Há um processo de escolha e seleção na profusão de desenhos, quase que involuntários, que realiza. Nesse momento, ela também busca uma maneira de transformar a expressão bidimensional em linhas tridimensionais metálicas: deve haver esse potencial no desenho escolhido, pois acima de tudo, Betz está interessada na construção de uma joia que revele ao máximo as variações do desenho escolhido, mantendo o que ela chama de situações inesperadas (*unexpected situations*).

Talvez se possa pensar que as “situações inesperadas” sejam configurações que mantenham o gesto expressivo da linha bidimensional inicial, mantendo a noção de leveza e impetuosidade originais. A deformação espacial causada por suas peças, no entanto, mantém-se restrita às tipologias de broches e colares em geral. Embora não esteja particularmente interessada na relação com o usuário, quando questionada sobre a possibilidade de ampliar ainda mais a escala de seus desenhos (uma vez que mesmo nas joias já esta havendo muitas vezes um processo de ampliação), Betz mostrou-se desmotivada, uma vez que vê essa situação como um processo que exigiria muito mais empenho, e que ela não seria capaz de realizar sozinha. Fica claro que é importante para ela que a sua produção esteja totalmente sobre seu controle e exclusivamente a seu cargo.

³⁵ resposta dada em entrevista concedida a autora em março de 2012 (ver Apêndice 7.2, tradução da autora)

Na busca de uma tradução do gesto espontâneo, Betz não arrisca sair da seara do metal. Embora tenha feito experiências com outros materiais não nobres em outras séries de trabalhos, em relação a sua produção dos anos 90, e agora nas mais recentes (Fig. 59), nas quais retoma a relação mais explícita com o desenho, não houve uma tentativa de usar outro tipo de fio, mantendo-se fiel à prata, e não atingindo grandes diferenças de resultados entre as séries que guardam uma distância de quase 10 anos.

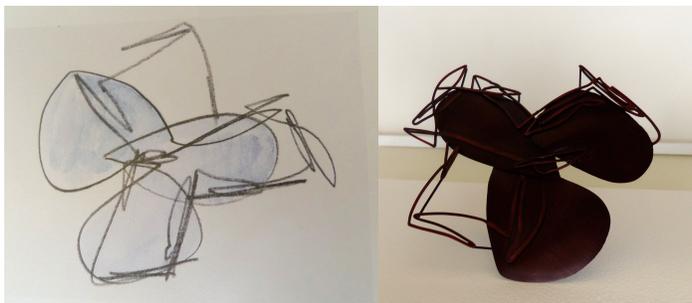


Fig. 59 Doris Betz, desenhos e joias, 2010-2012. Fonte: Acervo de Doris Betz

Betz busca um processo original que, em certa medida, se afasta dos cânones da ourivesaria e, embora seja possível fazer uma leitura de passagem entre o desenho original e a joia final, não é possível afirmar que a artista alcança aquilo que BOURRIAUD (2011:67) define como tradução:

“A tradução baseia-se na perda – sempre se deixa ficar alguma coisa do material traduzido – mas também no reconhecimento da singularidade – só se escolhe traduzir aquilo que aparece como único, outstanding, deixando para os softwares a tarefa de converter em palavras os manuais de instrução dos eletrodomésticos. A tradução é uma passagem: um ato deliberado, voluntário, que começa com a designação de um objeto singular e prossegue no desejo de partilhá-lo com outros.”

Se há em Betz o reconhecimento de singularidades em determinados desenhos que a impulsionam a prosseguir para uma segunda etapa no sentido de transformá-los em joias, e portanto, “partilhá-lo com outros”, tem-se, no entanto, um resultado que se aproxima mais de uma ilustração, por mais paradoxal que seja. A peça final ilustra as formas do desenho original mais do que traduz o ato espontâneo que o criou, o momento de experimentação se concentra mais na obra em papel do que na peça tridimensional. O objeto resultante é fruto da maestria controlada adquirida na academia, e não leva à nova descobertas, rupturas ou descontinuidades. É, pelo contrário, mais uma reiteração do desenho, um ato de redundância.

Se, a partir apenas da visualização de imagens de seus trabalhos, Betz parecia apresentar uma proposta, que em alguma medida criava novas relações entre o desenho e a joia, e ,assim, talvez colocasse seu trabalho numa região entre fronteiras, que aproximasse seu fazer daquilo que estamos chamando aqui de arte-joalheria, depois de uma pesquisa mais aprofundada, percebe-se que seu trabalho não apresenta um interesse específico nas questões transversais que podem ser encontradas em tantas produções contemporâneas.

A partir de sua entrevista, tem-se o entendimento mais claro de sua postura artística, e percebe-se que se identifica como joalheira, e não como artista, reafirmando a postura tradicional a qual aderem outros joalheiros oriundos do cenário de Munique : *“É nossa técnica que encontra formas e expressões e tudo. E viemos dessa tradição. Ela nos pertence, entende?”*³⁶

O discurso de Betz, por fim, revela uma postura mais alinhada ao pensamento modernista propriamente dito, do que uma postura contemporânea, na medida em que reforça a ideia de que o artista envolve-se na “preservação de uma vanguarda autocentrada nas especificidades de seus meios, como fazia Greenberg” (BOURRIAUD, 2011: 140), valorizando a técnica e um estilo formal como definidores de sua subjetividade.

DANI SOTER

Se Betz opera muito próxima de um entendimento modernista da arte, ao fazer uso das técnicas da ourivesaria, e ao optar pelas tipologias e materiais tradicionais (embora com uma proposta de diálogo intenso com o desenho como possibilidade da expressão do gesto), a artista brasileira Dani Soter percorre caminhos bem diversos.

Dani Soter é brasileira, mas viveu em Paris, onde se graduou em Línguas e Civilizações (Sorbonne). Foi uma crise pessoal que a levou às práticas artísticas. Em agosto de 2013, Soter retornou ao Rio de Janeiro, após ter vivido em Lisboa, onde estudou joalheria na Ar.Co. sob a orientação de Cristina Filipe.

A partir daí, começou a participar de exposições de joalheria, com destaque à sua participação da exposição *Walking the Gray Area* (Galeria Emília Cohen) com a peça *Germinal* (Fig. 60), no âmbito dos eventos paralelos ocorridos durante encontro realizado na Cidade do México, *Gray Area - First International Encounter of Contemporary Jewellery: Europe – Latin America*, ocorrido em Abril de 2010.

³⁶ entrevista concedida a autora em março de 2012 (ver Apêndice 7.2, tradução da autora)



Fig. 60 Dani Soter, *Germinal*, 2010. Peça apresentada na exposição *Walking the Gray Area* ocorrida durante o Simpósio *Gray Area*.
Fonte: arquivo pessoal

Sua primeira mídia de experimentação, no entanto, foi a fotografia como uma alternativa à sua inicial timidez em relação ao desenho. Achava-se inepta para se expressar por ele:

“A fotografia foi a primeira maneira de expressar minhas ideias e sentimentos. Encontrei uma forma de representar o que via sem ter que passar pelo desenho. Até pouco tempo atrás achava que não sabia desenhar porque tentava, em vão, reproduzir o que via. Nunca cheguei a um resultado satisfatório nesse processo. Hoje me sinto mais livre, o traço pode ser inseguro, o conteúdo não precisa representar o real.”³⁷

Suas imagens em geral se referem ao vazio, um sentido de ausência, seja no corpo ou de um tempo que passou, e têm um sutil caráter narrativo. É de suas fotografias que primeiro emergem as linhas (Fig. 61), que são vermelhas e destacam-se por contraste. Hoje, ela transita livremente também pelo desenho (Fig. 62) e pelo objeto-joia, como prefere chamar os objetos que tangenciam os temas caros à joalheria.

³⁷ Em entrevista concedida à autora por *email* entre 6 e 12 de Setembro de 2012. (Ver Apêndice 7.4)

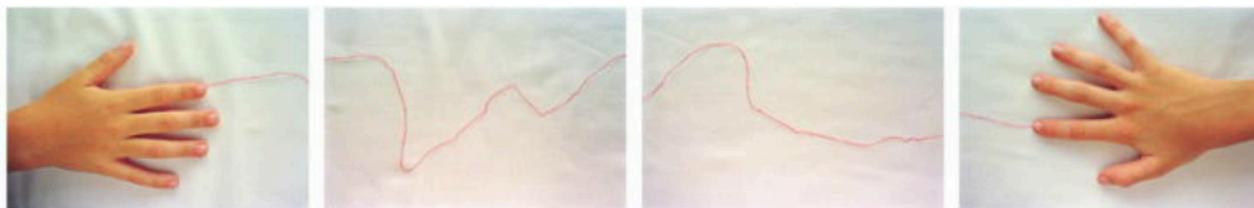


Fig. 61 Dani Soter, *Remember*, fotografias, 2002. Fonte: Acervo de Dani Soter

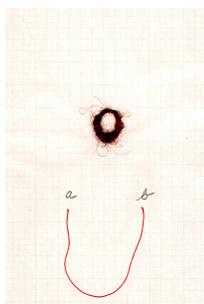


Fig. 62 Dani Soter, *Engagement*, desenho, 2009. Fonte: Acervo de Dani Soter

Para Soter, o fato de um trabalho ser pensado para um corpo torna-o um mediador, que potencia a significação da obra. Muitos trabalhos passam a fazer sentido quando vestidos apenas, ou têm seu sentido amplificado quando sobre o corpo. Em suas palavras:

“A joia é o resultado de uma reflexão, de um impulso ou de uma experiência. Ela pode, ou não, usar o corpo como suporte, mas é fundamental para identificar e relacionar o objeto enquanto joia, seja através de um conceito, seja por inspirar sua concepção, sua representação e sua realização. O corpo inspira e impõe sua presença à joia, que tanto pode ser exibida, sentida e interpretada por ele, como viver separada dele, apesar de uma dependência constante entre os dois. Interesse-me pela joia que veicula a comunicação e estabelece um elo entre as pessoas, estimulando sua curiosidade, tanto visual como intelectual.”³⁸

A linha de Soter escorre pelo corpo nas fotografias de *À Mostra* (Fig. 63), e traça um possível caminho em *Percurso* (Fig. 64). Se na fotografia o corpo está visível e aparece tomado por fios que remetem a veias, no objeto-joia, embora não apareça, o corpo é convidado sutilmente a interagir, pois a tipologia do colar traz em si a potência de ser vestido. O fio vermelho sai do plano da fotografia para o objeto. Como delineador de percursos, o fio sólido e concreto convida ao toque, gera uma cumplicidade que passa pela possibilidade de ser usado pelo corpo de quem usufrui, evocando a joia. Ao eleger a linha como símbolo de seu próprio percurso criativo, Soter não hesita em usá-la ora no desenho, ora na fotografia, ora no objeto em alguma

³⁸ Em entrevista concedida à autora por *email* entre 6 e 12 de Setembro de 2012 (Ver Apêndice 7.4).

relação com o corpo. O trabalho de Soter, desta forma, não cabe confortavelmente em uma só categoria, pois, opera a partir de *transferências*:

“Uma “ideia” pode, assim, passar do sólido para o flexível, de uma matéria para um conceito, da obra material para uma multiplicidade de extensões e declinações. Arte da transferência: transportam-se dados ou signos de um ponto para outro, e esse gesto expressa nossa época mais do que nenhum outro. (BOURRIAUD, 2011:136)

