

JOIA DE ARTISTA

potencialidade e experiência na obra de Maria Ivone dos Santos

Débora Maltz Goldenfum

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Débora Maltz Goldenfum

JOIA DE ARTISTA
potencialidade e experiência na obra de Maria Ivone dos Santos

Porto Alegre
2023

Débora Maltz Goldenfum

JOIA DE ARTISTA
potencialidade e experiência na obra de Maria Ivone dos Santos

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Joana Bosak de Figueiredo (PPGAV/UFRGS)

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Ana Paula de Campos
(PPGAV/UNICAMP)

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da
Silveira (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras
(PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre
2023

CIP - Catalogação na Publicação

Goldenfum, Débora Maltz
Joia de artista: potencialidade e experiência na
obra de Maria Ivone dos Santos / Débora Maltz
Goldenfum. -- 2023.
192 f.
Orientadora: Joana Bosak de Figueiredo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2023.

1. Joia de artista. 2. Maria Ivone dos Santos. 3.
Corpo. 4. Espaço. 5. Performance. I. Figueiredo, Joana
Bosak de, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS e aos professores que integram o quadro docente, pelos ensinamentos durante o período do curso. À minha orientadora Joana Bosak de Figueiredo, que me acompanha desde a graduação, pelo estímulo constante à pesquisa de maneira leve e pela grandeza no compartilhamento de seus conhecimentos. Aos professores que compõem a banca, Ana Paula de Campos, Eduardo Veras e Paulo Silveira, agradeço pela disponibilidade e pelo interesse no tema e objeto desta pesquisa. À professora Paula Ramos e à colega Ana Paula da Cunha, por gentilmente terem aceitado contribuir para o exercício de campo realizado durante o trabalho. À minha família, por me introduzir ao mundo da arte desde tão pequena. Ao meu companheiro Ricardo, por acompanhar cada descoberta da pesquisa com uma escuta sempre afetiva. Por fim, agradeço à Maria Ivone dos Santos por compartilhar tanto comigo e me confiar sua obra de forma tão generosa.

RESUMO

Esta dissertação apresenta parte da produção das joias da artista Maria Ivone dos Santos (1958) através da análise de sua potencialidade e da experiência com o espectador. Entre 1987 e 1994, a artista desenvolveu na França a totalidade de suas obras em joalheria, cujas principais questões estabeleciam-se nas relações entre corpo, objeto e espaço através de uma abordagem lúdica. Suas joias, intituladas pela própria artista como *objeto portáteis*, propunham, em função do contato com o corpo, uma atuação necessária de quem as vestia em relação ao objeto como meio para a compreensão total da obra. Dividida em três partes de metodologia combinada teórico-prática, esta pesquisa desenvolve, em um primeiro momento, um breve histórico da joia de artista com ênfase na sua gênese na Modernidade, ancorado em autores como Clare Phillips (2000), Louisa Guinness (2018) e Raquel Carneiro Amin Guimarães (2017). Em um segundo momento, analisa-se a poética potencial das joias de Maria Ivone dos Santos, isto é, daquilo que é proposto pela artista e está latente ao contato do espectador, com base em teóricos como Jean Brun (1991), Gaston Bachelard (2008), Maurice Merleau-Ponty (2014), Johan Huizinga (2019) e Umberto Eco (2015). Na última parte, adentrando na esfera prática, propõe-se uma nova investigação das joias a partir da associação com a *performance*, com suporte em autores como Andrea Lomeu Portela (2011) Renato Cohen (2019) e Jorge Glusberg (2009), culminando num exercício de campo com objetivo de observar o contato do espectador com o objeto de estudo.

Palavras-chave: Joia de artista; Maria Ivone dos Santos; Corpo; Espaço. *Performance*.

ABSTRACT

This thesis presents part of the production of jewelry by the artist Maria Ivone dos Santos (1958) through the analysis of its potentiality and of the experience with the spectator. In France, between 1987 and 1994, the artist developed all of her jewelry works, whose main concepts were established in the relationship between body, object and space through a ludic approach. Her jewels, titled by the artist herself as *portable objects*, proposed, due to the contact with the body, a necessary action on the part of the wearer in relation to the object as a means for a total understanding of the work. Divided into three parts of combined theoretical-practical methodology, this research develops, at first, a brief history of artist jewelry with emphasis on its genesis in Modernity, anchored in authors such as Clare Phillips (2000), Louisa Guinness (2018) and Raquel Carneiro Amin Guimarães (2017). In a second moment, the potential poetics of Maria Ivone dos Santos' jewelry is analyzed, that is, what is proposed by the artist and is latent to the spectator's contact, based on theorists such as Jean Brun (1991), Gaston Bachelard (2008), Maurice Merleau-Ponty (2014), Johan Huizinga (2019) and Umberto Eco (2015). In the last part, entering the practical sphere, a new investigation of jewelry is proposed from the association with performance, supported by authors such as Andrea Lomeu Portela (2011) Renato Cohen (2019) and Jorge Glusberg (2009), culminating in a field exercise with the objective of observing the spectator's contact with the object of study.

Keywords: Artist's jewelry; Maria Ivone dos Santos; Body; Space; Performance.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – *Vênus de Hohle Fels*, 40.000 e 35.000 a.C. Fonte <<https://www.wissenschaft.de/geschichte-archaeologie/venus-vom-hohle-fels-museum-eroeffnet-im-mai/>>.....**22**
- Figura 2 – Petrus Christus. *Um ourives em sua oficina*, 1449. Fonte <<https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/459052>>.....**23**
- Figura 3 – Alexander Calder. *Pingente/Fivela de cinto*, 1940. Fonte <<https://www.dianevenet.com/jewelry/alexander-calder/>>.....**26**
- Figura 4 – Alberto Giacometti. *La sirène*, 1935. Fonte <<https://www.dianevenet.com/jewelry/alberto-giacometti/>>.....**26**
- Figura 5 – Alexander Calder em seu atelier em Paris, 1930. Fonte <https://arthive.com/de/publications/4557~Wire_jewellery_the_inimitable_alexander_calder>.....**28**
- Figura 6 – Vista da exposição *Modern Handmade Jewelry*, 1946. Fonte <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3195?installation_image_index=7>.....**30**
- Figura 7 – Vista da exposição *International Exhibition of Modern Jewelry 1890–1961*, 1961. Fonte <<https://www.goldsmithsfair.co.uk/the-international-exhibition-of-modern-jewellery-1890-1961/>>.....**31**
- Figura 8 – Peggy Guggenheim no seu quarto no Palazzo Venier dei Leoni com os brincos de Alexander Calder na parede, 1961. Fonte <https://arthive.com/de/publications/4557~Wire_jewellery_the_inimitable_alexander_calder>.....**32**
- Figura 9 – Poster da exposição do Atelier François Hugo *Sculptures d’or et d’argent*, 1967. Fonte <<https://place-des-arts.com/en/artist/Pablo-PICASSO/WXcrLpPB9jRMYgHN5/Expo-67-Le-Point-Cardinal-Atelier-Francois-Hugo/mH5r2jpippcPNjTZL>>.....**33**
- Figura 10 – Vista da exposição *Picasso to Koon: Artists’ Jewelry*, 2013. Fonte <<https://thebass.org/art/from-picasso-to-koons-the-artist-as-jeweler/>>.....**35**
- Figura 11 – Imagens da montagem da exposição individual de Alexander Calder no MASP, 1948. Fonte <<https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/48203/26596>>.....**36**
- Figura 12 – Maria Ivone dos Santos. *Tangere/Tinitare*, 1993.....**44**
- Figura 13 – Maria Ivone dos Santos. Série *Les Dix-versions*, 1993–94.....**45**

Figura 14 – Maria Ivone dos Santos. <i>Cinq</i> (Série <i>Les Dix-versions</i>), 1993–94.....	46
Figura 15 – Maria Ivone dos Santos. <i>Na ponta dos dedos</i> , 1993.....	48
Figura 16 – Maria Ivone dos Santos. <i>What can I hold you with?</i> , 1990.....	49
Figura 17 – Maria Ivone dos Santos. <i>La Boîte à bijoux</i> , 1989.....	50
Figura 18 – Maria Ivone dos Santos. <i>Zona de sombra</i> , 1994.....	51
Figura 19 – Maria Ivone dos Santos. <i>Espace à pièces</i> , 1992.....	53
Figura 20 – Maria Ivone dos Santos. <i>Piscina</i> , 1991.....	54
Figura 21 – Maria Ivone dos Santos. Série <i>Construção</i> , 1990.....	55
Figura 22 – Maria Ivone dos Santos. <i>Construção III</i> (Série <i>Construção</i>), 1990.....	56
Figura 23 – Maria Ivone dos Santos. <i>Construção V</i> (Série <i>Construção</i>), 1990.....	56
Figura 24 – Hélio Oiticica manipulando <i>B 11 Bólide caixa 9</i> , 1964. Fonte < https://mam.rio/obras-de-arte/bolides-1963-1979/ >.....	57
Figura 25 – Visitantes na Sala Espacial junto às obras de Alexander Calder na 2ª Bienal de São Paulo, 1953. Fonte < http://www.bienal.org.br/exposicoes/2bienal/fotos/3828 >.....	64
Figura 26 – Marcel Duchamp. Retrato de <i>Rrose Sélavy</i> por Man Ray, 1920. Fonte < https://www.anothermag.com/art-photography/8084/meet-rose-selavy-marcel-duchamp-s-female-alter-ego >.....	67
Figura 27 – Bruce Nauman. <i>Autorretrato como fonte</i> , 1966–67. Fonte < https://www.moma.org/artists/4243 >.....	69
Figura 28 – Bruce Nauman. <i>Caminhando de uma maneira exagerada sobre o perímetro de um quadrado</i> , 1967–68. Fonte < https://www.moma.org/artists/4243 >.....	71
Figura 29 – Marina Abramović. <i>Rhythm 0</i> , 1973. Fonte < https://www.parkerschoolpress.com/post/the-beauty-of-an-object-rhythm-0-by-marina-abramovic-in-the-context-of-womanhood-and-what-it-means >.....	73
Figura 30 – Hélio Oiticica. Nildo da Mangueira vestindo <i>P 15 Parangolé capa 11 – Incorporo a revolta</i> , 1967. Fonte < https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/ >.....	76

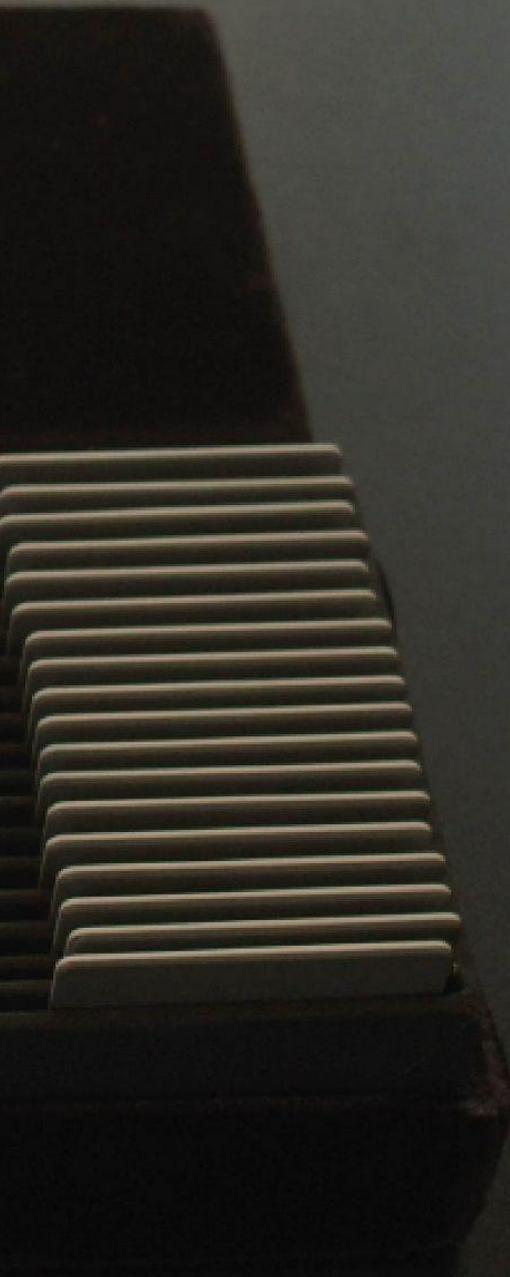
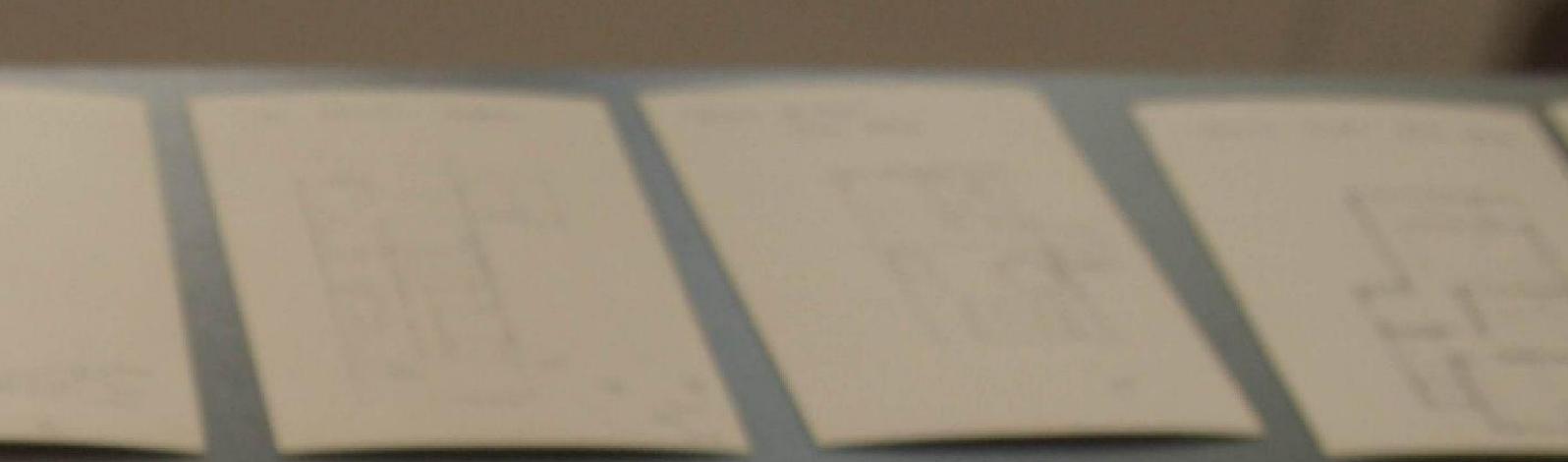
Figura 31 – Lygia Clark. <i>Estruturação do Self</i> , 1976–1988. Fonte < https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/243/estruturacao-do-self >.....	78
Figura 32 – Mesa com a seleção de joias disposta para o exercício. <i>Frame</i> do registro audiovisual do exercício de campo.....	86
Figura 33 – Maria Ivone dos Santos. <i>Múltiplo</i> , 1990.....	87
Figura 34 – Theo van Doesburg. <i>Construction in Space-Time II</i> , 1924. Fonte < https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/doesburg-theo-van/construction-space-time-ii >.....	88
Figura 35 – Ana Paula e Paula interagindo com a obra <i>Na ponta dos dedos</i> , 1993. <i>Frame</i> do registro audiovisual do exercício de campo.....	89
Figura 36 – Ana Paula vestindo a pulseira <i>Cinq</i> , 1993–94. <i>Frame</i> do registro audiovisual do exercício de campo.....	90
Figura 37 – Maria Ivone dos Santos montando a obra <i>La Boîte à bijoux</i> , 1989/1994. <i>Frame</i> do registro audiovisual do exercício de campo.....	91
Figura 38 – Ana Paula segurando e elevando a obra <i>Zona de Sombra</i> , 1994. <i>Frame</i> do registro audiovisual do exercício de campo.....	92
Figura 39 – Ana Paula enxergando seu reflexo em <i>N’euf</i> , 1993–94. <i>Frame</i> do registro audiovisual do exercício de campo.....	93
Figura 40 – Constantin Brancusi. <i>The Newborn</i> , 1920. Fonte < https://www.moma.org/collection/works/81655 >.....	94
Figura 41 – Maria Ivone dos Santos. <i>Vire-volte</i> , 1995.....	94
Figura 42 – Paula com os anéis <i>Vire-volte</i> , 1995, um e cada mão. <i>Frame</i> do registro audiovisual do exercício de campo.....	95
Figura 43 – Max Bill. <i>Unidade tripartida</i> , 1948–1949. Fonte < https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16840 >.....	96
Figura 44 – Maria Ivone dos Santos. <i>Casa</i> , 1992.....	97
Figura 45 – Ana Paula experimentando a peça <i>Casa</i> , 1992. <i>Frame</i> do registro audiovisual do exercício de campo.....	98
Figura 46 – Maria Ivone dos Santos. <i>Construção I – Lupa</i> , 1990.....	99
Figura 47 – Paula manuseando o anel <i>Lupa</i> , 1990 da série <i>Construção</i> . <i>Frame</i> do registro audiovisual do exercício de campo.....	100

Figura 48 – Paula auxiliando Joana a vestir uma pulseira. *Frame* do registro audiovisual do exercício de campo.....**101**

Figura 49 – Paula apontando os pontos de desconforto e interação do anel. *Frame* do registro audiovisual do exercício de campo.....**102**

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	14
1 BREVE HISTÓRICO DA JOIA DE ARTISTA E SUA GÊNESE NA MODERNIDADE.....	21
2 A JOIA DE ARTISTA DE MARIA IVONE DOS SANTOS EM SUA POTENCIALIDADE.....	41
2.1 A MÃO COMO FORMA DE EXPERIÊNCIA.....	42
2.2 INVERTENDO ESCALAS: O CORPO HABITADO.....	51
2.3 O LÚDICO NAS JOIAS DE MARIA IVONE DOS SANTOS.....	59
3 A JOIA DE ARTISTA DE MARIA IVONE DOS SANTOS COMO OBJETO DE PERFORMANCE MÍNIMA.....	67
3.1 CRUZAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE.....	68
3.2 POTÊNCIA E EXPERIÊNCIA: PEÇAS EM <i>PERFORMANCE</i> , OBRAS COM HISTÓRIA.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS.....	109
ANEXOS.....	112
ANEXO A – Obras 1986–1998.....	112
ANEXO B – Documentos de exposições 1986–2011.....	121
APÊNDICES.....	133
APÊNDICE A – Entrevistas com Maria Ivone dos Santos.....	133
APÊNDICE B – Termos consentimento de uso de imagem e depoimento.....	191



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 1987, Maria Ivone dos Santos (1958) mudava-se para Estrasburgo, na França, para integrar o Groupe Objet Bijou Parure Du Corps, da École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, uma formação que completou em 1990 dedicada à arte-joaalheria. A artista, natural de Vacaria, no Rio Grande do Sul, quando já residente da capital e estudante de gravura no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, deixou sua casa numa busca pelo aprofundamento do estudo da arte em metal. Chegada na França com seus clichês, o interesse de Santos pela gravura migrava para a joia, vislumbrando nela a possibilidade de estender ao corpo suas proposições artísticas previamente exploradas no papel. Em território estrangeiro, além da graduação, Santos obteve sua Licence d'Arts Plastiques (1991) na Université des Sciences Humaines de Strasbourg, e integrou a Associação Corpus, um grupo que reunia seus colegas joalheiros e focava-se nos cruzamentos entre a arte e a joia. Foi também nesse período que a artista realizou um estágio profissional na área das artes aplicadas. Tratava-se de um ateliê de ourivesaria religiosa, o Atelier Cheret, onde dos Santos desenvolveu objetos de dimensões maiores que as joias, familiarizando-se com processos de construção de complexidade técnica avançada. Durante sua estadia no exterior, que se estendeu inicialmente entre os anos de 1987 e 1994, imersa nas relações entre corpo e objeto, Santos desenvolveu a totalidade de sua produção em joalheria, que desde já propunha objetos de tiragem única desprendidos do uso tradicional da joia como ornamento.

Uma evidência relevante para a afirmação deste posicionamento foi a intitulação de suas joias como *objets portáveis*. Suas peças apresentavam temáticas e formas recorrentes e serviam como ativadoras de sentidos para quem as vestisse. Para Santos, as joias eram uma possibilidade de trazer ao corpo suas reflexões enquanto artista, utilizando-se da dimensão portátil do objeto como recurso de relação e experiência ao assumir um olhar atravessado por sua pesquisa, cujo conteúdo orbitava, principalmente, entre as imagens da mão e da casa como modos de refletir sobre o habitar e o ser habitado por algum objeto. Desse modo, a noção da joia como um objeto vestível, e por isso portátil ou transportável, conectava-se,

possivelmente, às vivências de alguém que, residindo como estrangeira, tinha a necessidade de levar consigo um pouco das memórias de casa. Sua abordagem era lúdica e operava com a noção do toque como meio de compreensão de suas ideias, portanto era através do contato com a peça que o usuário refletia com o seu corpo sobre o seu próprio corpo, em uma espécie de metalinguagem, uma vez que a centralidade da imagem da mão em sua obra aparecia como base para a experiência concreta, como uma ativadora de lembranças e, acima de tudo, como um meio de relação.

Em 1994, Santos tornou-se Mestre e em seguida, em 2003, Doutora, ambas titulações em Artes pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Nesses períodos, separados por um hiato no Brasil, a artista dedicou-se à conceituação e registro escrito de seus *objetos portáteis*, ancorada em referenciais teóricos e relações com outros artistas e suas obras. No retorno oficial ao seu país de origem, Santos encerrou a sua produção em joalheria encarregando-se da docência no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mesmo período em que sua pesquisa ampliava-se ao estudo do corpo na cidade.¹ As joias, que haviam circulado por diferentes espaços expositivos no exterior², foram pouco exploradas em território nacional³, integrando exposições eventuais entre as décadas de 1990 e 2010, entretanto a maioria de suas peças manteve-se guardadas até o desenvolvimento desta pesquisa.

¹ Enquanto professora e pesquisadora da UFRGS, Santos passou a desenvolver e orientar pesquisas que enfocam processos artísticos em contextos urbanos e ambientais, promovendo trânsitos disciplinares entre arte e arquitetura, urbanismo, geografia e literatura. Utilizando fotografia, objetos e instalações, em sua poética, a artista começou a produzir imagens que reportam um universo constituído por lembranças de experiências espaciais em grandes proporções.

² Algumas exposições em que Santos participou no exterior foram *Distance*, realizada no ano de 1988 no L'Espace Latino-Américain em Paris. A mostra era uma coletiva de artistas brasileiros; *L'Europe des Créateurs - Utopies 89*, em 1989 no Grand Palais de Paris, junto de seus colegas da École des Arts Décoratifs de Strasbourg; *Extensiones Lejanas*, em 1992, sua primeira exposição individual na Casa do Brasil em Madrid; *En quête d'espaces - bijoux/dessins 1989/1994*, em 1994 também uma mostra individual na Ipsofakto, uma espaço destinado à joalheria, em Lausanne, na Suíça. Os documentos referentes às exposições estão disponíveis nos anexos desta pesquisa.

³ No Brasil integrou mostras que misturavam suas joias com trabalhos posteriores, como na exposição *Duplo Pousar*, em 1995, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul; *Rumos Visuais 2*, em 2000, no Itaú Cultural em São Paulo; *Do Atelier ao Cubo Branco*, em 2011, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Os documentos referentes às exposições estão disponíveis nos anexos desta pesquisa.

Essa pesquisa é uma continuação do meu Trabalho de Conclusão de Curso realizado no Bacharelado em História da Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cujo enfoque estava na inserção das joias de Maria Ivone dos Santos como objetos de arte decorrentes da sua poética enquanto artista visual. Em retrospecto, além dos seus *objetos portáteis*, foram avaliadas obras posteriores às joias, produzidas em suportes diversos, numa tentativa de compreender o que nelas havia de subjetivo e o que já estava presente antes nas peças de joalheria. Também foram apuradas as exposições nas quais as joias de Santos foram mostradas, a fim de evidenciar a relevância do objeto no meio da arte. Portanto, naquele momento, o interesse estava em construir uma discussão que tocasse os limites do sistema da arte, tendo como objetivo central a inclusão da joia de artista⁴ como um objeto portador de valor artístico nesse meio. Uma vez que o foco estava na abordagem sistêmica, o esforço de investigar aspectos da poética da artista ficaram secundarizados, ainda que tenham sido examinados nas ocasiões adequadas. Assim, havia a oportunidade latente de aprofundamento do estudo das joias como os objetos que são. Não mais numa tentativa de inseri-los em algum sistema, porque já os consideramos incorporados no meio da arte, mas de reconhecer suas proposições, discussões, temáticas e conexões. Essa nova perspectiva converte em espectadores o que antes chamávamos de usuários, propondo que vestir as joias de Santos também é vivenciar uma experiência artística.