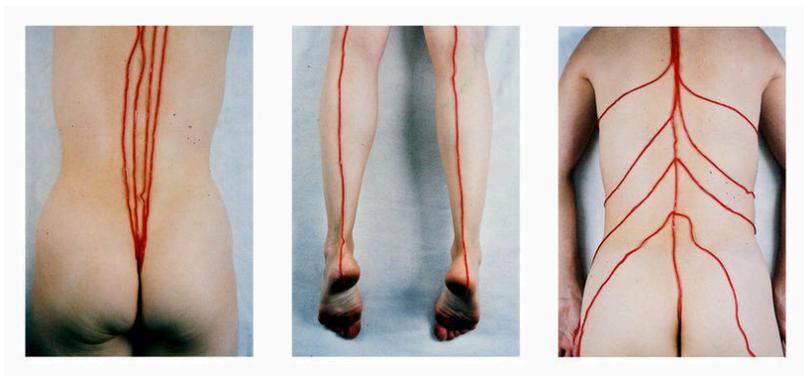


Fig. 63 Dani Soter, *À mostra*, fotografias, 2002. Fonte: Acervo de Dani Soter



Fig. 64 Dani Soter, *Percurso*, objeto-joia, 2009. Fonte: Acervo de Dani Soter

Por outro lado, a linha de Soter remete também aos colares de contas usados por diversas religiões, nas quais cada conta se refere a uma oração, e portanto, a uma concentração específica em um determinado ponto. Em *Percurso*, cada círculo de metal alude à passagem por um lugar costumeiro aos trajetos da artista. É também um convite à uma viagem conjunta, que é no fim das contas, o que a obra de arte evoca: o embarque na proposta do artista, o deslocamento para uma realidade por ele proposta. Em ambos, a presença da linha “parece ter vida própria”, como a própria artista explica sobre seus desenhos:

“me insinuam que desejam sair do papel. A solução que encontrei foi deixar que a linha do desenho se tornasse um objeto que se pudesse tocar, que pudesse sair do papel para se enroscar no lápis, depois nos dedos, na mão, no braço e assim por diante [...]”.³⁹

A linha nada estática de Soter sofre transformações ao longo de seu processo. Vermelha, perde a cor, e se avoluma em um caos compositivo em *Sobria Ebrietas* (Fig. 65), inspirada no capítulo homônimo de *Fragmentos de um Discurso Amoroso* de Roland Barthes e feito especialmente para a exposição *Think Twice, New Latin American Jewellery*.⁴⁰

A peça consiste em um caixa de joias comprada em um antiquário, e preenchida por linhas vindas de um lençol de linho desfiado que une duas metades de uma aliança. Na tampa da caixa, existe um espelho que reflete as meia-alianças, que idealmente são expostas como se formassem uma só. A peça retoma a questão do relacionamento, posse, união e compromisso evocadas naturalmente pela tipologia clássica da aliança. A questão já havia sido tocada por Soter em *Germinal*, trabalho no qual as alianças estão soldadas de forma bastante frágil para indicar que podem ser separadas com muita facilidade. Em ambos trabalhos, Soter evoca o símbolo clássico de união para discutir a ideia de pertencer, que está também intimamente ligada ao uso da aliança. Quando se vê uma aliança em uma mão, imediatamente sabe-se que deve haver uma outra aliança em outra mão. Ela remete a uma duplicidade por um lado, mas também ao sentido de posse. A linha convulsiva branca, se por um lado acolhe e conforta as alianças partidas na caixa, por outro, denota percursos complexos, os meandros pelos quais passam as relações em sua existência. A linha que vai e volta, dá curvas, se sobrepõe e avoluma é metáfora para todos os percalços passados ao longo de um relacionamento, que é também, caminho conjunto e, portanto, de alguma forma pode ser marcado por uma linha, ainda que caótica.

³⁹ Em entrevista concedida à autora por *email* entre 6 e 12 de Setembro de 2012 (Apêndice 7.4).

⁴⁰ Esta foi a primeira exposição de joalheria contemporânea internacional para apresentar a joalheria feita por artistas latino-americanos e promovida pela Fundação Otro Diseño. A exposição ocorreu no Museum of Art and Design (Nova York, 2010), Bellevue Art Museum (Seattle, 2011) e no Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuseum (Tallinn, 2013)



Fig. 65 Dani Soter, *Sobria Ebrietas*, objeto-joia, 2011. Fonte: Acervo de Dani Soter

Em *Projeto Figura/Pensão Ibérica* (Fig. 66), de 2010, a ideia da linha que costura e encadeia, linha-trajeto-meio, é ainda mais enfatizada, como elo de ligação entre a artista e o público. Soter colocou-se em um quarto de pensão durante 10 dias a disposição do público. Ali estava para ouvi-lo e propor que costurassem juntos uma colcha, a partir de retalhos unidos por uma linha vermelha.



Fig. 66 Dani Soter, *Projeto Figura/Pensão Ibérica*, 2011. Fonte: Acervo de Dani Soter

A arte-joalheria, praticada por Soter, coloca-se em fluxo na medida em que transita entre territórios: trabalhos transversais que lançam mão de recursos de outras poéticas, tais como procedimentos da fotografia ou desenho, por exemplo. Ao sair do domínio da ourivesaria para avançar em direção, e em comunhão, com outras práticas, coloca-se na esfera de “excursão mental fora das normas identitárias” (BOURRIAUD, 2011:136) daquilo que se definiria como joalheria.

A experimentação em diversas linguagens, e as transgressões que os intercruzamentos de procedimentos geram, permitem entender essa produção como trabalho em estado *radicante* na medida em que não se fixa facilmente em nenhuma categoria integralmente. Assim como a hera, que faz nascer suas raízes à medida que

avança (BOURRIAUD 2011: 50), o conjunto da obra de Soter vai se construindo a medida em que avança, alinhavado pela linha vermelha, que ora é imagem, ora é matéria.

Vê-se, em Soter, trabalhos que se constroem através de um diálogo pela linha de uma forma bastante diferente daquela que inicialmente avantei. O elemento constitutivo do desenho é aqui retomado através do código de outras disciplinas para dar continuidade à sua poética, que não se limita a existir dentro de fronteiras pré-fixadas ou definições categorizadas de uma única linguagem, operando como artista, na qual a tônica ao itinerário pode ser lida como trajeto pelo intersubjetivo, reiterando as relações que se estabelecem entre o sujeito, e as superfícies que ele atravessa.

TANTAS LINHAS

A linha, como elemento comum da joia e do desenho, aparece articulada de maneira bastante diferente nos três artistas apontados, embora, em todos, o desenho seja entendido em algum momento como ferramenta cognitiva de construção, como processo exploratório. Partindo da linha reta e precisa de Otto Künzli, passamos pelas sinuosidades controladas de Doris Betz, e encontramos a linha caótica de Dani Soter.

Künzli rechaça o uso decorativo tanto do desenho quanto da joia. Sua produção é crítica exatamente na questão da ornamentação e, em *Handarbeit, Arbeit für die Hand*, utiliza a linha de maneira direta e austera. Essa linha não almeja criar ilusões ou representações⁴¹, ela existe em si e sobretudo para o corpo. Embora em seu discurso Künzli evite traçar paralelos entre desenho e joia, pode-se perceber uma relação possível na qual a linha busca seu lugar no corpo, exigindo um corpo-ativo. Ela não está lá para segurar nenhum outro elemento, ela está lá para interrogar e tirar o usuário de uma postura passiva. A *linha-gesto* não se encontra presente, a gestualidade tem a potencia de aparecer no corpo-ativo daquele que venha a experimentar a joia, mas coloca-se como potência, e não como uma afirmação, e o dialogo em linha se estabelece na relação da joia com o sujeito. Portanto, se encontrei na pesquisa plástica uma relação desenho/joia manifesta por

⁴¹ aqui me refiro mais especificamente à série *Handarbeit, Arbeit für die Hand* pois o artista já exercitou a representação na relação desenho/joia como é o caso da série *Traces of Movement* (ver Apêndice 7.1: Entrevista com Otto Künzli)

diálogos em linha que se articulam por meio de *corpos-desenhantes* produtores de *linhas-gesto* dirigidas a *corpos-ativos*; reencontrei este *corpo-ativo* em Künzli, que por sua vez opera por meio de uma *linha-precisa*.

Já o trabalho de Betz, busca descobrir no fluxo do movimento de suas mãos, ao desenhar uma conformação que lhe pareça potencial, uma expressão tridimensional. Expressão esta que deve ser compatível com a escala corporal, ainda que ela não se preocupe muito com os desdobramentos possíveis de suas peças em relação ao usuário. Existe em seu trabalho um jogo contraditório, na medida em que busca o espontâneo, quando está se manifestando pelo lápis e o papel, e ao mesmo tempo, uma busca pela precisão, na reprodução do que foi expresso no desenho inicial. Embora suas joias evoquem muito do espontâneo em sua forma, o processo de transformação em joia anula essa espontaneidade. A profusão de gestos não “pensados” do desenho que realiza passa por uma edição racional, pois as peças devem “funcionar”. Quando vira joia, o desenho de Betz está a serviço da utilidade. A gestualidade, fica reservada ao papel, e depois ela é reencenada: aniquilando a pesquisa direta da gestualidade sobre o fio tridimensional.

Se tanto Betz quanto Künzli estão mais evidentemente próximos do universo da ourivesaria, no trabalho de Dani Soter essa relação não é tão evidente. Seja porque não teve a sólida formação que os outros dois tiveram, e sim uma mais filosófica, seja porque ela escapa das tipologias mais típicas. A linha de Soter é sobretudo elemento condutor de seus trajetos :

“Estas linhas são geralmente vermelhas- alusão às nossas veias. O vermelho é o sangue que corre nelas, atravessando nosso corpo. Aí está a joia: linhas vermelhas percorrendo nosso corpo, dentro dele, pulsando, discretas ou querendo se mostrar. O vermelho também é a cor que indica um caminho, que orienta o percurso. O corpo é o mapa.”⁴²

O livre trânsito pelas diversas mídias revela em Soter uma transversalidade que extrapola a relação com a linha/desenho/joia, pois em sua poética são acrescentadas a fotografia, instalação e performance. Seu trabalho pode ser muito melhor compreendido na medida em que nos focamos mais em seus deslocamentos do que em sua origem. Embora exista um dado de espontâneo no desenho de Soter, o que torna sua linha em certa medida uma *linha-gesto*; no entanto, está misturada a uma outra ideia de linha, que é a condutora de percursos. Aqui, descobre-se uma outra relação desenho/joia que é a da *linha-trajetória*, na qual a linha é meio e símbolo, existindo para estabelecer direções que percorrem caminhos singulares produzindo vínculos significativos entre os trabalhos.

⁴² Em entrevista concedida à autora por *email* entre 6 e 12 de Setembro de 2012.

CAPITULO 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A joia, por si, traz em sua gênese o diálogo. Sua dimensão convida à aproximação de duas pessoas, o que pode ser entendido como um convite a uma observação cuidadosa e um início de uma conversa, mesmo que apenas visual, de troca de olhares, entre quem veste e quem vê. Ao contrário da escultura urbana ou do grafite nos muros, que gritam através de suas dimensões avantajadas, a joia não clama um discurso às multidões. A joia equivale a algo mais parecido a uma conversa que duas pessoas decidem empreender.

A joia é meio que se coloca entre o corpo de quem a veste, e aquele que observa. Essa disposição para o diálogo pode ser entendida como uma vocação para a esfera do relacional, e encontra na linha sua metáfora sublime, na medida que esta é que une dois pontos/corpos: a joia é o meio de ligação entre eles.

Portanto, temos como dois pontos unidos por uma linha. Entenda-se linha e não reta, pois ela pode ser sinuosa, entrecortada, de superfície variada, rugosa. Não há que ser necessariamente determinada por uma geometria austera, embora também assim possa ser. O tipo de linha que se estabelece plasticamente pelo artista manifesta-se como metáfora da sua decisão de como realizar esse diálogo. A linha, elemento comum ao desenho, pode ser entendida como metáfora do papel da joia como meio de relação.

O entendimento da joia na esfera simbólica existe a tal ponto que esta até deixou de ser materializada em objeto (no caso de alguns artistas) e, hoje, pode ser entendida para além das formas tradicionais do colar, do brinco, do pingente, etc. O artista-joalheiro que extrapola os limites das tipologias tradicionais ainda mantém-se, em geral, em conexão ao campo da joalheria ao tratar de temas que lhe conferem identidade, tais como valor, preciosidade, beleza, desejo, etc. Nesse transbordamento territorial, experimenta a fusão de linguagens e cria relações de diálogo em linha, desenho/joia.