Para adentrar na análise da poética da produção de Santos, os primeiros recursos adotados foram a leitura de sua dissertação, intitulada *Espace du corps – parure de l'esprit. Conception d'un bijou et réflexion sur sa portée* (1993), e de sua tese, *Extensions du corps, mémoire et projection: réseau d'une oeuvre et de son errance* (2003). Também foram realizadas entrevistas com a artista, duas executadas durante o TCC e uma durante essa pesquisa, no formato presencial e online. Essas entrevistas são responsáveis pelas informações de sua trajetória, recém apresentada. Quando ocorridas presencialmente, tivemos a oportunidade de estar em contato com

⁴ Devido à tradição do emprego do complemento “de artista” no campo da História da Arte em obras que fogem às produções canônicas, como se vê, por exemplo, em “livro de artista”, neste trabalho adotou-se o uso do termo “joia de artista”. Essa decisão ocorre devido tanto à circunstância de produção dessas peças, feitas em determinado momento da trajetória de um artista, quanto à importância do termo para fortalecer-se no próprio campo.

as joias – que em sua maioria fazem parte do acervo da artista –, com documentos das exposições, como convites e catálogos, além de registros fotográficos do período da produção das joias, portanto entre 1987 e 1994. Unindo as informações oferecidas pela própria artista, e já com o conhecimento prévio de sua obra desenvolvido ao longo do TCC, fragmentamos as características identificadas de sua poética em três momentos. Entretanto, antes de adentrarmos na sua produção, entendemos como essencial a conceituação da joia de artista, através de um breve histórico de sua gênese passando pelas principais exposições, uma vez que o tema segue sendo pouco explorado em nível nacional. O primeiro capítulo, destinado a essa linha do tempo, denomina-se *Breve histórico da joia de artista e sua gênese na Modernidade*.

Feitas as definições necessárias da grande categoria que integra a produção de Santos, passamos para a estruturação dos eixos que caracterizam a sua poética no segundo capítulo, *A joia de artista de Maria Ivone dos Santos em sua potencialidade*. Essa divisão tanto destrincha núcleos temáticos quanto responde às perguntas que fizemos para compreender o nosso objeto, sendo elas *o quê?*, em *A mão como forma de experiência*, subcapítulo no qual analisamos a imagem e importância da mão na produção de Santos; *por quê?*, em *Invertendo escalas: o corpo habitado*, cujo foco está nos motivos da sua produção, associados principalmente ao corpo e à sua relação com o espaço que ocupa, portanto às suas escalas; e *como?*, em *O lúdico nas joias de Maria Ivone dos Santos*, em que refletimos sobre a abordagem lúdica como recurso para a ativação das joias. Para cada segmento são apresentadas obras de Santos selecionadas por nós em uma costura com fundamentações teóricas da própria artista e de outros autores, como Jean Brun (1991), Gaston Bachelard (2008), Johan Huizinga (2019) e Umberto Eco (2015). Nas análises examinamos suas proposições em potencial, idealizando as ações que operam sobre quem se relaciona com as joias. Mas essa idealização parecia ser pouco e, mais do que isso, pedia por uma confirmação.

Em Santos a joia é um meio de relação e o corpo é o espaço onde ela acontece, uma vez que este último serve como base, temática e medida para suas obras. Se estamos nos atentando ao corpo, assim como fizemos com a joia de artista, não poderíamos deixar de nos deter àquilo que já vinha sendo feito no campo da arte em

relação ao uso e a presença corpo como mídia. Nessa imersão, encontramos no vestir e no seu vínculo com a *performance*, um caminho possível e próprio para reanalisar a produção de Santos e vê-la na prática. Por isso, no terceiro capítulo, *A joia de artista de Maria Ivone dos Santos como objeto de performance mínima*, partimos, inicialmente, para uma nova conceituação, a fim de amparar o nosso conhecimento sobre a *performance* e investigar obras que se relacionassem com as joias de Santos a partir dessa perspectiva. Esse fragmento, nomeado como *Cruzamentos na história da arte*, abre espaço à ideia da saída da zona da potencialidade e vislumbra a possibilidade de um exercício de campo para que as joias fossem colocadas em contato com espectadores. O exercício concretiza-se num encontro proposto para duas convidadas e é registrado no subcapítulo *Potência e experiência: peças em performance, obras com história*, cujos apontamentos, feitos no observar das joias em ação, atentam para o comportamento das participantes e pretendem confirmar ou repensar as relações estabelecidas com a *performance*.

Portanto o trabalho estrutura-se em dois grandes momentos, o primeiro deles, teórico e focado em compreender os alicerces de sua poética. O segundo, em validar, através da prática, as nossas constatações feitas ao longo da pesquisa. A combinação de propostas teórico-práticas é um recurso pouco comum para dissertações fundamentalmente teóricas, entretanto essa união emerge, não somente pela pesquisa tratar de objetos que necessitam do uso e ser relevante colocá-los em prática, mas também porque a minha trajetória desenvolve-se entre os dois pólos. Graduada em Design de Moda e História da Arte⁵, para além do meu percurso como pesquisadora, tenho formação em ourivesaria e trabalho como designer de joias. Minha prática enquanto designer, talvez pela primeira vez conscientemente, tenha me ajudado a olhar para as joias de Santos através de uma perspectiva menos teórica. Se na minha monografia, empenhando o esforço de estabelecer a joia como objeto de arte, precisei distanciá-la do seu uso cotidiano e deslocar a sua funcionalidade para uma não-funcionalidade, na minha dissertação, após firmar o valor inerente da produção de Santos, senti-me livre para voltar a observar esses objetos através da

⁵ Bacharelado em Design de Moda (2015) pelo Centro Universitário Ritter dos Reis e Bacharelado em História de Arte (2019) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

relação que sugerem com o corpo e por isso vê-los para além de sua potencialidade, analisando-os na prática.

Uma das características que me fascina na ourivesaria é a materialidade: trabalha-se com elementos essencialmente mutáveis, mas também eternos. É possível fundir e criar sobre um metal inúmeras vezes, preservando nele não somente o seu material, mas também as memórias que um dia já o atravessaram. Assim como nos metais, foi preciso reciclar o meu olhar sobre a produção de Maria Ivone dos Santos a partir do que o objeto sugere: o contato com o corpo através da observação do corpo. Essa pesquisa de metodologia mista contempla uma análise por meio de um recorte das joias desenvolvidas por Santos e apresenta uma perspectiva própria e inédita sobre a sua produção, reforçando o estudo de obras pouco exploradas em nível nacional.



1 BREVE HISTÓRICO
DA JOIA DE ARTISTA
E SUA GÊNESE NA
MODERNIDADE

1 BREVE HISTÓRICO DA JOIA DE ARTISTA E SUA GÊNESE NA MODERNIDADE

Tão eternos quanto os materiais, os valores e simbologias da joia como objeto vestível se mantiveram relevantes e passaram por poucas alterações ao longo do tempo. Desde as civilizações antigas sua função ornamental esteve relacionada às dinâmicas de poder e *status*, fossem elas através de leis suntuárias⁶ ou da posse de materiais preciosos. Seu objetivo principal, para além do valor estético, era manifestar aspectos de distinção e individualidade em confronto à necessidade de estar de acordo com um determinado grupo social (PHILLIPS, 2000). Portanto, pelo viés sociológico, a joia constitui uma espécie de reservatório histórico e cultural, do qual informações sobre os costumes e comportamentos individuais e coletivos podem ser obtidas (CAMPOS, 2011). A joia também pode representar símbolos de laços, como o matrimônio, ou carregar consigo memórias familiares, passadas de geração em geração, permitindo uma ideia de linhagem. Ainda, pela óptica do *design* como disciplina, é possível traçar um histórico dos criadores de joias, os quais foram responsáveis pelo desenvolvimento de estilos, tendências, novas técnicas e inserção de diferentes materiais. Voltando-nos ao ponto de interesse, quando associada ao meio da arte e produzida por um artista, a joia costuma representar a poética de seu criador, tornando-se, muitas vezes, um suporte para a obra de arte (GUIMARÃES, 2017).

Ao traçarmos uma breve linha do tempo, acredita-se que a primeira joia produzida teria sido uma representação venusiana datada entre 40.000 e 35.000 a.C., pertencente ao período Paleolítico Inferior. A chamada *Vênus de Hohle Fels*, também conhecida como *Vênus de Schelklingen*, é uma estatueta esculpida em marfim de mamute e foi encontrada em 2008 perto da cidade de Schelklingen, na Alemanha. O objeto de pelo menos 10.000 anos a mais que a conhecida *Vênus de Willendorf* (24.000–22.000 a.C) foi resgatado em fragmentos, e o que indica a possibilidade da

⁶ As leis suntuárias eram usadas no período medieval e serviam para regular as vestimentas em função da classe social – principalmente no mundo ocidental, embora tenham existido no oriente também (VIEIRA, 2020).

peça ter sido usada como um amuleto é uma protusão perfurada que permitiria que a mesma fosse carregada suspensa como um pendente (GUINNESS, 2018).



Figura 1 – *Vênus de Hohle Fels*, 40.000 e 35.000 a.C
Escultura em marfim de mamute, 5,9 x 3,4 cm
Urgeschichtliche Museum, Blaubeuren, Alemanha

Dando um salto para o período do Renascimento, e analisando a joia desde um escopo ocidental, entre 1200 e 1500, a joalheria era usada como instrumento de reforço da hierarquia na sociedade. Refletindo a exuberância do momento, as joias estavam à disposição da realeza, dos nobres e da religião, servindo muitas vezes de amuletos para a cura, desde dor de dente até melancolia. É curioso o fato de que a maioria dos artistas da época, principalmente escultores, tenham tido formação em ourivesaria. Considerado um ofício de altíssima importância, grandes nomes como Lorenzo Ghiberti (1378–1445), Donatello (1386–1466), Johannes Gutenberg (ca.1400–1468), Benvenuto Cellini (1500–1571) foram ourives, tornando possível

intuir que essa troca entre escultura e ourivesaria se dava pela proximidade das técnicas produtivas. Ainda que no Renascimento diversos artistas fossem encarregados do desenvolvimento de joias e a valorização de tais artífices fosse tão exaltada a ponto de serem representados inclusive em pinturas, como na obra do flamengo Petrus Christus (1410–1475), *Um ourives em sua oficina* (1449), foi somente a partir do século XIX, na Modernidade, que a joalheria passou a ser considerada como arte nos termos que conhecemos hoje em dia.



Figura 2 – Petrus Christus (1410–1475)
Um ourives em sua oficina, 1449
Óleo sobre painel de carvalho, 98 x 85,2 cm
Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos

A partir do Art Nouveau⁷, a valoração das joias pode ser estabelecida não mais devido aos materiais e às técnicas utilizadas, mas através da qualidade criativa das peças. Isso porque a introdução de novos materiais não preciosos, como vidro, ferro, chifres e cascos de diferentes animais, foi, na época, uma maneira dos joalheiros questionarem o sistema de valores vigente. O movimento Arts and Crafts⁸ também contribuiu para essa mudança devido à sua crítica à industrialização e à exaltação do fazer manual. Nesse contexto, com o ímpeto de transcender as fronteiras entre as artes aplicadas e a arte, a Wiener Werkstatte⁹ e a Bauhaus¹⁰ foram responsáveis por firmar a ideia de valor artístico inerente à joia, em função das suas crenças de que todos os meios e qualquer objeto com funções definidas deveriam ser igualmente considerados como obras de arte, endossando uma das máximas da Modernidade: a aproximação entre arte e vida. Durante esse período, culminando no começo do século XX, o cruzamento entre artistas e joalheiros tornou-se bastante expressivo, e ainda que após essa data os dois ofícios tenham tomado caminhos distintos – o joalheiro guiado pelos limites do mercado e o artista tendo maior liberdade de expressão –, foi a partir dessa mescla que surgiu a joia de artista (GOLDENFUM, 2019). É interessante observar que nessa mesma época em que as linguagens, os objetos e as funcionalidades se borram, o alargamento de fronteiras ocorre em outras expressões artísticas, como no surgimento do livro de artista, por exemplo.

⁷ Entre 1890 e 1920, o Art Nouveau inseriu-se em diferentes áreas além da arte, como arquitetura e *design*, estabelecendo relações com a produção industrial da época. O joalheiro francês René Lalique (1860–1945) foi um dos protagonistas a utilizar novos materiais em suas peças. O nome do movimento decorre da loja *La Maison de L'Art Nouveau*, de Siegfried Bing (1838–1905) (GUIMARÃES, 2017).

⁸ O movimento Arts & Crafts surgiu na Inglaterra na segunda metade do século XIX e defendia a valorização do trabalho manual e o fim da distinção entre o artesão e o artista, em contraposição à mecanização e à produção em massa. O principal líder do movimento foi William Morris (1834–1996).

⁹ Ateliê vienense fundado em 1903 por Josef Hoffmann (1870–1956) e Koloman Moser (1868–1918) dedicado às artes aplicadas, incluindo a joalheria. As joias desenvolvidas extrapolaram as tendências francesas do Art Nouveau devido ao uso de formas geométricas e coloridas, ainda que compartilhassem da ideia de que a joia deveria ser valorizada por sua qualidade artística e não somente pelo viés monetário (GUIMARÃES, 2017).

¹⁰ Fundada por Walter Gropius (1883–1969) em 1919 a partir da fusão entre a Academia de Belas Artes e a Escola de Artes Aplicadas de Weimar, a escola articulava a arte, o *design* e a arquitetura a partir de disciplinas lideradas por artistas como Wassily Kandinsky (1866–1944) e Paul Klee (1879–1940) e *designers* têxteis como Gunta Stolzl (1897–1983), entre outros. O departamento de joalheria era coordenado por Naum Slutzky (1894–1965), entre 1922 e 1933, também em consonância com a crença de que o valor de uma peça não deveria estar atrelado unicamente ao preço dos seus materiais (GUIMARÃES, 2017).

Os artistas que atravessaram o campo da arte, muito influenciados pelas experimentações dos movimentos de vanguarda das primeiras décadas do século XX na Europa, descobriram na joia não somente possibilidades de pesquisa formal, mas uma maneira de ter sua poética, já sedimentada em outros suportes artísticos, figurada em um objeto cotidiano (GUIMARÃES, 2017). Ao mesmo tempo em que esses artistas puderam se expressar através de objetos que tinham contato direto com o corpo, o caráter experimental de suas criações os liberou das restrições corporais intrínsecas à joalheria tradicional. Ou seja, afastando-se dos atributos ergonômico necessários para o desenvolvimento de uma peça de *design*, como peso e tamanho adequados para gerar conforto, os criadores desprenderam-se do foco ornamental da joia para construir peças em que o cerne era a expressão artística, objetos que funcionariam melhor como obras a serem ora contempladas, ora vestidas.

De acordo com a pesquisadora de joias de artistas surrealistas Raquel Carneiro Amin Guimarães (2017) foi também nesse começo de século que as primeiras divisões entre os estilos na joalheria foram estabelecidas, sendo elas: a *joalheria comercial*, produzida por grandes *maisons*; a *costume jewelry*, desenvolvida por estilistas como Coco Chanel (1883–1971) e Elsa Schiaparelli (1880–1973) a partir de materiais não preciosos e seguindo as tendências da moda; a *joalheria artesanal*, em que joalheiros projetavam suas peças inspirados pelos movimentos artísticos; e, por fim, a *joia de artista*, criada principalmente por artistas já estabelecidos, como Alexander Calder (1898–1976), Jean Arp (1886–1966), Jean Dubuffet (1901–1985), Man Ray (1890–1976), Pablo Picasso (1881–1973), Salvador Dalí (1904–1989), entre outros. Nesse cenário é importante destacar François Hugo (1899–1982), o ourives responsável pelas colaborações com artistas modernistas e um dos nomes que viabilizou o desenvolvimento da joia de artista. Alguns anos depois, a partir de 1950, uma nova divisão assimilada até os dias de hoje começou a se consolidar após a Segunda Guerra Mundial: a joia relacionada ao *design*, concebida como produto, e a joia ligada à *arte*, também chamada de joia de artista, entendida como uma produção menos orientada ao mercado, distanciando a joia dos fluxos do luxo, da moda e do *design*.

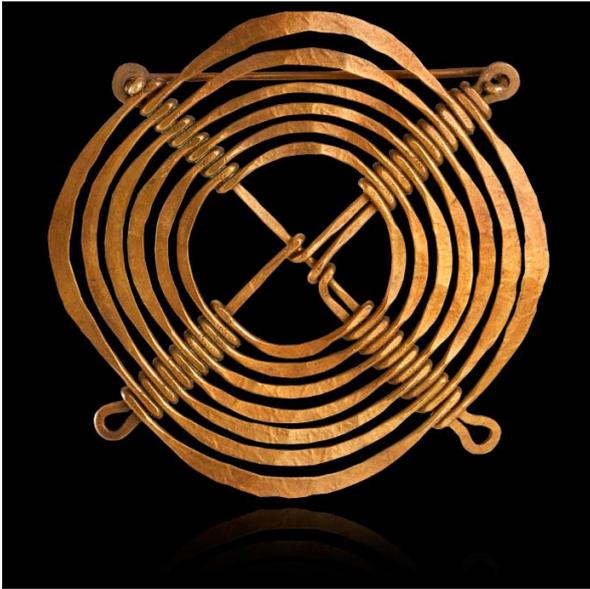


Figura 3 – Alexander Calder (1898–1976)
Pingente/Fivela de cinto, 1940
Bronze com folheação em ouro, 11,7 x 11,4 cm
Coleção Diane Venet, Paris, França



Figura 4 – Alberto Giacometti (1901–1966)
La sirène, 1935
Broche em pátina de bronze, 4,7 cm
Coleção Diane Venet, Paris, França

O termo “joia de artista” dá conta de muitas leituras. Esse objeto costuma ser produzido artesanalmente, muitas vezes é único ou feito em séries limitadas, é vendido através de galerias – portanto não segue a rota comercial da joalheria tradicional –, quando não é um presente do próprio artista para um familiar ou colecionador. Algumas dessas características são suficientes para que se crie um estigma e até mesmo uma dúvida em torno dos artistas que desenvolvem joias. Por que não se manter no seu próprio *métier*? Por que adentrar nesse mundo já tão consagrado da joalheria? A verdade é que, quando colocamos lado a lado as diferentes vertentes da joalheria, damos-nos conta de que os processos, objetivos e resultados são diferentes e ao mesmo tempo complementares. Liberado das restrições da joalheria tradicional e das necessidades do mercado de moda, sejam elas estéticas ou econômicas, o artista se vê numa posição de autonomia para desafiar os limites do *design*, trabalhando na esfera do conceitualismo (GUINNESS, 2018).

Phillips (2019, p.146) relata que no catálogo da exposição *Modern Artists' Jewels* (1984), apresentada no Victoria and Albert Museum, o curador Carol Hogben (1926–2016) escreve que os artistas

[...] não estão presos a nenhuma das convenções que estrangulam a vida das lojas de joias... Eles são livres para deixar sua própria imaginação fluir. A maioria de suas joias surge como um meio de distração e relaxamento de seu trabalho real e principal. Pode ser, às vezes, um trabalho de amor; ou um experimento feito por diversão (HOGBEN *apud* PHILLIPS, 2019, p.146).¹¹

Em seguida, Phillips revela que é estimado que entre as décadas de 1930 e 1950, o pintor e escultor Alexander Calder teria produzido à mão cerca de 1880 joias. No meio da arte Calder ficou conhecido, principalmente, por seus móveis desenvolvidos em cores sólidas. Na joalheria a sua relevância reverbera até os dias de hoje pela simplicidade de suas linhas, das espirais – também presentes em suas pinturas – e da técnica martelada, muito reproduzida posteriormente por outros criadores. Calder é um entre tantos exemplos cuja projeção nos faz questionar se um artista quando cria um objeto que se aproxima de sua poética não está, de algum modo, refletindo sobre a sua produção. Não seria superficial sugerir que a joia servia como distração da função principal do criador? É inegável que Calder, através da joalheria, desenvolveu uma nova investigação sobre a sua própria poética, abrindo uma vertente de possibilidades para refletir sobre suas formas e usos, adicionado ao número significativo de peças produzidas durante aproximadamente 20 anos.

¹¹ Tradução da autora para “are not fettered by any of the conventions that strangle all the life out of shop jewels... They are free to let their own imaginations leap. Most of their jewels occur as a means of distraction, a relaxation from their real, primary work. It may be, sometimes, a labour of love; or an experiment, more simply, just made for fun ”.



Figura 5 – Alexander Calder em seu atelier em Paris, 1930

Essas constatações nos levam a pensar na importância de apresentar a joia de artista no contexto do meio da arte como híbridos entre pequenas esculturas e ornamentos. Sua proposta já sugere isso, porque é comum que as peças sejam projetadas junto de pequenas caixas ou expositores que ajudam a apresentar o objeto enquanto a escultura não está sendo vestida. Esses recursos, por outro lado, nem sempre são bem aceitos nas esferas mais conservadoras da arte. Refletindo sobre essa desvalorização, Guinness (2018, p.12) provoca dizendo que

Em muitos casos, as joias criadas por artistas são menos valiosas do que um quadro pintado por Warhol. Se o Warhol pode estar numa parede, por que uma pequena escultura não poderia estar numa mesa ou numa penteadeira e ser apreciada diariamente? (GUINNESS, 2018, p.12).¹²

¹² Tradução da autora para “In many cases, the jewellery created by the artists is far less valuable than a canvas a Warhol is painted on. If the Warhol can be on a wall, why can't the small sculpture be on a desk or dressing table and be enjoyed daily?”

Segundo a autora, o modo como a joia de artista está presente em coleções particulares de arte também revela o seu destaque enquanto objeto artístico:

Às vezes a joalheria serve como ponto de entrada para a coleção de um determinado artista, às vezes eles querem apenas uma peça interessante de joalheria. Em alguns casos, eles já têm uma grande coleção desse artista e querem estendê-la de outra forma. Raramente eles são puramente colecionadores de joias. Acho isso interessante; acho que confirma o que suspeitamos – essas peças são celebradas como pequenas obras de arte para além e acima de sua atração como joalheria. Elas são para o amante de arte exigente que irá explorar outro meio (GUINNESS, 2018, p.12).¹³

Após a Segunda Guerra, como uma reação à austeridade do momento e ao desejo de uma recapitulação da eclosão da joia de artista vivida na primeira metade do século, começaram a surgir exposições em que a arte e a joalheria passaram a se reaproximar. Em 1946, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque abriu a *Modern Handmade Jewelry*. A mostra curada por Jane Sabersky (1911–1983) foi um marco para a joia de artista, que passou a se inserir no contexto das galerias de arte. Contando com 147 joias de 27 artistas, a instituição foi pioneira tanto na apresentação da joia de artista como na valorização do objeto atrelado a materiais antes não considerados nobres dentro da joalheria tradicional.

¹³ Tradução da autora para “Sometimes the jewellery serves as an entry point to their collection of a particular artist, sometimes they just want an interesting piece of jewellery. In some instances they already have a big collection of that artist and they want to extend it in another form. Rarely are they purely a collector of jewellery. I find this interesting; I think it confirms what we suspected – these pieces are celebrated as small works of art over and above their attraction as jewellery. They are for the discerning art lover who will explore another medium.”

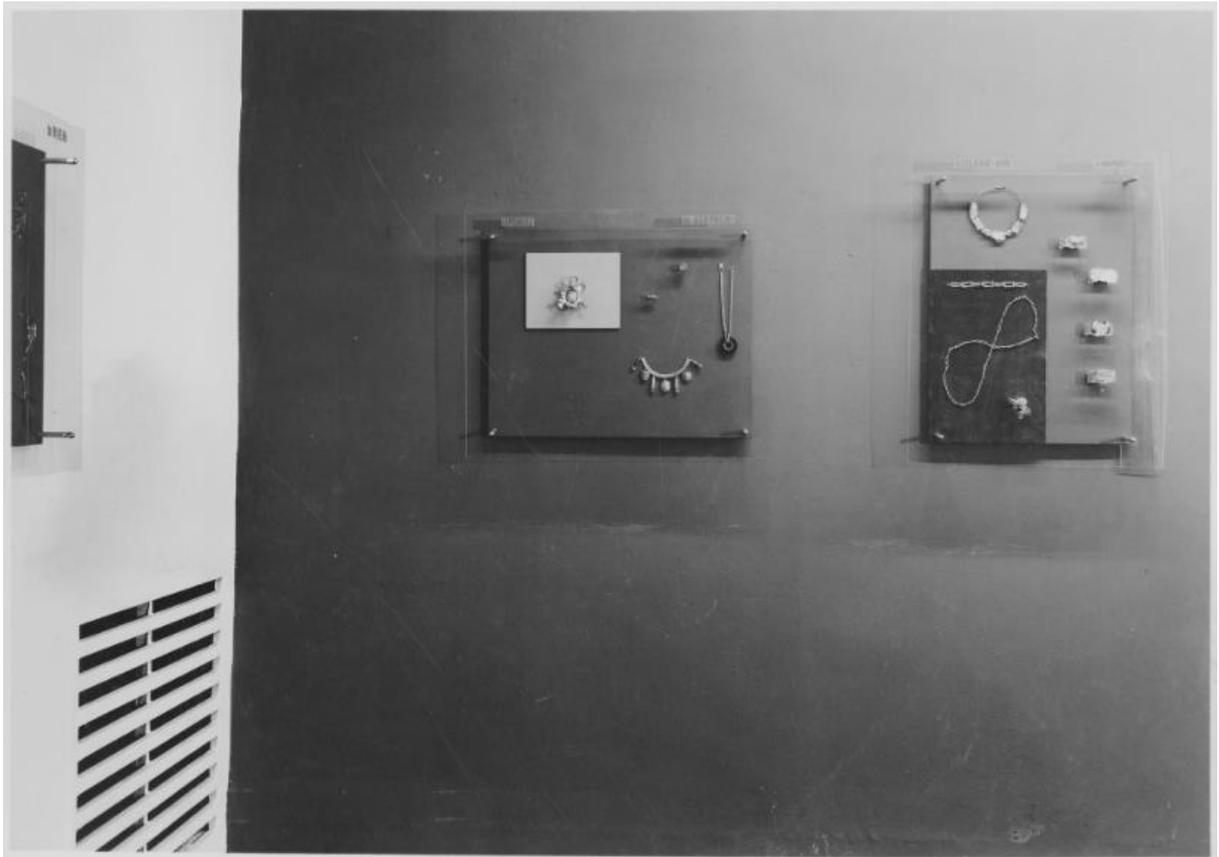


Figura 6 – Vista da exposição *Modern Handmade Jewelry*, 1946
Fotografia de Soichi Sunami
The Museum of Modern Art Archives, Nova Iorque, Estados Unidos