Se pensarmos no caso daqueles que optam pela performance, a ideia de linha como vetor existe já que a ação do artista na performance *“indica um “deslocamento entre dois pontos”; uma espécie de comportamento “vetorial” que se define por seu modulo (os conteúdos que ele aborda) e percorre uma direção (variável a cada trabalho realizado) e um sentido (do artista ao “mundo exterior”, ou seja, ao espectador, ao circuito de arte ou a outros circuitos não artísticos que podem ser de interesse do artista)”* (MATTOS in COSTA, 2009:140).

Se meu interesse pelo trabalho de Lygia Clark, desde o começo de minha carreira, me fez buscar na joia mais do que objetos de adorno, mas possibilidades de interações com o outro, o encontro durante a pesquisa do mestrado com as ideias da estética relacional levantadas por Bourriaud, serviram para confirmar meu entendimento do que é arte-joalheria, e de como ela se insere no contexto da arte contemporânea.

Esta dissertação privilegiou mostrar e investigar, seja por meio do trabalho plástico, seja pela pesquisa bibliográfica levantada ou mesmo pelas entrevistas dadas por Otto Künzli e Dani Soter⁴³, produções em arte-joalheria que se inserem dentro do contexto da arte contemporânea, numa prática permeada por experimentações e um interesse pelo aspecto relacional que essa produção carrega, tendo como norteador o estudo da linha, elemento comum ao desenho, e suas possibilidades.

Em Künzli, a experimentação em diversas linguagens e as transgressões que o intercruzamentos de procedimentos trouxeram, colocam sua produção em um estado de fluxo na medida em que não se fixa unicamente em nenhuma categoria integralmente. As relações desenho/joia estabelecidas por Künzli em *Handarbeit, Arbeit für die Hand* concretizam-se via uma *linha-precisa*, sólida e gráfica, relacionando-se assim com o desenho. Ao mesmo tempo, coloca-se como questão ao usuário, estabelecendo a relação dessa linha como arte-joalheria, na medida em que é forma aberta e não rotulável e demanda um *corpo-ativo*.

Em Dani Soter pode-se pensar uma linha que age como estrutura *radicante* por sua mobilidade e múltiplo entendimento. É *linha-trajetória*, costurando as diferentes linguagens que a artista articula. Trajetória que se articula como símbolo (*Sobria Ebrietas*) e metáfora dos percursos envolvidos em seu processo criativo.

Em relação à minha produção, encontro a *linha-gesto*, ora rígida, ora segmentada, ora flexível. Resultado de poéticas entrecruzadas que relacionam o desenho, a arte-joalheria e o Aikido, desloca-se de rotulações

⁴³ O trabalho de Betz, analisado após a entrevista revelou um pensamento focado no formal e na perícia artesanal, até certo ponto preocupado em ater-se às tradições da ourivesaria na medida em que não abdica do metal e o processo de “tradução” que opera está mais próximo a uma repetição formal e análoga do desenho selecionado do que numa pesquisa sobre a espontaneidade traduzida para o metal, de forma que pode-se entender seus procedimentos muito mais atrelados a uma estética modernista do que contemporânea propriamente dita.

instantâneas. Esta produção se encontra mais a serviço de um potencial de relação com o outro do que a uma conformação em categorias que satisfaçam a uma visão estereotipadas das linguagens relacionadas.

O grupo de trabalhos *Ensaio de Imprecisões* apresenta linhas diversas formando uma série que age por relações transversais entre o desenho, a joia desdobrada em suportes variados (látex, argila), recorrendo a estratégias de interatividade, tendo o objeto de arte (joia) como intermediador essencial da experiência artística.

O jogo está aberto: as pontas imantadas das linhas de látex de *Caligrafias do Sopro* permitem que sejam unidas, recombinaadas, deixando amplas as possibilidades para aquele que usufrui o trabalho. Ao definir como interagir com as peças, o corpo do outro coloca-se em relação com o trabalho, torna-se *corpo-ativo*.

Se existe uma troca na relação artista-público, eu busquei sublinhá-la na medida em que procurei deslocar o outro da posição passiva tanto de observador como de corpo-suporte. Sendo este último, móvel e passível de afetar em fluxo, estabelecem-se assim inúmeras negociações ao longo dos percursos delineados por esse *corpo-ativo*. As negociações que podem ser estabelecidas tanto em *Caligrafias do Sopro*, como em *Linhas-cetro* e *Cetro*, têm em seus formatos abertos a garantia de não se fixarem em uma categoria evidente, tendo as marcas em relevo apenas como uma indicação de uma possível relação.

No binômio desenho/joia, além do *corpo-suporte* - que vem a ser *corpo-ativo* pelo filtro da arte-joalheria - instaura-se também a possibilidade de um *corpo-desenhante*. Dele, deriva a *linha-gesto*, que afirma o corpo como parte importante na criação. Assim como o corpo de um calígrafo de *shodo*, ele se localiza num intervalo em que a ação poética do artista se concretiza. (MIYASHIRO, 2010:123). A relação corpo/artista (*corpo-desenhante*) e corpo/usuário (*corpo-ativo*) faz-se mediada pela joia. A fotografia aparece como segunda linguagem que se insinua nessa relação, tornando mais complexa as relações possíveis e mais indeterminadas o que daí pode advir.

Os diálogos em linha na relação desenho/joia avançam para além de fronteiras confortáveis de decorações e validações de status. A linha apresenta-se como gesto, como símbolo, como trajetória. Tece relações entre corpos, pessoas, processos de trabalhos, temas. Essas relações apontam para novos entendimentos do mundo perpassados pelo corpo e para ele rerepresentado através de um objeto que com ele dialoga - uma linha. Na medida em que propõe uma dúvida mais do que uma certeza, colocam-se numa esfera de experimentação daquilo que se define tradicionalmente como joalheria ou como desenho.

As relações desenho/joia ao estabelecerem-se como estratégias em fluxo, implodem conceituações limitadoras e afirmam-se como prática capaz de afetar o outro, produzindo discursos significantes no meio cultural contemporâneo. E a linha, entendida além de sua característica exclusivamente formal, expande-se em significações que corroboram para as práticas transversais da arte-joalheria.

6. BIBLIOGRAFIA

- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BÖCK, Angela. *Herbert-Hofmann-Preis, Herbert-Hofmann Award. 1973-2008*. München: GHM Gesellschaft für Handwerksmessen mbH. 2009
- BERNABEI, Roberta. *Contemporary Jewellers. Interviews with European Artists*. Oxford/New York: Berg. 2011
- BESTEN, L.d. *On Jewellery. A compendium of international contemporary art jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. 2011.
- BETZ, Doris. *Moments like this*. 2012. Disponível em <http://www.galleryfunaki.com.au/gf/exhibitions/moments-like-this>. Acesso em 17/02/2012
- BETZ, Doris. *Schmuck*. München: Kulturreferat München. 1997
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante – por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BROADHEAD, Maisie Maud. *Jewellery Depicted*. 2009. Disponível em <http://www.maisiebroadhead.com/jewellery-depicted> . Acesso em 29/10/2011.
- CAMPOS, Ana Paula de. *Arte Joalheria: uma cartografia pessoal*. Tese de Doutorado, Universidade de Campinas, 2011.
- CAMPOS, Ana Paula de. *Corpo-joia: reflexões a partir da série Longing for the Body*. Atas do III Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras - CSO'2012 p.40-47.
- COSTA, Luiz Cláudio (org.) *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Libreria/FAPERJ, 2009. 256 p.
- DORMER, Peter, TURNER, Ralph;. *The New Jewelry.Trends and Traditions*. Londres: Thames & Hudson,1986.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais. Uma leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FELDERER, Brigitte; LACHMAYER, Herbert; KEIL, Erika. *Alles Schmuck*. Zürich:Museum für Gestaltung Zürich/Verlag Lars Müller, 2000.
- GLEASON, William. *Aikido and Words of Power. The Sacred Sounds of Kototama*. Rochester: Destiny Books. 2009
- GOUVEIA, A.P.S. *O croqui do arquiteto e o ensino do desenho*. Tese de Doutorado. FAU/USP. 1998. p.8. Vol. I
- GRANT, Catherine (Org.) *New Directions in Jewellery.Essays by Jivan Astfalck, Caroline Broadhead and Paul Derrez*. Londres: Black Dog Publishing, 2005.
- JACOBUS, J. *Henri Matisse*. London: Thames & Hudson,1989.
- KASETSU. <http://www.kasetsu.info/>. Acesso em 25/12/2012

- KRAUSS, ROSALIND. *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernists*. Paris: Éditions Macula. 1993
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano: contribuições para a análise dos elementos picturais*. Lisboa: Edições 70. 1989
- MIRANDA, EVARISTO EDUARDO. *Corpo. Território do Sagrado*. São Paulo: Edições Loyola. 2009. 5ª edição.
- MIYASHIRO, Rafael Tadashi. *Entre tempos. A criação artística na caligrafia japonesa*. Dissertação (Mestrado em Artes, Área Projeto e Linguagem), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- ORNATA. <http://www.iar.unicamp.br/lis/index.php?pagina=ornata>. Acesso em 23/08/2013
- OYAMA, YUKA. <http://www.dearyuka.com/>. Acesso em 19/04/2013
- SAOTOME, Mitsugi. *Aikido e a Harmonia da Natureza*. São Paulo: Ed. Pensamento. 2000
- SIEMELINK, V. et al. *Memoria del Simposio Internacional Area Gris 2010*. Cidade do México: Biblioteca de México José Vasconcelos. 2010.
- STEVENS, John. *Os segredos do Aikido. Os ensinamentos secretos do Aikido segundo seu fundador Morihei Ueshiba*. São Paulo: Editora Pensamento, 2000.
- STRAUSS, C; ENGLISH, H.W.D.; BURROWS, K.M.; WETZEL, K. *Ornament as Art. Avant-garde Jewelry from the Helen Williams Drutt Collection*. Houston:The Museum of Fine Arts. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2007.
- TAIT, Hugh (ed.). *Seven thousand years of jewellery*. Londres: British Museum Press. 1996
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- WAKEFIELD, Neville. *Matthew Barney: Drawing Restraint* .Volume V. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007.
- WARR, Tracey. JONES, Amelia. *The Artist's Body*. London: Phaidon Press Limited. 2000.
- WICK Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes. 1989.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ABELLÁN, Miquel. *JOYAS. Dreaming Jewelry*. Barcelona: Monsa, 2010.

ALAMIR, Marie; GUIGNARD, Carole. *Parures D'ailleurs, parures d'ici: incidences, coïncidences*. Lausanne: IRL.2000.

BARNEY, Matthew. *Drawing Restraint*. Vol V. 1987-2007. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007.

CAMPOS, Ana Paula de. *Jóia Contemporânea Brasileira. Reflexões sob a ótica de alguns criadores*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes), Universidade Mackenzie São Paulo, 1997.

CHEUNG, Lin, CLARKE, B. & C., Indigo. *New Directions in Jewellery II*. London: Black Dog Publishing, 2006.

CROSS, Nigel. *Desenhante: pensador do desenho*. Organização e Tradução de Ligia Medeiros. Santa Maria : SCHDs Editora. 2004.

DERDIK, Edith. *Disegno, desenho, desígnio*. São Paulo: Editora Senac, 2007

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par Contact. Archéologie, Anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Les Éditions de Minuit. 2008

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed. ,1997.

DUARTE, Paulo Sergio. *Arte Brasileira contemporânea: um prelúdio*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edição de Arte, 2008.

FISCH, ARLINE. *Textile Techniques in Metal for Jewelers Textile Artists & Sculptors*. London: Robert Hale Limited. 1997

FRANK, Elizabeth. *Pollock. Modern Masters series*. Nova York: Abbeville Press, 1983

FRUTIGER, Adrian. *Sinais & Símbolos*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

GOLDSTEIN,A.; RORIMER, A. *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975 with essays by Lucy Lippard, Stephen Melville and Jeff Wall*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art. 1995.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara. 1988.

HUFNAGI, Florian & NOLLERT, Angelika [ED.], 2010, *Claus Bury. Maßstabssprung*, Nürnberg, Munich: Modern Kunst Museum, Die Neue Sammlung.

KANDINSKY,Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes. 2000. 2ª edição

KLEE, Paul. *On Modern art*. London: Faber and Faber Limited. 1966

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A pintura. Textos essenciais. O desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2004.Vol 9.

MARQUES, M.E. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos Criativos com o Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

OSTHOFF, Simone. *A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future*. Disponível em: <http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=4381017&blogId=458581984> . Acesso em 28/07/2010.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANT'ANNA, D. B.(org.) *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade. 1995

SIEMELINK, Valeria Vallarta. *Mirla Fernandes Nominated for the Prins Claus Awards 2010*. Disponível em: <http://www.klimt02.net/forum/whiteboard.php>. Acesso em 28/02/10.

SOTER, Dani. Disponível em <http://www.danisoter.com/>. Acesso em 04/09/12.

SUNADOMARI, Kanshu. *A Iluminação através do Aikido*. São Paulo: Ed. Pensamento. 2006.

p.192

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar. 1994.

SZTULMAN,Paul. Shortguide. *Documenta X*. Kassel: Cantz Verlag, 1997.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras. 1999

WAGNER, Renato. *Jóia Contemporânea Brasileira*. São Paulo: R. Wagner.1980.

7. APÊNDICES

7.1 ENTREVISTA COM OTTO KÜNZLI

Akademie der Bildenden Künste, Munique, 13 de Março de 2012⁴⁴

MF: *The reason I am interviewing you is because I admire you work, but there is a specific curiosity of mine. I've been researching and I could not find any information about it, so I would like to show you. That's this work. (Fig. 67)*



Fig. 67 Otto Künzli, *Hand arbeit, arbeit für die hand*. Fonte: Fonte: <http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/3785-arbeit-fur-die-hand>. Último acesso em 13/08/2013

OK: *Ah, ok.*

MF: *Please, correct me, but I think the title of it is “Handarbeit, Arbeit für die Hand”? So, I would like you to comment on it, to explain it to me, because this photograph strikes me and I have some ideas about it, and I would like to know what were you thinking.*

OK: *Do you know the context? Is just this single photograph?*

MF: *I know that you have made some photo booth's photographs. These, I don't know if these are from the same time?*

OK: *No, that's from before.*

MF: *I am so curious, I could not find anything, and in the photograph, I am not sure if it ends here?*

OK: *It ends there, let me see...It's here. This is actually the catalogue you have it.*

⁴⁴ **MF** = Mirla Fernandes; **OK** = Otto Künzli

MF: *Cristina Filipe has scanned it to me.*

OK: *Yes, she told me. This was more or less one decade...and it starts with some work from maybe around 74 I think. Yes, 74. And I studied here from 1972 until 78. I was educated in Zurich before. And it happened during that period of time, in 1976, that I stopped doing what I did before. And I have a bit of...I took a break, I did not know how to continue, and then I, after, some weeks of having a blockade, I went to the photo booth. And I did these kind of vary basic things, with the strings, with the wire, with dots, just happening on the body. (Fig. 68)*

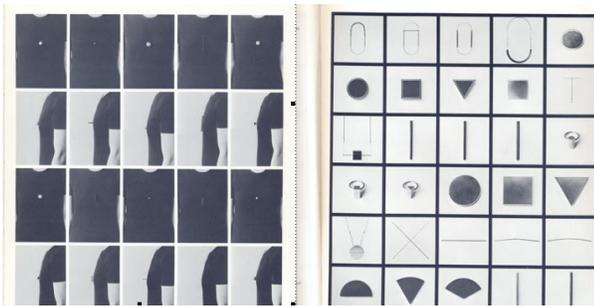


Fig. 68 Otto Künzli, *imagens do catálogo da exposição ocorrida no Schmuckmuseum Pforzheim "Körper Zeichen", 1979*

MF: *With rubber?*

OK: *Not with rubber.*

MF: *No?*

OK: *Just strings, paper sheets, paper dots and a wire...and tape. And based on that experience (which I could also explain further what it was) the result was somehow...but then I made quite a number of broaches based on this basic idea of having a geometric shape, dots, lines.*

I mean, it's like the basic things, dots and lines. But it is interesting, nobody was actually thinking about it so much. I mean, I have not invented the dot in jewelry because you can find very old samples also. For instance, scars, made by indigenous people, they have dots. I know this is so old. Or in tattoos...

But that was a new starting point for me, to kind of breaking all my work down to the very basics.

And according to these photo booths, a photography... I focused on the chest as a kind of platform or a frame, a location. And so it happened almost naturally that I focused on broaches and also in some neck pieces.

And that's very much this catalogue. And you can find in the main pages here this kind of thing.

And then you find here objects on arms that stand out of the body like a cone, or just a rod.
Towards the end of this decade I ended my studying and began with the arm, and mainly with the upper arm.
(Fig. 69)

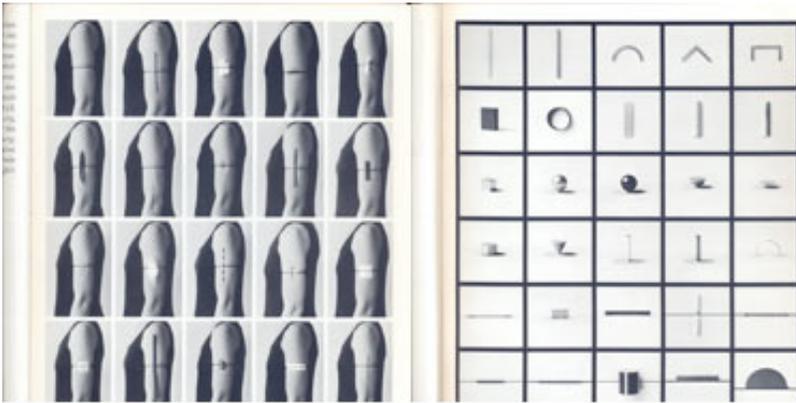


Fig. 69 Otto Künzli, *imagens do catálogo da exposição ocorrida no Schmuckmuseum Pforzheim "Körper Zeichen", 1979*

MF: *You moved from the chest to the arm.*

OK: *Yeah, or you could actually say, away from the broach.*

MF: *I see...*

OK: *There is always this kind of image. It creates very much an image, a graphic or a 3D, a kind of an image on a platform. You could say like on a canvas or something like that.*

MF: *A drawing?*

OK: *It has nothing to do with painting, of course. Yeah, you could say a drawing, but it can also be a 3-D, a kind of intervention or something. So it always shifted to something more physical and more body related.*

MF: *When you changed to the arm?*

OK: *Yeah. And from the arm, I changed further. So you can see, here it is just a bar.*

MF: *A line?*

OK: *A line but it is a rod. And actually this is one of the pieces I really made as a piece, it is a silver rod. Also it is hard, it looks almost as if it is the band, the string it was attached to the arm. It is, actually, which is leaving this mark. As if it was soft but it is actually massive silver.*

So this kind of direction, towards more... in a different way body related, and something more graphic on the body. And then I started with a séries of pieces, which I, together with my colleague Gerd Rothmann, did this exhibition, called 'Body Culture'. And one of the things was mercury in my hand (Fig. 70). Which was a liquid metal in my hand, it is toxic, but I...



Fig. 70 Otto Künzli, *imagem do catálogo de "Body Culture" mostrado pelo artista durante a entrevista e foto obtida no site*
http://www.die-neue-sammlung.de/press/wp-content/uploads/2012/12/OK_07_Handspiegel_1982.jpg

MF: *It worth the risks? (laughs)*

OK: *I wanted to experience. Of course, as a child, you know, the fever meter...*

MF: *Oh, I had an accident and I bit one.*

OK: *Oh, that's also a good one.*

So, however, it is actually also not so toxic, it's the foam, it's not the realm of healthy, but it was an interesting experience.

And then another step was to make five rings for a hand and to deal with every single finger and the absolute same manner.

So it's the diameter and the lengths of that part of a hand which determinates the size of the rings. All the five rings were done in the absolute same manner. It has, all of a sudden, nothing to do with a kind of exclusivity. To mark one ring or one finger, they were all the same, which supports very much the gesture. All fingers were speaking at once.

MF: *And this hand, is it yours?*

OK: *That's my hand, that's how I wanted to be, a kind of tight, so... I could have done it for somebody else. This is not in chronologically way. What you asked me came before this. That's in the catalogue like this: a brooch for two.*

MF: *Reminds me of the "Ring for two".*

OK: *Yeah, that's here. They were all in black boxes, and it was all in such a way, in black boxes. And now it makes more sense, Handarbeit/Arbeit für die hand, because it's a box with several objects, of course some of those you could use someplace else on the body, but the idea was to be a set of objects you can use to make experiences like to hold between the fingers, or a rubber band to put just around the fingers. A tool, a rod and the rubber band are squeezed in between the fingers, which is totally different from holding something.*

MF: *How is this one hold? (Fig. 71)*



Fig. 71 Otto Künzli, *Hand arbeit, arbeit für die hand*. Fonte: <http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/3785-arbeit-fur-die-hand>. Último acesso em 13/08/2013

OK: *This is not hold. The hand is like this (horizontal) but it looks like this. (show the hands) (laughs)*

MF: *I see! Ok.*

OK: *It's not magic. (laughs) It's just the photograph. Well, it looks like this because here it is attached, you know... just trying angles.*

MF: *These I have seen a photograph.*

OK: *Yeah, this is a kind of flying, it is also aggressive but is also...I mean, if you wear it like this, you are very vulnerable, you are afraid of...*

MF: *You could hurt yourself.*

OK: *Yeah, very badly. And of course the idea was to make something that is not defined by a pin, as a brooch. It is not the pin that tells you that is a brooch, and it is not the hole that tells you it is a ring. And it's not a larger hole that tells you that is most probably a bangle or is not a chain hanging on saying it is a pendant or whatever.*

So it was something again, very basic. It actually somehow starts here, and don't starts with... actually a brooch is already something complicated. And you could say, sophisticated.

In the history of jewelry, the brooch was not the first of course. It was a hole to put the finger in.

Actually it was before, just to take something in you hand, which is already considered being jewelry.

But in a way it is strongly connected, because it is also handhold object... like for instance... Maori chiefs they had, all of them had hands wearing nephrite or jade, greenstone in the pocket.

Or there is...totally different, the scepter.

MF: *That's what I wanted to ask you!*

OK: *Right, so it's like a scepter.*

MF: *Because like this (showing the image), reminds me of...*

OK: *Yes, of course, it also the scepter.*

MF: *And it requires an activity of the user.*

OK: *Exactly.*

MF: *It's not a passive user.*

OK: *Exactly. And that's why...is a nice thing about this, you know. You waste so much time finding the sense and in the book it is so easy. (laughs) Because if I am to consider jewelry as something not in a practical way, functional, then you come to this beautiful...how to say...description of what is considered to be the oldest jewelry known.*

Which is around 100.000 years old and you may have heard about it, because all of this jewelry books, certainly with all the earliest tools spread it out.

I sent it to Warwick Freeman and he used it in a text. And Karl Fritsch, he did the same, whatever...it is this little shells with the wholes in it.

And the scientists, the paleontologists and anthropologists, and archeologists... It's a beautiful description. It is called the earliest evidence of storage of information outside of the human brain and therefore the symbolic act, symbolic activity, and therefore it can be described as the beginning of the human culture. For us it was a good found that it was jewelry...(laughs)

But of course, it is just the earliest evidence, someone has to be fair, maybe they can find another evidence that is older and...but that's somehow nice about objects you cannot really and quickly find out what it is used for because it is something that you have to invest. It is not telling you immediately what it is, or what it was used for. So that was something I was interested in.