Em 1948, o Walker Art Center de Minneapolis, em Minnesota, organizou a *Modern Jewelry Under Fifty Dollars* com joias de 32 escultores e arquitetos. Defendendo que a arte deveria integrar-se com a vida cotidiana, todas as peças foram precificadas em torno de 50 dólares. Em 1961, a partir do encontro de Carol Hogben e Shirley Bury (1925), curadores do Victoria and Albert Museum, e de Graham Hughes (1926–2010), do Goldsmiths' Hall, foi organizada a *International Exhibition of Modern Jewelry 1890–1961*. A mostra apresentou joias dos artistas Jean Arp, Man Ray, Salvador Dalí, Jean Cocteau (1889–1963), Giorgio de Chirico (1888–1978), Lucio Fontana (1899–1968) e Alberto Giacometti (1901–1966). A exposição foi um disparador para a produção de joias da época, que se preocupava menos com a raridade dos materiais e mais com o conceito e com a estética da peça.



Figura 7 – Vista da exposição *International Exhibition of Modern Jewelry 1890–1961*, 1961
Fotografia de Edgar Hyman
The Goldsmiths' Company, Londres, Inglaterra

Nesse mesmo período destacou-se Giancarlo Montebello (1941–2020), um ourives nos mesmos formatos de François Hugo, que colaborou entre 1967 e 1978 com mais de 50 artistas, dentre eles Man Ray, Lucio Fontana e Nikki de Saint Phalle (1930–2002). Uma das suas grandes incentivadoras foi a galerista Joan Sonnabend (1931–2011), nome expressivo para a disseminação e criação de um mercado de joias de artista. Entre 1973 e 1977 Sonnabend comandou uma pequena galeria no Plaza Hotel de Nova Iorque chamada *Sculpture to Wear*, onde dispunha de joias de artistas como Calder, Picasso e Arp. No mesmo ano da abertura da galeria, Joan trabalhou na exposição *Jewelry as Sculpture as Jewelry* no Institute of Contemporary Art, em Boston, curada por Loretta Yarlow (1948), cuja cronologia das joias contava com 131 obras de 50 artistas. Outro nome que não pode deixar de ser lembrado é Peggy Guggenheim (1898–1979), galerista que, como Joan Sonnabend, era uma das grandes patronas da joia de artista. Guggenheim na abertura da galeria *The Art of*

This Century, em 1942, usou os brincos de Yves Tanguy (1900–1955) e Alexander Calder, um em cada orelha, como modo de demonstrar prestígio aos pequenos objetos.



Figura 8 – Peggy Guggenheim no seu quarto no Palazzo Venier dei Leoni com os brincos de Alexander Calder na parede, 1961
Solomon R. Guggenheim Foundation, Nova Iorque, Estados Unidos

Percebe-se que durante a década de 1960 prestou-se uma atenção especial às joias de artista. Além da já mencionada *International Exhibition of Modern Jewelry 1890–1961*, em 1962 o Musée des Arts Décoratifs de Paris apresentou a *L'Antigonismes 2 – l'objet*, que incluía, em meio a outras obras de arte, as joias de Jean Dubuffet e Lucio Fontana. O curador François Mathey (1917–1993) convidou os artistas a criarem objetos que testemunhassem a arte do período. No mesmo ano, o

Louvre's Pavillon de Marsan deu espaço à mostra *One Hundred Jewels by George Braque*. Já em 1967, o MoMA retoma o tema da joalheria com a exposição *Jewelry by Contemporary Painters and Sculptors*, com 109 joias de artistas, mesmo ano em que no Le Point Cardinal Gallery, em Paris, o Atelier François Hugo apresenta *Sculptures d'or et d'argent* com joias produzidas em parceria com artistas que trabalharam durante sua carreira.

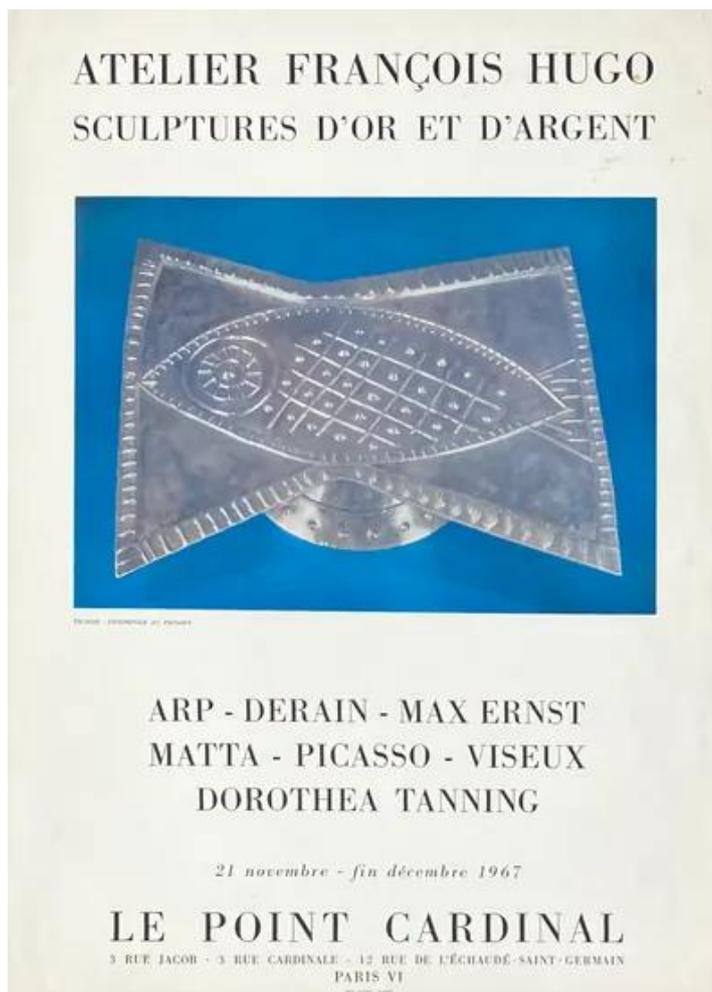


Figura 9 – Poster da exposição do Atelier François Hugo *Sculptures d'or et d'argent*, 1967
Coated paper, 70 x 50 cm
Le Point Cardinal, Paris, França

Na década de 1970, para além da exposição *Jewelry as Sculpture as Jewelry* no Institute of Contemporary Art, em Boston, é interessante mencionar a presença da joia de artista na *Multiples: The First Decade* de 1971, no The Philadelphia Museum of Art, mostra que combinava múltiplos, com *prints*, esculturas e joias de artistas como

Anni Albers (1899–1994), Marcel Duchamp (1887–1968) e Jesús Rafael Soto (1923–2005). Nos anos seguintes, a dedicação a grandes exposições de joias de artista passou a ser mais pontual. Foi novamente nos anos 2000, através do empenho de colecionadoras de joias de artista que o objeto passou a circular novamente no meio da arte. Inclusive o pouco conhecimento sobre as joias de artistas modernos deve-se justamente ao fato de que a maioria das peças existentes são de propriedade de poucas coleções privadas. Muitas vezes esses objetos foram recebidos como presentes pessoais, inclusive. Três colecionadoras destacam-se nesse cenário e são elas: Louisa Guinness (1967), com a exposição *Past and Present – Jewellery by Contemporary Artists'*, na galeria homônima, Louisa Guinness Gallery, em Londres, em 2003. A mostra unia joias de Pablo Picasso, Alexander Calder, Max Ernst (1891–1976) e Niki de Saint Phalle, junto de peças comissionadas de Anish Kapoor (1954), Gavin Turk (1967), Antony Gormley (1950) e Tim Noble (1966) e Sue Webster (1967); Clo Fleiss com a mostra de sua coleção *Bijoux d'artistes* exibida no Musée du Temps, em Besançon em 2009, na Passage de Retz, uma galeria em Paris, em 2010, e na Crédit Municipal de Paris em 2013; por último, Diane Venet, que sob o título *Picasso to Koon: Artists' Jewellery*, sua coleção viaja desde 2008 até os dias atuais por diferentes países e instituições, como a Bienal de Veneza, o Musée des Arts Décoratifs de Paris, o Institut Valenià d'Art Modern, The Bass Museum of Art em Miami, entre outros¹⁴ (GUINNESS, 2019, p.22).

¹⁴ A recepção dessas exposições foi relatada por publicações como Arterritory e The Design Edit, demonstrando a relevância dos eventos.



Figura 10 – Vista da exposição *Picasso to Koon: Artists' Jewellery*, 2013
Fotografia de Silvia Ros
The Bass Museum of Art, Miami, Estados Unidos

Já em âmbito nacional, possivelmente na esteira das iniciativas internacionais, a partir de pouco antes dos anos 1950 começa-se a notar um discreto interesse pela joia de artista. Em 1948, à frente do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi (1900-1999) e Lina Bo Bardi (1914-1992) receberam uma exposição individual de Alexander Calder, na qual joias do artista foram apresentadas entre os móveis do escultor.¹⁵

¹⁵ A abertura do MASP neste período às questões objetuais e do *design*, além da arte popular, passou a ser recorrente e costumava ser encabeçada principalmente por Lina Bo Bardi.



Figura 11 – Imagens da montagem da exposição individual de Alexander Calder no MASP, 1948
Acervo de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Entretanto, o ápice do interesse no Brasil foi visto entre as décadas de 1960 e 1970 quando a Bienal de São Paulo passou a integrar a joalheria nas suas categorias sob o título “joias artísticas”. Devido aos esforços de Lívio Edmondo Levi¹⁶ (1933–1973), durante seis edições consecutivas, da VII à XIII, as joias de artista foram apresentadas na exposição em uma seção separada.¹⁷ Os objetos, reconhecidos pelo seu comprometimento artístico e diferenciação das peças disponíveis no mercado, eram julgados a cada ano por um júri de seleção distinto. Nomes significativos para o meio da arte, como Aracy Amaral (1930), Sérgio Milliet (1898–1966), Walter Zanini (1925–2003), Geraldo Ferraz (1905–1979), Mário Pedrosa (1901–1981) e Mário Schemberg (1914–1990), fizeram parte do júri, o que detonava um engajamento do próprio campo da arte em olhar essas joias como objetos artísticos. Além da Bienal,

¹⁶ O arquiteto e desenhista industrial italiano, conhecidos por seus projetos de iluminação em construções como o Palácio do Itamaraty e a Catedral Metropolitana de Brasília, desenvolveu joias com motivações puramente artísticas, estabelecendo-se como um dos responsáveis pela abertura, ainda que momentânea, no campo da arte para as joias de artista (BOSAK; GRIPPA, 2018).

¹⁷ Segundo Bosak e Grippa (2018), as condições para a exposição das joias eram difíceis, conforme mencionado no jornal Folha de São Paulo, no dia 26 de outubro de 1975, pelos próprios artistas. Aqui vemos um ponto de atenção para a questão da legitimação da joia de artista enquanto arte. Possivelmente havia menos estrutura na seção em que as joias estavam quando comparada à área das pinturas e esculturas.

outros espaços expositivos começaram a se interessar pelas joias de artista, como a Galeria SeleArte e a EucatExpo, que apresentou uma vasta coleção de joias na edição de 1974, ambas em São Paulo. A partir desse momento, artistas brasileiros experimentaram transpor as suas ideias para a joia, como Roberto Burle-Marx (1909–1994), Emiliano Di Cavalcanti (1897–1976) e Lina Bo Bardi, muito influenciada por Renée Sasson¹⁸ (1922–2013), um dos pioneiros no desenvolvimento de joias como pequenas esculturas no país (BOSAK; GRIPPA, 2018).