MF: *In provoking in the other some kind of reflection? To understand what was it?*

OK: *If you use the word provoke in the sense of evoke. It is not to provoke, it is to evoke, and to wake up. It is like a food for the thoughts. Then I would say: yes. But to provoke is something that one usually uses more if one wants to provoke other people, which is not my task. Actually it never was. And there were two more. That's in a way very similar to this set of objects, that's the piece called DEO (Fig. 72), because of deodorant. It is actually a gold sphere made to be wear in the armpit.*

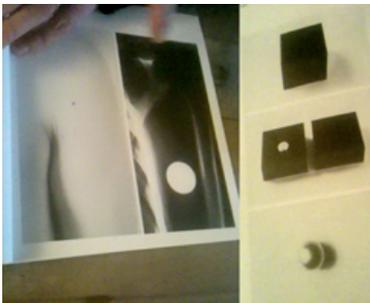


Fig. 72 Otto Künzli, imagens do catálogo mostrando a peça Deo.

I wanted to explore a little bit what else was possible.

And then, there were these séries of weighs, which is very important and extremely old aspect of jewelry. Something we consciously or unconsciously deal with it very often. "Is the broach too heavy?" All these kind of things...But I reduced it or abstract it in the sense to make something that had no other function then simply to weigh on you...

MF: *mm-hmm.*

OK: *I made this set of brass weights and that was my part in...this was the catalogue. So it was in that context. Quite soon after that I changed again. So it was a kind of clearly framed. And it was not from the beginning...I mean when I started,I did not know where it would take me at all. It became somehow clear this. But there is actually some other aspects in jewelry I am also interested and I want to continue with. And therefore this is a bit isolated, one could say, it is a bit a unique block.*

MF: *Yeah, but when you showed me the dots then, in my mind, reminded me of the red dots that you...later on...also did.*

OK: *Yes, but that's...*

MF: *I know that is a different context.*

OK: *The connection. It is much more connected with the photo booth themes.*

MF: *Yes, but you know... is there a connection?*

OK: *And there it came a new connection and then I did something totally different.*

MF: *Yes, I know what you meant with the red dot...but again a simple form. And if you think dots and lines are elements of drawing also...*

OK: *Of course.*

MF: *I read an interview you gave to Roberta Bernabei sometime ago where you mention you eventually quit drawing. You said it was a lie. I would like to know when you were doing this if you even thought you were drawing?*

OK: *mm-hmm*

MF: *Tridimensional. Did this pass through your mind? Somehow?*

OK: *That's different. I mean here...that's the danger of quotes.*

MF: *Yes, this is why I am asking you again.*

OK: *Once this is all disconnected from the text, all right? There we were talking about the drafts, sketches and not a drawing on the body. That's different. If I have a line I can call it a drawing on the body.*

MF: *That's what I wanted to know: if you consider this...*

OK: *But here we were talking about the drawings...so it can be as part of the designing process. What I am critical about is actually that some people make beautiful drawings because it can be part of the business, something to sell: something to exhibit and to sell. It is this kind of product for the art market, the drawing.*

But I think it changes the drawing if you start to do that. It's...the drawing is not made any more for the sake of finding or developing a new form or an idea or these kind of things, or as a memory, so you don't forget an idea, you make a quick sketch.

So, you don't lose it. Therefore I call the other ones beauty drawings, beautiful drawings, a little bit of watercolor, a little bit of that. And often there is a very particular mannerism in those drawings. And I don't mention names cause it's not my job. So one has to be fair but maybe it is still very important for these people to develop their ideas in that manner. But it looked like a mannerism.

It looks like made up in a sense of make up. You know...like a...something is missing...the strength, the directness of the moment when you're fighting for something. And you struggle...maybe you don't fight but at least you struggle. Or you are searching or you are developing. Maybe you are totally peaceful but that's you somehow. At the end of some drawings you get somewhere you didn't know before, otherwise you would have drawn on the first piece of paper, you know? That's what I am interested in, much more than in a beauty of a drawing. I am not against a good looking drawing. No, of course not.

MF: *I see, but I was asking about the act of drawing, about thinking through lines, dots and these elements.*

OK: *mm-hmm*

MF: *And I think when you, it's my vision, when you do this line or this kind of thoughts you are also using this kind of thinking, a drawing thinking somehow.*

OK: *I think it moves in a way., because there is another...all of a sudden you come to....you could say social or political or other contexts because it is connected with something else. Which is a new aspect, it became a new aspect in my work.*

The red dot is so far something totally different with a dot on the body as I did in the photo booth because, first of all, it was a drawing pin and therefore if you do it yourself. This is one thing, but if somebody else would put on you, it has a certain aggressivity. Because it has this pin and (sound)...Of course there is a rubber underneath and not in your body...

This is very strongly connected for me with this nasty unacceptable but accepted practice to have dots in art galleries. It is to mark a piece, to brand a piece as sold, which has a lot to do with this possession. It is like people, you know? Coming in the gallery or whatever and buying a piece of art and saying "Hey now I am the owner", right? Therefore they are even happy to have this red dot, it is a kind of a disrespectful for the art, I think.

MF: *But then you change it completely when you put a red dot in front of the museum when you are exhibiting.*

OK: *Yes, but that was much later. But there was this gallerist in Oslo, he repeatedly told me: it's an art gallery, not a craft gallery and you should be very ... And I, at the end, made a suggestion to leave the gallery empty. But I am in the gallery and every visitor that comes in gets a piece for free, a red dot I put it on the person. So now I buy the people, and not the people buy my work. So you can see this has nothing to do with drawing.*

MF: *Yes, I know, just structurally.*

OK: *That's the shift. Because you have asked me before if this is a kind of this drawing process, no it is not. It really shifts. It shifts very much.*

MF: *This question about the market and the jewelry scene, should they be together, should they be completely apart? Now we see, you know, we've been in Mexico, there was this Symposium with Latin American people, and we've discussed about jewelry, we heard about here in Europe...One gallerist that was there said there are no more collectors and the thing is not so good, he discussed very much in terms of market...*

OK: *This sounds like Jurgen Eickhoff. Oh, yeah. But, not that I knew that he went there..it is just that a few words is enough to know who is talking like. (laughs). Yeah, yeah, yeah...*

MF: *But I would like to know how do you feel about this, considering also the sort of works we can see in the jewelry scene. We can see people using other medias as photography, performance, not really just focusing on the regular typologies like rings, necklaces...broadening the field. Do you see a future? In the future are we getting closer to this art scene? Or it doesn't matter? How do you feel about this?*

OK: *First of all: never listen to gallery directors who all the time are in a bad mood and complain like this guy and now I named it, Jurgen Eickhoff, whatever...So it's this complaining all the time. I never liked to visit these galleries. I do for professional reasons but they are always complaining. The gallery people, some of the gallery people are always complaining.*

If they sell like hell they are still complaining because they still want you to feel guilty because they want to sell more. It is never their fault...

However I was once in my career, let's say so, my curriculum more closer to the art market then later on, and I was...there were group exhibitions and other exhibitions in art museums, in the sense of only fine art, because I don't say that jewelry is not art and I even have the problem it is fine art or not fine art.... it is not my style or my real thinking. But in museums that have absolutely nothing to do with jewelry, before or even maybe afterwards.

And my wedding rings chain is here in the Städtische Galerie Lenbachhaus, which is the museum they have Kandinsky and stuff like that.

So there are strong connections and also experiences I made in that field and still here in Munich, Galerie Wittenbrück, a gallery which is focused much more on painting, sculpture and photography, but also, more and more, in a small scale on jewelry.

We would be, I think, stupid if we would not take advantage of such possibilities and from our side to separate ourselves from the other arts. I don't see the need, the reason but we would also be naïve if we would believe that we will ever really succeed and to be in a comparable situation like painting or something like that for several reasons.

Jewelry it has, there are certain aspects in jewelry that are different, one has to see the differences, understand the differences.

But I think we are just another boat on the same river. I put this not in a hierarchy. I put it next to each other and I think different medias are different.

But imagine to be successful or to succeed in the world of the art market and it would be so stupid and therefore to disconnect jewelry more and more from life. Even worst. I prefer not to succeed in the art market but to have a

strong connection with jewelry as part of the life, the real life. It is an interesting question, but first of all I am sure there...there will always be waves. There will be more collectors, new collectors...some of these galleries directors are getting a bit old now and they don't manage to find or attract people who also may start.

And it is not about this jewelry collector... I also make a bit of a joke: if you buy one piece of jewelry, you may say one time is no time, right?

Then you buy 2 pieces, so you might be a jewelry lover. And you buy 3 pieces and you are a collector. (laughs)

So these jewelry collectors running around, they are jewelry collectors and they have 5 pieces at home.

Jewelry is not necessarily and first of all a collectable. It is something to use, it's something to wear. And if people have more than the pieces they wear daily than it is something they wear once in a while. They wear some pieces frequently, others once in a while, some pieces they got and that's very important to them, they love to keep it, they love to own it, they love to look at it once in a while. They put it on the finger but never ever go out with this ring or... What the hell! It is not my business but it is wonderful that it is like that.

But that's, first of all, what it is made of, not just to have at home at a drawer to have 500 brooches and to tell the people: "I am a brooch collector, but I'm never wearing any of them". You know...

MF: *Do you think the possibility of wearing is one of the things that make jewelry different from other forms of art?*

OK: *Absolutely.*

MF: *What would be other things...*

OK: *Its definitely a kind of a...you could say, a screen or...a place, a space for personal projections. That's also sometimes difficult if the artist puts in the piece too much your own private world, right? I think it can be somehow a person...as every artist puts in something personal, something that is there because is made by you and nobody else. But it is not your own private dust, you know?*

So if its too overloaded, it is like for me to be a harbor with so many ships in it, there's no space for a new ship. And so, somebody who wants to have a piece of jewelry maybe needs also little space to talk on, you know? And maybe to project, to imagine and to interpret in a personal private way.

And if so, then it becomes something that is, for that person so strongly connected, eventually, that they do not want to sell it anymore, or give it away anymore. And therefore it is not jewelry understood in that way, not so easily become an object for speculations. And the art market is about it.

Not only but also, very much about, buying cheap and selling expensive. It's dealing. It is about dealing, it's about making money.

It's about showing off what you have and all these kind of things. These certain aspects I think they are not so much and not necessarily compatible with jewelry. And I think it is also good.

MF: *And when you say, if you make something so personal, that shows so much of yourself and the other will not be interested in using it.*

OK: *Maybe not interested, but difficult to take it on board.*

MF: *I would like to know until each point you think of the other when you are... How important it is to think of the other in your process? Or you don't think about it?*

OK: *There are no rules. I think it is also really wonderful, strong and really beautiful jewelry that you make a piece for a particular person. Not that you make something that satisfies yourself and hope that somebody likes it, it's also fantastic.*

But I should not limit this and say this way is correct, this way is wrong.

So I think this are two poles. One is really make something for my own sake: I need to do that and I do it without any compromise, which is totally ok.

And if it's full of your own dust, it is ok. But it might be, at the end, so charged, that hardly anybody else wants to wear it.

It's almost like wearing unwashed clothes from somebody else. I mean, in spiritual or in a mind way, whatever, that's an image. And that's not what you always want to do.

MF: *If you think of painting: a long time ago the painters were like employees of the kings, right?*

OK: *Yes.*

MF: *They were commissioned to do some painting, to portrait someone. And then there was a time when they had freedom to choose their themes, and so they had to. They painted what they wanted but they counted on the risk of nobody caring and then nobody ...*

OK: *Yeah, that's fine.*

MF: *So jewelry...if you think of doing something for someone else and there is the other person who doesn't care and does its jewelry just like those painters. ... I know you don't care much about this, but we could say that this person that cares so much about the other could be considered more a designer. Because it's ...you know, has a client...*

OK: *No, I think it's really, if you care about desire or the need of a particular person, I would not considered it a designer. Designer is rather somebody who, in the sense of industrial design, product designer, it is actually more somebody who creates things many people wants.*

MF: *I see*

OK: *That's a marketing strategy. But again, I am not against.*

Here, we don't give assignments. I ask them if there is an interest in an opportunity of doing this. So when the Museum here opened, the Pinakothek, I was asked if my students and I, if we were interested in developing a jewelry particularly for the museum shop.

Which is again very different from an edition piece for a gallery or shop.

Because a Museum shop is a big market, it is very well analyzed how long these people spend and what kind of problems they have. Because they just come out of the museum, you know, out of the big art they cannot afford, and they are somehow happy they could see... whatever...Monalisa. But they are also frustrated that they cannot buy Monalisa. They want to have a bottle of wine with Monalisa on the label.

MF: *Or a magnet...*

OK: *Whatever (laughs). That's one thing. They spend in average not more than 8 minutes and they don't spend more than, an average, more than 60 euros or something like that. And they prefer gifts and not so much to buy for themselves because if you buy something for yourself, you usually spend more than 8 minutes.*

So it should be a little gift, it should be self-explanatory because in the museums shops they do not like to ask the salesclerks.

MF: *Yeah.*

OK: *You don't ask: "Can you give an advice?" in a Museum shop. And of course, no rings, because if doesn't fit...*

MF: *It 's a problem.*

OK: *You have to come back to the museum shop and many people is there,you know?*

So, something small, not so expensive and always likable for many people, eventually it has humor, nice and easy to wear, all these kind of things: nice packaging, nice typo. So, something like that.

And you look at it and you understand.

And we did it.

We tried but it was actually very hard. And not many of the products survived. Most didn't sell.

So I am not against this kind of experience. It is a wide range of possibilities and some are interested only like maniacs. Ok, it's your responsibility. I mean, I made some pieces. One of the...what is called...a kind of an icon...the big American neck piece, there are these symbols of stained steel. And not once anybody asked me or showed interest to buy.

Not once, I mean, there were some museums that were interested, or some collectors or dealers maybe to bring it to America, or stuff like that. But never happened. It never happened that anybody putting it on, considered as a piece to, eventually, buy to wear. But it's my risk.

I wanted to do it, I made it, I spend a lot of time on it and it had to be done.

And in the other hand I sold almost 50.000 drawing pin brooches, not only in red. I must be honest: in many different colors. (laughs)

Of the rubber bracelet I have no traces, no records how many I sold but definitely more than 500.

MF: *But do you agree that this sort of creation is very different?*

OK: *Yeah.*

MF: *You start to create something that is you who decides the concept and don't care much about consumption.*

OK: *Absolutely*

MF: *And when you focus on achieving those necessities...*

OK: *Yeah, absolutely.*

MF: *It's not less good. Both are complicated and difficult.*

OK: Absolutely, and not everybody managed to work in different directions.

And not that I am jumping...I think there is a red line going through...but I don't mind to ask, to question again and again: "What is all this jewelry about?"

"What else could it also be?"

There is always some facet, aspect. One day I may find a solution not in the sense of there is always one solution, but a solution I can accept, pleases me and make it.

So not everybody is able to work and to build up a kind of complex body, which is much easier to also sell, because is very natural as a student you develop your work and then you discover something. Or is that you discover something that people are fascinated by and you may sell some and then you keep making the same. And then you're surprised that people somehow stop buying it. And its simply because the few collectors already have one. (laughs)

Or many people who would love to have one cannot afford it or...whatever...

And some pieces which are easier to wear. Then you it will get a bit easier.

Of course, always, there are these moments I get a bit tired of what I did last and because I am already busy in my mind, in my heart, with something else, and then I don't show the old stuff for a while.

But it can happen that all of a sudden...and that song become a kind of...how do we call it... evergreens.

MF: And you said that, you see, there is a red line in your work. I mean, there is...you see? There is a connection in your works. What would it be? How?

OK: Yeah, but it is not a linear process, of course not. In the sense that...some people sometimes says surprised "aha, that is also something he made". But actually is better people know me as more they are able to connect it but not in a linear process. It is more...it's very complicated...

MF: But if you would summarize why you start working, could you do it? Could you know if what makes you start...is there a common point? Or there is something different every time?

OK: Every time...not every time is totally different, but it is not always the same process. Otherwise I would know how to start something new, then I could write a book and sell books. (laughs)

I would make more money than I do. A recipe...no because it can be totally different kick offs, starting points. It can be really very different.

MF: *And I was curious also about these Traces of Movements (Fig. 73) that I just found before coming here. What were you thinking? Why did you start it?*



Fig. 73 Otto Künzli, *Traces of Movement*. Fonte: <http://www.marzee.nl/galerie/otto-kunzli/>. Último acesso 07/02/2012

OK: *This definitely has to do with drawing. (05:07) It's also, for me, a common phenomena that is fresher, younger, in the sense that was not so long time ago I made it. Sometimes I do not sort it out why I make this, so clearly. It depends, it is not always like that. But actually it started with one illustration I found in an old book on astronomy. I was always interested in science, and Astronomy is something my father was already interested, so for me... I found it in a flea market's old book, with beautiful engravings printed, not with photographs. It was the shower of Leonard's⁴⁵, you know? The meteorites. Which was done one single night over London in 1863 or something like that. And I found it just, like magic, the configuration of these lines. But I found it also very interesting in the sense that many people say if you see a falling star, a meteorite, you have one wish for free.*

So I thought: so many wishes (laughs) in one night...

So it was like the destiny for so many people, it was something, this cosmic. I am not esoteric at all, but it was an image for...like a catastrophe in a positive way. So many people must have looked up there and maybe they all hoped their lives changed. It opened my eyes again for very simple lines...and there is the connection again too. (laughs).

Very simple lines with so much meaning, right?

And then I started somehow to collect lines I could find about meteorites. It took me long to know how could I actually come up with a piece, and I came up with this idea which was totally strange to me, because I have not used polished gold for ages.

MF: *Like an engraver has a polished metal sheet.*

⁴⁵ Fiquei em dúvida sobre esta expressão durante a transcrição, mas ainda não foi confirmada por Künzli

OK: *Yeah, a polished gold metal sheet, and not to engrave it but to use an ordinary cutter. A strong cutter you cut paper to cut the lines into the metal, which is very strange feeling. And it has this sharpness of such a line. And that was the starting point. It was the only one of all of them that has to do with astronomy. The others do not. The largest one must be like that (signalizing), like a play card. But there are small ones as well. I have used a lot of different drawings and actually decided not name it after the content of the drawing for several reasons. It was too much labeling. Telling the people this drawing is....*

MF: *Narrowing...*

OK: *Narrowing very much. These drawings are very abstract. And I think is also beautiful if people somehow have their own interpretation. Why should I call it this, this and this?*

MF: *I don't have many images...*

OK: *That's ok. But I will not name it like that. If I have done that I would have to think, reconsider this really. But actually, it is a flying map from Agent Orange in Vietnam. Very rare because most of them were destroyed, they were hidden, suppressed and so on.*

But it is graphic, it is absolutely fantastic, and very beautiful. But is actually, the B52, you know, how they did....it's that one...it's strange.

Most of these drawings are connected with life and death. It's part of our life all the time.

MF: *So this is the movement. This is life, not your movement.*

OK: *Yeah, but interesting enough is of course, these are the traces of my movement, of my tools and my hands of course.*

MF: *When I saw it, I thought it was just spontaneous drawings that had nothing to do with something else...*

OK: *No, they all have very clearly to do with movements; with real movements out there and the trace of the movement is actually the mapping of, or the drawing of the movement. So it's not what it leaves. You could say if somebody walks along the beach, you could have the line of how this person walked and you could have the*

footprints. It is not about the footprints. It's about the path, the record of the movement. It's only in the memory. It's not what is left of this activity in the nature or in the space.

MF: *And why did you decide to do it in gold? To turn it into a jewelry?*

OK: *No, no. That idea to make it into jewelry if you use gold it was definitely never ever the case anymore...after the Wedding Ring Chain (Fig. 74). After the bracelet with the gold I never used gold for the sake of using gold because it is so common in jewelry.*

And it's a good argument for selling the stuff: no, no, no...



Fig. 74 Otto Künzli, *Gold makes you blind e Wedding Ring Chain*. Fonte: BESTEN: 2011

MF: *But why did you choose this metal instead of copper, or something else?*

OK: *Sometimes I can say more clearly what it is...*

But I think it was really like if you want something that is so ephemeral like a meteorite, if you want to store it. Then I wanted to do it in a metal that was not an ephemeral material again.

I could use ice and make the line and it disappears just as the meteorites disappeared. No, it's the opposite. I wanted to do in gold, so it stays. Not forever because you can melt it down, it stays very long. It's the opposite of this ephemeral event.

MF: *Beautiful.*

The last question is about...

We have already started to talk about this. It's about other media. You've used already photographs and you've done performances. How do you see the use of other media in the new generations?

How do you feel about they not staying in this regular field?

OK: *Field of jewelry?*

MF: *Do you see it as a new tendency or not?*

OK: *It could be. Like there is always these waves, coming and going. And of course when it is well done, intensely done and interesting then it can be a wonderful and make things rich and more diverse.*

But, there has to be two sides of this medal. One side is I think is always wonderful if people are interested in many things, as we say, they look over the rim of the sous plat. It's like if they are in a bow, and it's a jewelry bowl and you have to manage to look outside. Many of the students here they were making music and they do this and do that. And think photography is something that's quite natural. You have to somehow deal with it because the objects when they are on their own, there is somehow...the body, or the personality. The wearer is somehow missing and so it starts with taking photographs of your own work but also maybe with somebody wearing it. You don't have to do it yourself but it is also nice if you try because than you control it and not somebody else.

So that's one thing.

Then I think also to have a desire to make something larger or in a different scale. You have the problem when you exhibit jewelry: how does stand these small objects against, or how do they breath or survive in architecture, or in space, right?

And then usually we need something in between the small object and the space – the room – be it for protection or be it also to give it a platform or something like that.

We have to deal with architecture and space. I think it is interesting and good whatever the direction. Many people write and they write. So I have absolutely no problem with being also interested in other medias, worlds or realms. That's fantastic.

But I am very clear, first of all, with myself and with my students. If they start to make nonfunctional objects, then I say, of course, go ahead, it is a very good experience. What you learn with a larger scale, whatever, you may bring back into your jewelry work, or not. But if you continue with that I will not quick you out, but you will definitely go and face my colleagues from the Sculpture Department.

MF: *You have to dialogue with both, right?*

OK: *What I absolutely dislike is, but that's common in old professions...It's just because you are a jeweler and then making an nonfunctional object and you think it is more art, but you don't face the wind in that field. That's not professional and it is not more art anyway. It is just something else and someday you have to say what it is.*

It is not categorizing but it is something different.

I say I will never ever teach you playing the flute because I don't know how to play the flute.

7.2 ENTREVISTA COM DORIS BETZ

Realizada em Munique, 15/03/2012⁴⁶

MF: *What do you understand as a drawing?*

DB: *Nearly everything which makes marks on paper. Spontaneous... lines that are done without reason. I am not interested in drawing as a design form. The drawing itself should be spontaneous and without thoughts and intentions behind.*

And you can see this and you can see the energy that is inside there, you can see the feeling and you can see the person behind. And that's what interesting for me is.

MF: *And why did you decide to change from drawing to jewelry?*

DB: *I love jewelry, I love making jewelry and I always thought in my beginnings I have to make a design before I work in material, like silver for example. So I started with drawings and in the end they became more and more free.)*

Then I realized...yes, ok...free drawings, but how to transform them?

And this was the next big step. (laughs)

It was not that easy to find the right material and to realize what is really important in that special drawing.