Para além da possibilidade de os artistas terem suas ideias impressas em um objeto cotidiano, podemos elencar alguns outros motivos que poderiam fazer com que esses criadores se interessassem pela joia. O ensejo modernista de unir arte e vida se reflete na joia através da noção do objeto como portátil, estabelecendo relação com aquele que o transporta. A oportunidade de carregar a peça no corpo consigo torna esse mesmo corpo um lugar a ser habitado pela arte ou ainda um museu em meio à vida cotidiana. A exemplo da *La Boîte-en-valise* (1936–41), de Marcel Duchamp, um dos precursores do trânsito de elementos do dia a dia para o meio da arte, que na obra reproduziu peças de sua autoria e as colocou em uma maleta, cujo objetivo era ser levada como um museu portátil. A joia, por sua vez, quando vestida, desperta uma influência mútua entre o corpo e o objeto, seja em níveis físicos ou simbólicos, que são possíveis não somente pela portabilidade, mas também pela sua escala.

A escala também parece ser um dos pontos de atenção para o artista inclinar-se a produzir joias. Os artistas podem experimentar formas que seriam mais complexas, ou até mais custosas, em grandes proporções. Nas joias de artista, raramente as peças são apresentadas em tamanho reduzido de obras originais, em outras palavras, a miniaturização pouco se utiliza porque geralmente não funciona por si só. Isto é, a joia de artista é uma obra em miniatura, mas não uma miniatura de uma obra. Uma obra costuma ser projetada para um determinado modo de ocupar o espaço, logo reduzir suas medidas de forma simplista implica em uma redução também do seu sentido, porque a relação do olhar com a obra também é uma

¹⁸ Artista de origem francesa originalmente da área da moda, era especialista em esmaltação, tendo trabalhado para nomes como Fath, Carven e Schiaparelli (BOSAK; GRIPPA, 2018).

circunstância particular quando há a observação de objetos de pequena escala. Pode-se pensar que há, de certa forma, uma interrupção com o mundo exterior, um momento de hiperfoco em que o espectador se agiganta diante da miniatura entrando em uma espécie de realidade paralela. O usual é que as joias desenvolvidas por artistas sejam adaptações do seu vocabulário plástico e pensadas a partir do que esse objeto representa, principalmente no que diz respeito à portabilidade. Desse modo, quando uma nova medida de uma obra já existente é apresentada, a mesma é feita repensando proporções e estratégias, como uma transposição da linguagem, no sentido de ultrapassar, de pensar além. Na joia de artista o limite é o tamanho próprio corpo (VENET, 2018, p.9).

Se por um lado, na Modernidade, havia o já colocado desejo de cruzamento entre arte e vida, por outro também havia um novo modo de se relacionar com os objetos. Começou-se, nesse período, a ter o ideal da constituição de si como sujeito livre da fixação em objetos, alguém que se apoiaria nos valores transcendentais, constituídos por nenhum lugar e por nenhuma mercadoria, portanto sem nada a carregar no corpo. As roupas, nessa perspectiva, eram vistas como bens descartáveis, deixando de ser recebidas como objetos modeladores imbuídos de valores simbólicos. Essa compreensão foi questionada pelo filósofo Karl Marx (1818–1883), que ao criticar a sociedade que pensava ter ultrapassado a adoração dos objetos, relembra que nos objetos havia o valor tanto de quem os produzia quanto de quem os vestia. A discussão trazida por Peter Stallybrass (2008, p.45–46), remonta às noções de fetichização das mercadorias proposta por Marx, em que estas eram esvaziadas da força de trabalho e utilizadas como mercadorias de troca.

As joias de artista nascem de um “incômodo conceitual”, expressão utilizada pela historiadora Marize Malta (2006) para englobar os objetos com características funcionais nas bases subjetivas da criação artística. Híbridas em arte e joia, as peças se desenvolvem, num primeiro momento, num cenário moderno de oposições. Entretanto, a joia de artista se sustenta não numa conjuntura combativa entre opostos, mas torna-se possível somente por conter em si os conceitos presentes nas divergências entre pequeno e grande, inútil e utilitário, exposto e vestido. Ainda, contando com o aporte do sistema da arte, como observado através das exposições,

a joia de artista, muito pelo reconhecimento prévio dos seus criadores, teve espaço para se legitimar enquanto peça de arte, o que só foi possível pelos ourives que trabalharam em colaboração com os artistas, mais uma das oposições que agrega valor a esse objeto de múltiplos significados.



2 A JOIA DE ARTISTA
DE MARIA IVONE
DOS SANTOS EM SUA
POTENCIALIDADE

2 A JOIA DE ARTISTA DE MARIA IVONE DOS SANTOS EM SUA POTENCIALIDADE

Se algumas das principais discussões que a joia de artista evoca são as relações estipuladas com o corpo e as preocupações com os trânsitos de escalas, as peças de Maria Ivone dos Santos, por ambos os motivos, alinham-se com precisão a essas premissas. Intituladas pela própria artista como *objetos portáteis*, as joias ocupam-se em refletir sobre o contato com o corpo de quem as usa e o espaço onde se insere, seja ele o próprio corpo ou ambientes de maiores proporções. Suas temáticas percorrem caminhos que se cruzam num objetivo comum: o impacto da joia em relação ao seu usuário ou espectador. Essa nomeação, própria do meio da arte, também revela uma proposição que será argumentada no decorrer deste trabalho, a qual relaciona a produção de Santos com a possibilidade da sua leitura como objetos de *performance*. Isso porque a joalheria da artista, para ser compreendida em seus questionamentos, precisa da ação de quem a veste em relação ao objeto. Seu uso não é passivo e unicamente ornamental, ele sugere que o espectador tome frente para descobrir seus espaços e, portanto, suas intenções. No entanto, o que interessa neste momento é analisar o que as joias da artista propõem a quem as usa, de maneira potencial, para que num segundo momento entenda-se, através do contato com as joias, o que de fato elas podem invocar.

Ao fazer três perguntas simples ao nosso objeto, *o quê?*, *por quê?* e *como?*, somos capazes de compreender parte da produção de Santos e suas motivações também através de três direções. A primeira delas – *o quê?* – seriam as joias e a importância da mão no processo criativo como imagem, tema e meio possível para a realização das experiências propostas pela artista. A segunda – *por quê?* – diz respeito aos seus motivos, associados principalmente aos estudos do corpo e da sua relação com o espaço que ocupa, portanto de suas escalas. A terceira – *como?* – procura refletir sobre a abordagem adotada pela artista para que se acesse esses objetos, focada na ideia de mistério, da sua resolução através de estratégias que percorrem o território do lúdico e do conceito de obra aberta. Em vista disso, o que

sucedem são aprofundamentos dessas três questões, tendo como metodologia o cruzamento de escritos teóricos, tanto da artista, quanto de outros autores, com a própria produção de Santos, em uma seleção apurada.

2.1 A MÃO COMO FORMA DE EXPERIÊNCIA

O caminho da apreensão à compreensão traça-se na exploração do outro como parte de si. É através do toque que é possível compreender a verdadeira dimensão de cada um de nós em relação ao mundo à nossa volta. Quando com a mão toca o outro, sendo esse outro tudo que não é a si próprio, há um desejo e uma realização do encontro, que pelo embate com o diferente, acaba por sempre retornar ao conhecimento de nós mesmos. Tocar também é o único dos sentidos carregado de um elemento de reciprocidade, porque quem toca é sempre e ao mesmo tempo tocado por aquilo que tocou, enquanto pode-se olhar sem ser visto, ou ainda escutar sem ser ouvido. É esse duplo tocar que produz um reflexo sobre si que se direciona à noção da compreensão do nosso próprio tamanho. Pode-se dizer que o toque não necessariamente é uma ação ativa, pois a pele costuma ser muito mais tocada do que aquilo que toca intencionalmente. Por outro lado, a apreensão jamais é passiva e é somente através da mão, enquanto tocante e tocada, que é possível, por meio do tangível, alcançar o intangível, ou seja, a compreensão. Isso porque quando de volta a si, a mão traz consigo a marca invisível da forma que conheceu sem poder retê-la, mas não pois tal forma conseguiu fugir de si, mas porque deu acesso ao inatingível. Assim, a mão apresenta-se como um intermediário e uma mediadora da compreensão, ela é ao mesmo tempo um agente, porque é ativa, e uma intérprete do toque ao entendimento.

O filósofo francês Jean Brun, em seu livro *A mão e o espírito* (1991), é quem aponta para todas essas questões que embasam o estudo de Santos sobre a mão. Em suas obras, a artista aborda a mão tanto como temática quanto como gestualidade proposta, porque é através da mão que o espectador acessa seus objetos por meio de diferentes modos de pegar. Santos adota as reflexões de Brun no que diz respeito

à noção da mão como exploradora e conhecedora de distâncias e da preensão como acesso à compreensão, uma vez que os gestos sugeridos contêm em si ordens intelectuais de decifração, contagem ou medição. Essa mistura entre tangível para alcançar o intangível é o que torna suas joias em peças que ultrapassam a ornamentação, podendo-se dizer, inclusive, que ornamentar-se para Santos passa a ser um meio de reflexão ativa, porque a presença do objeto em relação ao corpo e do modo como é proposta, não é algo que passa despercebido pelo uso.

Para que as abordagens da mão na produção de Santos sejam mais bem assimiladas, a análise de algumas obras atravessadas por essas ideias torna-se fundamental. Começemos por *Tangere/Tinitare* (1993), uma peça que parte da premissa da mão como espaço de experiência. Ainda que não seja vestível, o objeto, produzido por meio das técnicas da joalheria, encaixa-se no gesto de carregar, isto é, de formato ovalado, ele conforma o espaço negativo que se cria no encontro de duas mãos quando tocam suas bases e as pontas de seus dedos. A peça feita em latão é oca e no seu interior há um segundo objeto não revelado ao espectador. O conteúdo interno é um anel que tilinta e desperta a lembrança da brincadeira infantil de passar o anel. A brincadeira sugeria que se descobrisse, após tantas passadas, quem estava com o anel, do mesmo modo que *Tangere/Tinitare* propõe que, ao segurar o objeto, se descubra o que há no seu interior. Portanto, *Tangere/Tinitare* propõe que aquele que interage com a obra seja o responsável por ativá-la, deixando que a mão de contato a explore, descubra e aprenda através do carregar da peça, que se expressa através da ação de quem a leva e do formato do objeto. Outra brincadeira feita pela artista nesta obra é de tornar inacessível, quando posto no interior, o anel, uma joia que é comumente usada no dia a dia e que está sempre junto às mãos, sendo nesse caso acessado pelas mesmas mãos de uma maneira inusitada.



Figura 12 – Maria Ivone dos Santos (1958)
Tangere/Tinitare, 1993
Objeto oco em latão com conteúdo interno não revelado
Coleção da artista

Seguindo na linha das obras que têm a mão como espaço de experiência, *Les Dix-versions* (1993–94) é uma série que tem como motivo os números de um a dez e é apresentada através de objetos que correspondem formalmente a essas numerações. Essa analogia em algumas peças não é tão direta, por isso conta com o toque do espectador para descobrir qual número cada joia representa. Os objetos propõem diálogos com os gestos da mão de pegar, medir e contar, uma vez que essa é a maneira de desvendar as suas formas, cuja reflexão incitada sobre a ação cotidiana do ato de contar deixa de ser somente uma atividade mental para tornar-se também uma experiência concreta. A série foi produzida enquanto a artista aguardava o nascimento de sua primeira filha, logo há também uma relação direta com os meses de gestação e com a contagem como ato de espera. Isso nos leva ao título da obra, que joga com as palavras “diversão” e “dez versões”, portanto nele está implícita a ideia de divertir-se ao entrar em contato com as peças.



Figura 13 – Maria Ivone dos Santos (1958)
 Série *Les Dix-versions*, 1993–94
 Bracelete em alpaca
 Coleção da artista

Os objetos de *Les Dix-versions* são vestíveis e dividem-se em broches, colares e pulseira, com exceção do número nove, que não é usável, mas segue a linha do jogo de palavras do título: a forma é de um ovo, *ouef* em francês, mas seu significado é nove, *neuf*, com uma pronúncia muito similar na mesma língua. O objeto de número cinco, por sua vez, é uma pulseira composta por cinco berloques em formato de dedal. Cada um deles possui uma inscrição com os nomes populares dos dedos das mãos – mindinho, vizinho, pai de todos, fura bolo e mata piolho –, que resgatam uma noção de aprendizagem na infância. Os dedais também servem como ajudantes para a

colocação da pulseira numa espécie de duplo vestir: veste-se os dedais para com eles vestir o bracelete.