MF: *When you are drawing?*

DB: *Yes, the drawings are very quickly developed and you have in one hour hundred drawings then you have to decide. And that's the next step, which one is interesting, from which one you are attracted and which might be a good jewelry. It's the next step, so...*

MF: *And how do you consider it as good jewelry? What makes a drawing become a good jewelry?*

DB: *I always tried to think about how would it look like tridimensional and how many different strange situations are in this drawing and how to manage it with the wire or something like that. Unexpected situations.*

⁴⁶ **MF** = Mirla Fernandes **DB** = Doris Betz

That's what I was looking for, maybe also a sort of harmony, but different, not a sort of easy harmony.

MF: *Harmony in the composition?*

DB: *Harmony in the composition, energy, movement and all together, makes a good design. But not a design, lets say, drawing.*

MF: *In your speech you don't mention the user, the wearer.*

DB: *True.*

MF: *Do you bother thinking about the wearer?*

DB: *When I make my jewelry, I don't think about the wearer. I think its good if they like it, they should buy it. (laughs) That's a deal. But there is more behind it, I think so.*

The people who buy the stuff and the collectors they are also very important. But it is not that I decide something for them in my making but I just want to say they are important as well. Without them it would not function, so you need someone who just is attracted for what you are doing.

MF: *Would you say you need someone to recognize what you are doing?*

DB: *Also, but also not just recognizing, someone who is able to buy it, so that I have the possibility to make my living out of it. Which is still not possible (laughs), but more and more, I hope so.*

MF: *So, it is also an important thing.*

DB: *Yeah.*

MF: *But it is not the first thing that comes out of your mind, when you start working?*

DB: *Not at all. It is just the thing I am doing. Yeah. If it is ready, it is interesting how people react and who is reacting and why. Which connections are there, in between, which relations between them and I. Sometimes they see absolute different things in the piece, then I. But sometimes it fits very well.*

MF: *I still have doubts. When you say you make a drawing and you transform it into jewelry. Then you have a three dimensional thing. You could transform it also, in something bigger.*

DB: *Yes.*

MF: *Like a sculpture. So, why do you choose jewelry?*

DB: *Hmmm...*

MF: *Is it the small dimension? Do you like it?*

DB: *I like it. Yes. Absolutely. I have the feeling that I can handle it. It arises in my mind, then I have an idea and then I can make it by myself. I don't need anybody.*

MF: *That's important for you.*

DB: *That's a very important thing. If I would go bigger, you know, you need place to store the huge pieces. But it is not what I long for. Yes, not at all. I am happy with these small sizes and concentration.*

MF: *In the Academy you studied with Otto Künzli. You studied Jewelry. You did not study Fine Arts in any point of your career?*

DB: *Not at all. Maybe it is also a big advantage that it is so concentrated on jewelry. If you like to make something different you have the possibility to go to other classes. But it is a different thing then. And that's important.*

I think in many other schools they try to get all this together, these influences, they want this interaction everywhere and they close classes... especially jewelry classes and they offer a sort of study where you learn from everywhere a little bit.

I think this is not good. Maybe if one year...the first year just to see what is going on, but then you have to concentrate in one thing and if there are people around you, and professors and teachers, who are concentrated on just that thing, I think it is good. I think it is important.

MF: *So, how do you see these kind of works that can see that use videos, or these jewelers who are thinking about jewelry but prefer to do performances...How do you see this, because this is a mixing of languages...*

DB: *True.*

MF: *How do you feel? You are not interested?*

DB: *I am very...sometimes I am not interested. But I think it is important that in front of every border...that there is someone standing and trying to get over it, and trying to find out what is interesting, what is going on there.*

MF: *Do you consider that yourself are in a border, like drawings and jewelry?*

DB: *Am I in a border?*

MF: *Yeah.*

DB: *I made something in the 90s, lets say mid 90s. People were very interested on the things I did at that time. Because, I don't know, maybe everyone could see, that it has something to do with art. It was very sort of simple and reduced in the material, you know, wild drawings, everyone has seen it somewhere.*

MF: *It is not this? (Unclear!)*

DB: *Yeah, it's this.*

MF: *I knew these. It draws a lot of my attention.*

DB: *And everyone could understand what I did there. And they loved it. But then I had also different periods, so...I didn't draw at all.*

My development was that I always loved to work directly, as directly as with drawings, with material. Spontaneous, with energy, with movement, "tchum tchum tchum", something must have happened. Yeah...and...

MF: *With the same attitude as you had with your drawings?*

DB: *Yeah. In the material I was searching for something unusual, something that was surprising myself. That's the most important thing. You know. If I already have everything in my head and I just produce it then, it is not interesting any more.*

MF: *A process is interesting for you.*

DB: *And surprise. What happens there, and...*

MF: *I also would like to know what is your opinion on the term 'Art Jewelry' because you have Contemporary Jewelry. And some people say, this is design, this is art. Some people also have this expression "Art Jewelry". How do you see it, how do you understand it?*

DB: *I understand that we, or they are searching for a good expression for what we are doing. There is also Autorenschmuck, I don't know if you know this. In Germany, more. In the Netherlands they call it, also different...I forgot now (laughs). You know....everyone...there is in a need to define it somehow. That's what I understand, but art, you know...every hair cutter names his profession "art". It is also art hair cutting or something like that and it doesn't mean anything any more. That's my feeling about the word art.*

But I understand we are searching for a better word than just jewelry maker, nobody knows what it is really and which direction...but...yeah...Contemporary Jewelry is for me what I like most. Autorenschmuck,? Hmmmm, a bit too special, I think so, but maybe necessary.

MF: *What do you call yourself?*

DB: *Jeweler. Sometimes goldsmith.*

MF: *And you don't bother if you go downtown and you see something very repeatedly done, commercially done just for the sake of selling being called jewelry or goldsmith, and you too. You don't mind this?*

DB: *Yeah, that's a problem. But that's somehow difficult. I always call myself different in different situations, I would say. (laughs)You need to be flexible. Sometimes it is stupid to say 'I am an art jeweler' or Autorenschmuckler, I don't know.*

MF: *I've seen some of your drawings (in the exhibition). And you are using some brushes also, right?*

DB: Mm-hmm.

MF: *You are changing a bit the materials when you are drawing?*

DB: *Have you seen the other drawings I didn't display (in the exhibition)? I didn't show you?*

In the 90s I made these line drawings, these very expressive drawings, and then I made something different, I worked with plastic. Then I work with FIMO, than I work with shells and pearls. And then I came back to work with silver. Spontaneously, more directly, like the drawings are. And that's where I wanted to come to, this was my aim, to have so much experience that I am able just to start like children start with something. To play with things, with material, with forms, I love.

So these drawings are different, they are from different times. Last year I made some drawings and I thought, maybe it is interesting now to draw again and make some jewelry out of it. I wanted to see how I would make it now, what would happen there. It was very interesting for me. I discovered some new things, how I can make or work with material. I always try to find some techniques I cannot control really what happens. I found some things. They are nearly like the drawings but not that exactly in the form, and in color (because I lacquered it). But, in the end I have to say they are not as interesting as the other brooches I make directly. That's what I realized in the end.

MF: *Did this jewelry start as drawings?*

DB: *They started as drawings but I prefer the other ones. But I've learned something.*

MF: *I thought it was interesting that you decided to show prints of the drawings and you explained to me it was because you wanted them to have the same size. How do you start drawing? No matter what paper you find? Is there any special moment when you say: "Now I'm going to draw". How does it works, how is your process?*

DB: *There are some drawings, where I just try to fix an idea. It's just a few sketches of something. I came back to drawings last year and also this year I gave a workshop in Australia, in Melbourne, it was called 'The transformations of drawing into 3D jewelry'. And we were drawing for 2 days and I ordered some exercises. I gave them some exercises, like just lines, just fast lines, slow lines, very fast, made with closed eyes!*

These things. It was such a good thing, you know...we were drawing like children, we all were sitting at a huge table and we draw. And after 2 days the next step was to start with materials as free like with the drawings. Or, there was something in the drawing that they would like to transform.

For these 2 possibilities, we had 3 days and they were very surprised they found a new way to come into something. Not just out of the head. That's what I wanted... losing the control...that the head is not able to control what happens.

MF: *And have you never considered exhibiting the real drawings. Because there is this freshness in the paper and when you print there is a filter.*

DB: *Yeah, that's true. But it would be much more work because you have to decide how to make it. I don't want to 'kill' my sketchbooks, when I put them out. I also don't want to show my sketchbooks because there are bad drawings and written things. I don't like my sketchbooks. I like some drawings that are in there. That's why I made the photos and it is easier to make an order in the computer, otherwise I would need a big room just for my drawings to get an overview at all.*

MF: *Do you think all this work is not worthwhile, to propose to a gallery or something?*

DB: *Maybe, once. But I had no time now. And I was happy with this possibility and in the end I had this possibility of showing five drawings, you know.*

MF: *Yes, they were so beautiful that I was curious to see the real ones.*

DB: *Yeah? They are not that different, but they are different...sure. Sometimes they are smaller. Sometimes they are bigger...*

And something different is next to it.

MF: *What kind of relationship there is between jewelry and the contemporary art field?*

DB: *I almost have the feeling jewelry is art as well and I am an artist. But, not you know, not every painting is art which is hang on the wall. It is not automatically art.*

And some say jewelry is not art because it is for the body or something like that and I could say a painting is for the wall. And jewelry is for the body, so where is the difference and who decides this?

That's also in every category like painting, architecture or jewelry, there are people who make more than the normal thing and there is more inside. And I think that's what we are doing. And there are painters and they sell their pieces but it is not art, you know what I mean?

MF: *And what is this difference? What is this “inside”?*

DB: *I have more a feeling for it than words, I would say. One observation is: is the artist behind the piece? What he shows, is it his real identity? Is there a strong connection between the piece and the artist? The identity I think is very important.*

And then that you realize a special interest and how far he goes and what he discovers. And compared to others who maybe are searching for the same, which way is he choosing. That’s what I think is interesting. I cannot make a definition of art, but I just know that it is more than just making pieces or paintings. It must be with spirit and emotional wideness.

MF: *We have been around here, and we saw all these exhibitions and we are seeing exhibitions where the works are not explained, what’s behind, what the artist wanted to express. Even titles or materials are missing. The exhibition is to see and feel the aesthetics. We are only relying on aesthetics and excellency of techniques on goldsmith work. We would like to know if you feel the market here is more into this?*

DB: *Yes, sometimes in these mixed exhibitions of many people it is hard that every participant has the possibility to show that many pieces that it becomes clear, I think so. Sometimes to put one piece in between all the others and this one piece should represent your “everything”, you know. But on the other hand maybe it is an advantage that the goldsmithing is behind. It is the handcraft what we are doing. It is our possibility to find. It is our technique to find forms and expressions and everything. And we come from this tradition. It belongs to us, you know?
It is necessary to make such exhibitions. How does the young jewelers interpret the technique now, how do they use it, it is interesting compared how they made it 30-40 years before.*

MF: *Do you think is there a tendency in the market to be more interested in the goldsmith techniques employed than in the concept behind or ideas or feelings behind?*

DB: *I don’t think so. I can tell you that what I observe is that in the last 5 or 6 years everyone has the feeling that the jewelry community is growing and more and more students make jewelry. And because of internet and everything you see what is going on everywhere. And there is, for example, a must, let’s say, to make a brooch in contemporary style.*

If I make it big, three dimensional, I am a modern jeweler. And that’s what I see.

And I see also the original people behind it, who made it before. And these are the difficulties. And also from where the people are coming. You cannot see that anymore.

So, there is this sort of common sense, globalization of jewelry style.

MF: *And do you think this is bad?*

DB: *Yes, it is bad but something else will happen because everything has to accumulate with something, good or bad, and then something else can happen.*

MF: *And how do people from Munich see the other places like Australia has started to...*

DB: *Yes, they have a good jewelry scene there.*

MF: *Do you follow what has been done outside this german-dutch scene?*

DB: *Yeah, hummm. I know what you mean, it is such a sort of center, but everyone is everywhere all the time. It is not Munich style, it is not German, it is more international now.*

It is a center here. And we all meet each other here every year. It is good to see all the other people. So you know something about Finish jewelers, and Australian, New Zealand and everything more and more.

And even New Zealand, which is the most far country you can imagine, they made a symposium this year. And they organized it very seriously.

That's the development and other things must follow like maybe that other museums start collecting jewelry, like the Pinakothek der Moderne in Munich.

These are big steps in a country and other cities as well. It is very singular here. That would be a good development.

MF: *There was a symposium in Mexico where we heard a gallery owner complaining a lot about collectors, that they are diminishing. Do you agree with this?*

DB: *I know whom you mean. (laughs) He told me as well what he said. Sometimes I have the same feeling. Maybe it is just like this that something else is happening and we don't know what it is until now. We just now the state of jewelry galleries, collectors, artists...*

And this doesn't function anymore that good. In the 70's it started and now the gallerists are old, the collectors are old. The next generation didn't open galleries and didn't buy jewelry. They buy more I would say, technique stuff,

like Apple computers. I have also the feeling that after the war the people started to have money, they had nothing in their apartments, for example glass. At that time in the 70's if you were a glass artist you could sell like hell, but today it is over, nobody has place anymore to put something in the apartments. And things like that changed absolutely. I am sure the scene and how to sell jewelry, how to make jewelry is always changing and I don't know where it goes.

7.3 ENTREVISTA COM DANI SOTER I

Entrevista concedida via *email* em 2009 e publicada no blog NOVAJOIA⁴⁷

MF⁴⁸: Como você vê a relação desenho/joia em seu trabalho:

DS: Interesse-me por comunicação e mapas. O desenho é a forma mais direta de comunicar algo, seja um caminho, um sentimento, uma ideia. A caligrafia é uma forma de desenho, conseqüentemente pode-se desenhar palavras e dar sentido a elas... Antes me preocupava em desenhar “bem”, hoje me vejo livre desse castigo! Procuo transmitir algo sem ter que usar borracha, assim como evito rascunhos ou o retoque de fotografias. Gosto do irregular, da fragilidade das formas que um desenho pode ter. É um gesto mais espontâneo. Deixar que o traço se transforme na linha como o prolongamento do movimento do corpo. Penso que em minhas joias esta fragilidade está muito presente, o erro, o torto, o irregular, o inseguro.

Nos mapas o que mais me chama a atenção são as linhas vermelhas traçadas para mostrar- traçar- como se chega de um ponto para o outro. Linha como conexão de pontos. As tatuagens são desenhos/joias. Assim como os decalques para o corpo...Um é eterno o outro efêmero. Escolhi os fios de cabelos (no caso são os meus) justamente por causa desta relação eterno/efêmero que eles transmitem. Usar cabelos em joias remete à vudu, à macumba, à relíquia. Algo que contém informações genéticas sobre as pessoas. Faz parte do corpo. Para além disso tudo é, para mim, antes de mais nada, uma linha. Torta, frágil e irregular. E é aqui que desenho e joia se encontram.

MF :Fale sobre seu percurso, como chegou a joalheria?

DS: Sou formada m Línguas e Civilizações Estrangeiras (Sorbonne, Paris). Passei por uma crise de identidade que me levou a buscar na arte o trabalho que eu de fato gostaria de desenvolver. A fotografia era o suporte com o qual eu me sentia mais à vontade. Fiz alguns cursos, participei de salões, comecei a expor...

Em meu trabalho fotográfico o corpo(ou a sua ausência) sempre teve importância. Daí foi um passo para eu começar a interessar-me por joalheria. Quando penso eu joias penso antes de mais nada na relação delas com meu próprio corpo e como elas podem exercer a função de “dispositivo de comunicação” com outra pessoa.

⁴⁷ Publicado em 17 e 19 de Fevereiro de 2009. Disponível em <http://novajoia.blogspot.com.br/2009/12/dani-soter-desenhojoia-1.html>

⁴⁸ **MF** = Mirla Fernandes **DS** = Dani Soter

Necessito que exista a possibilidade de interação. Pensando bem, acho que a máquina fotográfica se parece muito com um colar...

Antes de ir para o Ar.co fiz um workshop de joalheria com Alexandra Lisboa, na galeria Reverso. Minha vontade de aprender surgiu depois de ter visto a exposição de Leonor Hipólito lá. Depois quis dar continuidade às minhas recentes descobertas e fui ao Ar.Co por conhecer a reputação da escola, muito voltada para a “joalheria conceitual”, graças à visão de Cristina Filipe.

7.4 ENTREVISTA COM DANI SOTER II

Entrevista realizada via *email* entre 6 e 12 de setembro de 2012

MF: O que você entende por joia? O que você entende por desenho? Você vê alguma relação entre desenho e joia em seu trabalho? A linha aparece com bastante frequência em diversos trabalhos. Qual a importância da linha em seus trabalhos? Ela tem um significado específico? Em que medida você vê sua prática em fotografia se entrecruzar/dialogar com os desenhos e "joias" que faz?

DS: Para mim a joalheria é um segmento das artes visuais, como a escultura, o desenho, a fotografia, a performance. A joia é o resultado de uma reflexão, de um impulso ou de uma experiência. Ela pode, ou não, usar o corpo como suporte, mas é fundamental para identificar e relacionar o objeto enquanto joia, seja através de um conceito, seja por inspirar sua concepção, sua representação e sua realização. O corpo inspira e impõe sua presença à joia, que tanto pode ser exibida, sentida e interpretada por ele, como viver separada dele, apesar de uma dependência constante entre os dois.

Interesso-me pela joia que veicula a comunicação e estabelece um elo entre as pessoas, estimulando sua curiosidade, tanto visual como intelectual. Nem sempre pode ser usada sobre o corpo (melhor dizendo "transportada") porque não me preocupo com sua praticidade, leveza ou resistência, mas está sempre relacionado a ele e usar esta joia é uma experiência a ser vivida individualmente ou a duas ou mais pessoas. Não é um adorno, mas estes me inspiram para encontrar uma forma, como um colar, um diadema, um anel. Pode ser feita de qualquer material que corresponda ao seu significado ou pelo qual sinto atração simplesmente porque o acho bonito (isso é muito variável e pode ir de um pedaço de pau que encontro no chão até uma pepita de ouro). É o que chamo de "objeto-joia" que pode ser exibido e experimentado pelo tempo desejado.

Algumas vezes, no meu caso, procuro joias de segunda mão, um objeto herdeiro de uma história. É como se eu adotasse alguém que perdeu a memória e eu tento redescobri-la, às vezes através da minha imaginação ou por algumas pistas que me levam a chegar a uma conclusão sobre seu dono de origem, construindo uma narrativa em torno da joia.

Desenho é o pensamento representado de forma imediata. É um *aide mémoire* que evita que ideias ou sons fujam para nunca mais voltarem. Cada tipo de desenho tem uma personalidade: alguns vão se revelando aos poucos, aproveitando a distração do desenhista para evoluírem, despreocupados em convencer a borracha (uma relação de amor e ódio), sobre sua perenidade. Outros, mais exigentes, buscam a perfeição do traço, a rapidez do

movimento, almejam ser o que pretendem representar e gostam de ser corrigidos. Estes geralmente não são espontâneos e imaginam um futuro estável e uma união feliz com seu criador. Já a escrita é um desenho elaborado, sofisticado. Neste caso, o resultado do gesto do desenhista é a palavra e cada um escreve do seu jeito. Dentre algumas categorias de desenhos há o desenho tímido, o desenho audacioso, o veloz, o frágil, o ambicioso, o despretensioso. Mas todos tem um ponto em comum: a linha.

O que acontece com meus desenhos é que às vezes eles parecem ter vida própria e me insinuem que desejam sair do papel. A solução que encontrei foi deixar que a linha do desenho se tornasse um objeto que se pudesse tocar, que pudesse sair do papel para se enroscar no lápis, depois nos dedos, na mão, no braço e assim por diante, até, quem sabe, encontrar os cabelos, confundindo-se com eles pela afinidade com os fios.

Estas linhas são geralmente vermelhas- alusão às nossas veias. O vermelho é o sangue que corre nelas, atravessando nosso corpo. Aí está a joia: linhas vermelhas percorrendo nosso corpo, dentro dele, pulsando, discretas ou querendo se mostrar.

O vermelho também é a cor que indica um caminho, que orienta o percurso. O corpo é o mapa.

Ariadne usou um fio vermelho para ajudar Teseu a sair do labirinto e evitar sua morte. Esse mito sempre me ajudou a sair dos meus labirintos mentais. Quis que esse fio, essa linha, acompanhasse meu trabalho ao longo desses 15 anos, seja ele no desenho, na joia, no espaço ou na fotografia. Sua fragilidade me comove e sua força me impulsiona.

A fotografia foi a primeira maneira de expressar minhas ideias e sentimentos. Encontrei uma forma de representar o que via sem ter que passar pelo desenho. Até pouco tempo atrás achava que não sabia desenhar porque tentava, em vão, reproduzir o que via. Nunca cheguei a um resultado satisfatório nesse processo. Hoje me sinto mais livre, o traço pode ser inseguro, o conteúdo não precisa representar o real.

Minhas fotografias precisam contar uma história e em geral formam um conjunto, uma série que pode se assemelhar a uma narrativa visual que revela uma intimidade, real ou fictícia. São repletas de metáforas, de símbolos, de arquétipos. É aí que existe uma relação entre minhas fotografias e minhas joias. As duas precisam contar uma história e simbolizar alguma questão que me interessa, como o silêncio, o vazio, a desconstrução, a reconstrução. A presença da linha vermelha, por exemplo, está presente nesses dois meios (em alguns trabalhos eu a linha vermelha atravessa o papel, formando um desenho). A joia me permitiu entrar no terreno da tri-dimensão, do objeto que pode ser mexido, tocado, sentido. Não podemos entrar na fotografia, mas na joia sim. O corpo entra

dentro dela, experimenta-se fisicamente a ideia e o sentimento que desejo transmitir tanto através da fotografia, com do desenho. De uma certa maneira fotografia, desenho e joia se complementam.

7.5 ENTREVISTA COM DANI SOTER III

Entrevista realizada via *email* entre 24 de abril de 2013

MF: Me lembrei daquilo que nomeou como "residência" Projeto Figura no Pensão Ibérica. Gostaria de citá-lo em minha dissertação pois pelo que li a linha vermelha está lá...Poderia me dizer a data em que ocorreu?

DS: A residência foi em 2010 (Projeto Figura/ Pensão Ibérica). Durou 10 dias e éramos 4 artistas. Cada uma ocupava um quarto, onde nossos projetos eram executados. O meu se chamou " Colcha de retalhos para cama de pensão- uma obra em andamento". Recebia pessoas no meu quarto (um por vez) e ali exercia o papel de "ouvinte", isto é, ouvia o que as pessoas tinham a dizer, sem tempo limitado. Enquanto isso fazíamos, juntos, uma colcha com retalhos de roupas usadas, em patchwork. A linha vermelha foi usada para juntar esses retalhos. Como foquei meu interesse apenas na experiência de estar com alguém na minha cama, ouvindo-as, e no fazer da colcha, não quis fotografar, nem gravar a "sessão". Por isso apareço sozinha nestas fotos que achou.

7.6 MEU CORPO, TEU CORPO

A exposição *Meu corpo, teu corpo* aconteceu em Fevereiro de 2013 na Galeria Hop, em Tallinn na Estônia. Tratou-se de uma retrospectiva de 12 anos de trabalho curada pela Dra. Ana Paula de Campos e teve o apoio do Instituto de Artes da Unicamp. Com essa exposição tive a oportunidade de apresentar pela primeira vez o trabalho *Cetro*, desenvolvido ao longo do mestrado.





7.7 ENSAIOS DE IMPRECISÕES

A exposição *Ensaio de Imprecisões* aconteceu em Agosto de 2013 no Espaço Cultural Casa do Lago, Campinas. Tratou-se da exposição de trabalhos realizados durante a pesquisa de mestrado e teve o apoio do Instituto de Artes da Unicamp.