Figura 14 – Maria Ivone dos Santos (1958)
Cinq (Série *Les Dix-versions*), 1993–94
Bracelete em alpaca
Coleção da artista

No mesmo ano, Santos elabora *Na ponta dos dedos* (1993). A partir do mesmo elemento do número cinco da série *Les Dix-versions*, a obra é composta por um conjunto de dedais produzidos em cinco metais diferentes: ouro, ferro, prata, cobre e estanho. As peças também contêm inscrições gravadas em suas bases e essas referem-se aos nomes das minas de onde os metais constituintes foram extraídos, os quais, por suas localizações, relacionavam-se com a experiência da artista pela América do Sul. São eles: Serra Pelada, Carajás, Potosí, Chuquicamata, Siglo Veinte, respectivamente. Lembremos aqui que é comum que os dedais de uso cotidiano contenham inscrições que revelam o nome do seu dono ou algum ornamento. O que não é comum é que o objeto seja usado nos cinco dedos das mãos ao mesmo tempo, uma vez que a função original do dedal é proteger uma ou duas das extremidades das

mãos de quem desenvolve algum trabalho manual, enquanto os demais dedos ocupam-se da produção do que quer que se esteja fazendo. Santos, ao criar um conjunto para os cinco dedos, sugere um impedimento no cumprimento da função primordial do dedal, que aprisiona o movimento em vez de protegê-lo. A artista, ao inverter algumas predefinições do objeto, insere questões de cunho social e geopolítico na sua obra, tornando a peça carregada de carga conceitual. A crítica aos modos de extração dos metais parece estar presente no objeto tanto através do seu uso, quanto pela relação com a forma original do dedal, que costuma parecer com uma peneira. Essa imagem remete à prática da extração e faz lembrar que quem garimpa o metal normalmente não é o mesmo que usa a joia, assim como quem costura, não é a mesma pessoa que irá vestir a roupa produzida. Também não podemos deixar de ressaltar a atualidade do tema da obra, já que em 2023 testemunhamos o tratamento desumano que vinha sendo alvo o povo indígena Yanomami¹⁹, resultado do cerco feito por garimpeiros ilegais e do desprezo do poder público estabelecido no mandato dos quatro anos anteriores. Brun nos relembra que é também através das mãos que a classe social de um indivíduo pode ser revelada, uma vez que as marcas nas mãos dos aristocratas, dos intelectuais e dos trabalhadores não são as mesmas (BRUN, 1991, p.87). Todas essas discussões são ativadas a partir do contato da obra com as mãos, fazendo com que o espectador ao vestir a peça sinta o peso das questões propostas pela artista.

¹⁹ Fonte <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/genocidio-drama-humanitario-dos-yanomami-pode-reforcar-denuncias-contrabolsonaro-no-tpi/amp/>>. Acesso em 02 mar. 2023.



Figura 15 – Maria Ivone dos Santos (1958)

Na ponta dos dedos, 1993

Dedais em ouro, ferro, prata, cobre e estanho com as respectivas inscrições gravadas a buril: *Serra Pelada, Carajás, Potosi, Chuquicamata, Siglo Veinte*, 1,5 x 1 cm cada
Coleção da artista

Abrangendo ainda mais as explorações conceituais da mão como meio de relação e experiência em suas obras, Santos desenvolve *What can I hold you with?* (1990), uma joia impalpável, mas presente através da ação da mão. Composta por um dispositivo fotoelétrico, a joia projetava-se sobre a mão que se colocasse na posição proposta pela artista. Quando ativada, a joia, ou a projeção da joia, apresentava uma constelação recortada em uma chapa de metal formando, em decorrência do gesto da mão, uma joia que se via, mas que não se tocava, trazendo novamente aqui as noções de tangível e intangível. Em *What can I hold you with?*, havia, portanto, a necessidade da mão para que a obra se completasse em conjunto com o espectador.



Figura 16 – Maria Ivone dos Santos (1958)
What can I hold you with?, 1990
Dispositivo célula fotoelétrica e projeção

Partindo para uma análise de peças que se relacionam com a produção de Santos em joalheria, mas não são produzidas através dos mesmos materiais, duas obras destacam-se quando colocamos a mão no centro da discussão. A primeira delas, *La Boîte à bijoux* (1989) trata-se de uma caixa de joias, que inesperadamente contém em seu interior 36 negativos em preto e branco com imagens fotografadas pela própria artista da sua mão performando diferentes gestos e carregando diferentes objetos. Acompanha o conjunto uma pinça *terceira mão*, ferramenta utilizada na ourivesaria, como o nome sugere, sendo mais uma mão para auxiliar as outras duas em atividades em que as mesmas estão ocupadas, como na soldagem. A pinça *terceira mão*, numa espécie de metalinguagem, estava à disposição para segurar as outras 36 possibilidades de mãos dispostas na caixa de joias. O espectador, nessa obra, através da ação das suas próprias mãos, poderia escolher qual das imagens seria agarrada pela pinça e colocada em destaque, fazendo alusão, possivelmente, ao próprio fazer da joalheria através das mãos, que nesse caso brinca com a ideia da mão como a própria joia. Portanto, a mão escolhe uma das mãos que é carregada por uma *terceira mão*.

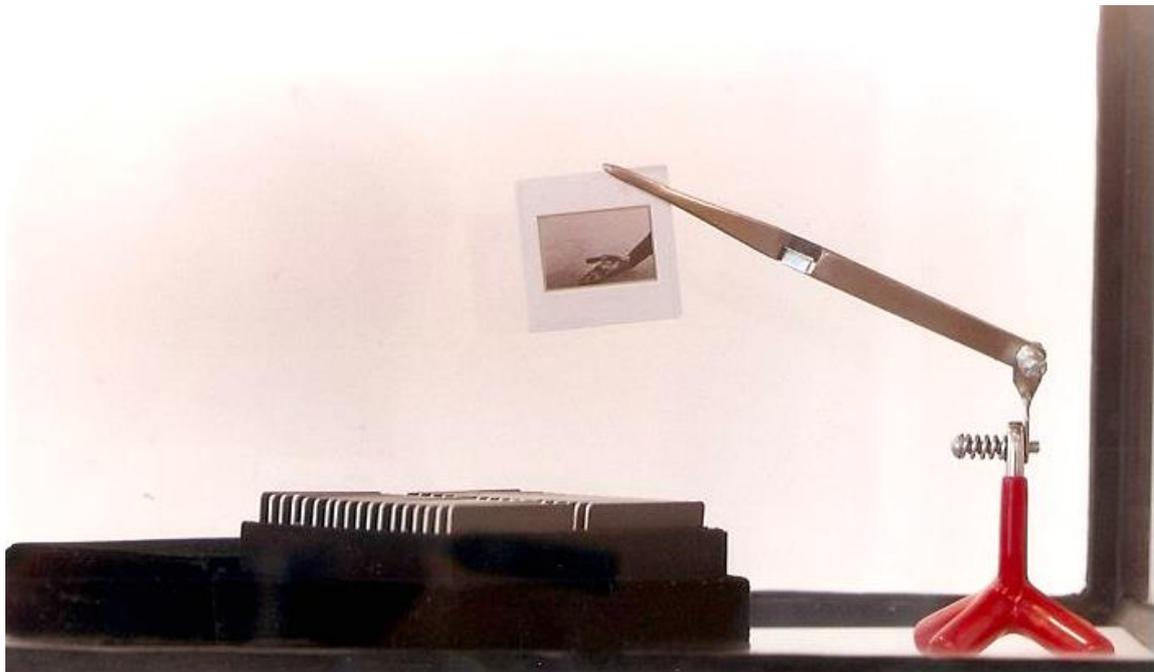


Figura 17 – Maria Ivone dos Santos (1958)
La Boîte à bijoux, 1989

Estojo de veludo preto (9 x 11 cm) contendo 36 negativos em preto e branco montados em vidro e acompanhados por uma pinça terceira-mão
Coleção da artista

A segunda e última obra sobre as relações da mão é *Zona de Sombra* (1994), uma escultura em ferro fundido retirada do espaço negativo que forma duas mãos quando colocadas em posição de carregar. De modo parecido com *Tangere/Tinitare*, a obra materializa uma ação que, quase de forma magnética, atrai o espectador a colocar suas próprias mãos em contato com o objeto num gesto oposto ao feito pela artista na produção da obra, em que o vazio não é preenchido pelo ferro, mas sim em que este pode ser tocado e é, pela primeira vez, envolto. Essa solidificação do vazio das mãos, recupera de Brun (1991), como uma ilustração de suas ideias, a noção da marca invisível das formas que as mãos conhecem e trazem consigo na compreensão, já afastadas da apreensão da coisa tocada.



Figura 18 – Maria Ivone dos Santos (1958)
Zona de Sombra, 1994
Escultura em ferro fundido, 12,5 x 15 cm
Coleção da artista

A mão é, portanto, um meio de nos abrimos ao mundo e de nos fecharmos, em seguida, em nós mesmos com as reflexões propostas pelo contato. Santos entende muito bem esse modo de acesso à subjetividade através do toque e propõe, apresentando diferentes estratégias, caminhos para que se volte ao próprio corpo, porque há nas joias da artista, para além da mão, uma reflexão sobre o espaço ocupado por esse corpo. Essas relações entre joia, espaço e corpo serão contempladas a seguir.

2.2 INVERTENDO ESCALAS: O CORPO HABITADO

Já é sabido que as relações de escala são um dos pontos chave para o desenvolvimento de joias de artista, como foi apresentado no nosso primeiro capítulo. Sabe-se também que as joias projetadas por artistas costumam ser adaptações do seu vocabulário plástico para o corpo e, portanto, para a portabilidade. Os motivos porque Santos passou a adotar a joia como suporte artístico não divergem dos artistas

anteriores à ela. Santos, que antes dedicava-se à gravura, processo que possibilita obras de maiores proporções, por sua condição de estrangeira, talvez tenha passado a reduzir as escalas de seus projetos como uma maneira de levar consigo mundo afora suas criações. Essas deduções formam-se quando se compara a sua produção em joalheria – feita durante sua estadia na França como artista fora do seu território – com as obras que desenvolveu no seu retorno ao Brasil, realizadas como esculturas, grandes impressões fotográficas e instalações. Essas obras, ainda que se conectem com a sua trajetória na joalheria, não são o nosso foco porque propõem a inserção do corpo no espaço, sendo ele habitante, enquanto as joias de Santos sugerem que o corpo seja, inusualmente, habitado pelos pequenos objetos.

Se Brun (1991) pensava a mão em relação ao mundo, Santos, à sua maneira, propunha um modo com que “seu mundo” pudesse colocar-se sobre as mãos e porque não sobre todo o corpo. Uma das versões do “seu mundo”, aqui sugerindo que este é a poética criada pela artista, reduzia espaços da casa como meio de portar consigo a lembrança de possíveis formas de habitar. O filósofo Gaston Bachelard, nas suas elucubrações em *A poética do espaço* (2008, p.200), em determinado momento comenta que “[...] todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”, porque para o autor toda relação espacial, e portanto fenomenológica, é pautada pelas nossas primeiras vivências relacionadas às diferentes entendimentos do que é casa para cada um. Para Bachelard, a casa é o nosso primeiro universo, o que implica que esta carrega uma força integradora de memórias que surgirão, já longe de casa, nos momentos em que é possível encontrar algo de conforto, algo de devaneio, algo de onírico. A casa, segundo o autor, está marcada em nós através dos hábitos desenvolvidos em função dos seus espaços e é essa ligação entre corpo e casa que permite que as repetições de gestos cotidianos estejam inscritas nos seus habitantes, como abrir a porta ou fechar uma determinada janela de um certo jeito.

A busca pelo local de lembrança através da casa, se podemos descrever desse modo, norteiam parte da produção de Santos que corresponde aos objetos que pretendem habitar o corpo como miniaturizações da casa. Esse exercício de miniaturização projeta-se como uma lente de aumento e coloca à luz aspectos do espaço e da memória que a artista deseja chamar atenção. Segundo Bachelard

(2008), a miniatura sabe armazenar a grandeza e é, por isso, vasta à sua maneira. Essa inversão das escalas do mundo na miniatura se presta como recurso para que Santos possa fazer caber o que quiser na área de seus objetos. A obra *Espace à pièces* (1992) é um dos exemplos de joia desenvolvida pela artista como um meio de carregar no corpo a memória de casa. Composta por uma bolsa metálica com visor central suportada por um cordão de borracha, o colar acompanha 17 croquis de plantas das casas que a artista já havia habitado até o momento. Um desses desenhos é somente um quarto, outros uma casa inteira. A cada uso é possível escolher qual casa será inserida na bolsa e ficará visível através da vitrine, fazendo com que toda a grandeza da morada, fosse ela física ou subjetiva, se adaptasse ao tamanho do corpo como um modo de levar com ele, a cada vez, a memória de uma das casas.

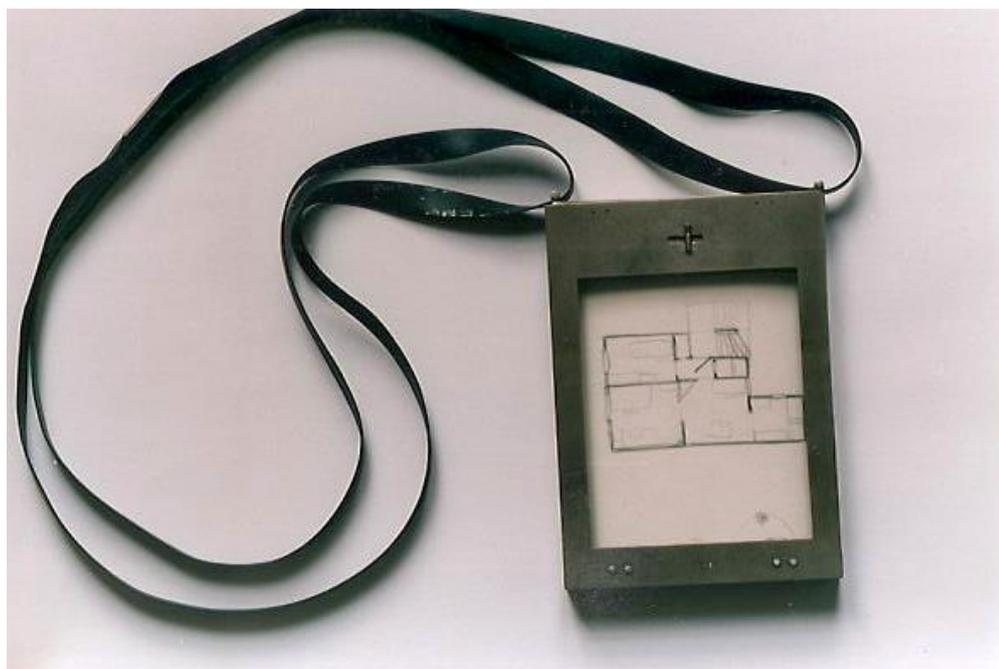


Figura 19 – Maria Ivone dos Santos (1958)
Espace à pièces, 1992
Caixa-vitrine portátil em metal, vidro e borracha contendo
17 croquis de casas habitadas pela artista
Coleção da artista

Uma segunda obra que concatena as lembranças da casa com a miniaturização e com a portabilidade dos objetos é a *Piscina* (1991). A peça é formada por quatro elementos principais: uma piscina em metal, um envolto com meio quilo de pigmento verde, um vidro com a quantidade de água necessária para preencher a

pequena piscina e uma lâmpada de luz azul. Juntos eles formam o que parece ser um monte gramado com uma piscina no centro. A particularidade desta obra está na sua possibilidade de repetição, porque os elementos, quando não expostos, podem ser guardados em uma maleta especial que contém vãos destinados exclusivamente a cada elemento. Por conta do estojo e dessa separação de materiais, a obra pode ser montada, transportada e remontada em qualquer lugar, lembrando a já mencionada *La Boîte-en-valise* (1936–41) de Marcel Duchamp.

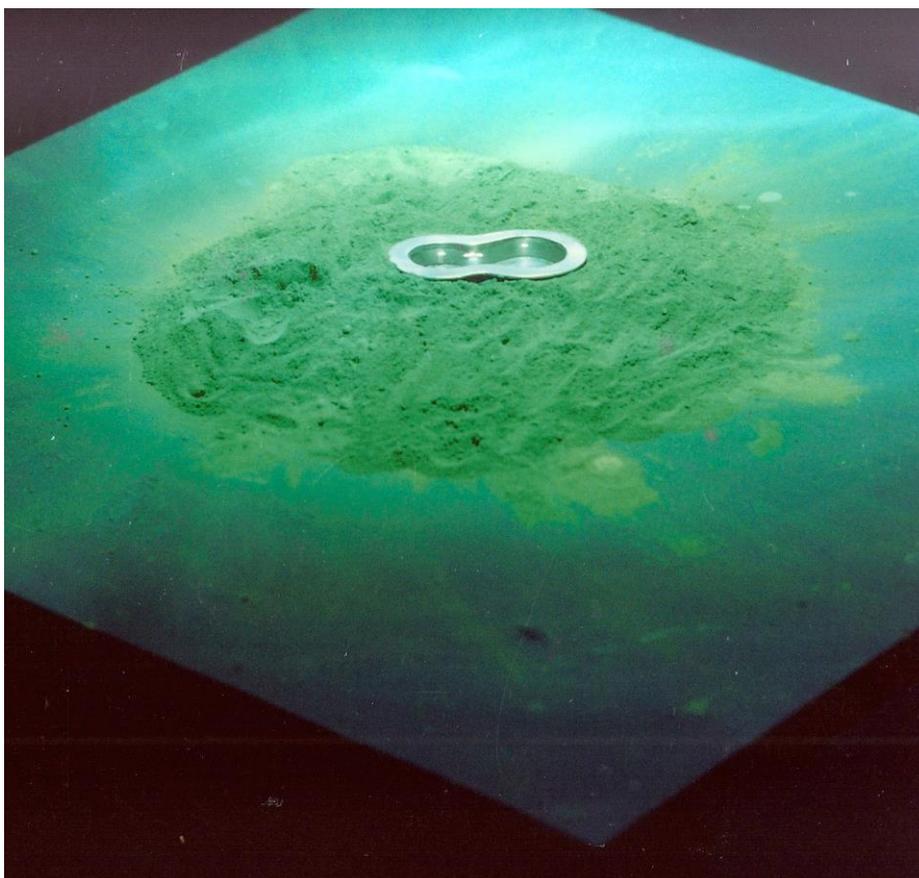


Figura 20 – Maria Ivone dos Santos (1958)
Piscina, 1991
Instalação com pigmento, objeto, água e luz azul
Coleção da artista

Ainda sobre as reflexões da casa e do espaço, Santos produziu uma série de seis anéis intitulada *Construção* (1990). As peças assemelham-se a pequenas maquetes de casas ou de estruturas contidas nelas, tendo em vista que reduzir, para além do carregar, também é uma maneira de conhecer, uma vez que para apreender

um objeto em sua totalidade é preciso olhar para todas as suas partes. Cada anel tem como medida o próprio dedo e segue a ideia de tratar o corpo como espaço habitado e não somente como habitante, em função das joias reduzirem as escalas de locais normalmente ocupados pelo corpo.

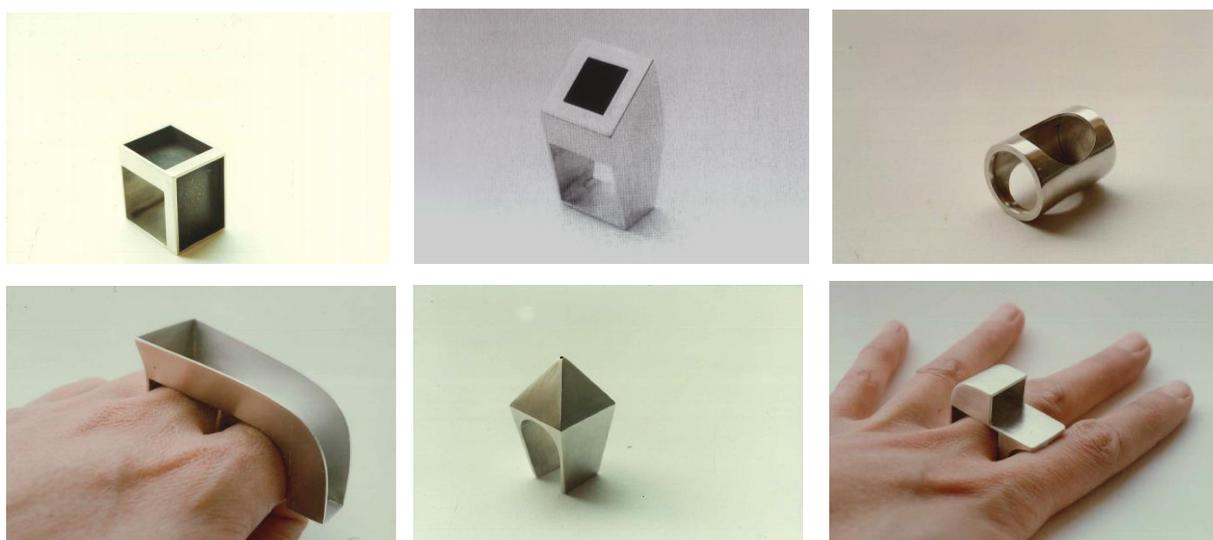


Figura 21 – Maria Ivone dos Santos (1958)
Série *Construção*, 1990
Anéis em prata
Coleção da artista

Nos atentando ao primeiro e ao quinto anel, percebemos que cada um, à sua maneira, representa a estrutura de uma casa. Do mesmo modo que o sexto, entretanto este assume uma característica similar ao quarto anel, o escorregador. Ambos são peças que se colocam sobre as mãos de maneira a limitar o movimento dos dedos. Essa característica das peças, que impõe a sua presença e se faz lembrar constantemente através do uso, implica que haja um usuário para que seja percebida. Quando apontamos em Bachelard (2008) a relação fenomenológica entre corpo, espaço e objeto, lembramos das colocações do crítico de arte Michael Fried (2002). Em sua crítica à arte que chamava de literalista, Fried, de forma depreciativa, associava as obras minimalistas ao teatro devido à necessidade da presença do espectador no espaço expositivo para que o objeto em questão fosse completamente entendido. Um dos elementos que aguça essa situação é a consciência da escala, nesse caso agigantada, que se dá pelo respiro do espaço entre objeto e espectador. Este torna-se consciente de que está estabelecendo relações com a obra através da

sua participação. Essa relação, para Fried, era vista como uma espécie de gangorra, que ao inserir o espectador na equação, este tornava-se um sujeito ativo e a obra um mero objeto, enquanto para ele, a relação deveria ser inversa: o espectador sujeito à obra, sendo esta última de força e sustentação independentes. Em Santos, avessa ao posicionamento de Fried, a gangorra está equilibrada: o espectador ativo não diminui a obra, ao contrário, ele engrandece o sentido de suas criações.

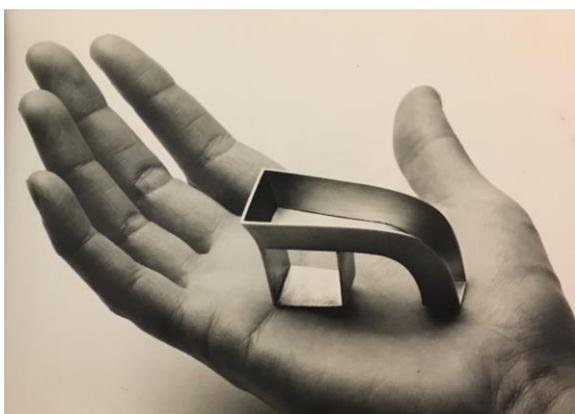


Figura 22 – Maria Ivone dos Santos (1958)
Construção III (Série *Construção*), 1990
Anel de dois dedos em prata, 2,5 x 4,5 cm
Coleção da artista



Figura 23 – Maria Ivone dos Santos (1958)
Construção V (Série *Construção*), 1990
Anel de dois dedos em prata, 1 x 2 x 2,8 cm
Coleção da artista

Outra característica da série *Construção*, como o título sugere, são os modos como as peças foram construídas e os espaços que resultaram dessa investigação. A presença de volumes ocultos são convites para o manuseio do espectador ou para o despertar da sua curiosidade, como no caso dos três primeiros anéis, preenchidos em suas cavidades por água, ácido com efeito escurecedor e vidro, respectivamente. Esse modo de separar os espaços e de ocupá-los com diferentes materiais remete a uma referência importante para a artista: os *Bólides* de Hélio Oiticica (1937–1980). Em sua maioria, os *Bólides* eram espécies de caixas com gavetas, cujas aberturas originavam uma multiplicidade de espaços movidos pela ativação do espectador ao abrir e fechar seus compartimentos. Essas gavetas podiam conter preenchimentos diversos, como areia ou somente uma cor (SANTOS, 1993; PEQUENO, 2013). As conexões dos anéis da série *Construção* com os *Bólides* dão-se em níveis formais e conceituais, à medida que ambos propõem modos semelhantes de sugerir o engajamento com o espaço através de estruturas de múltiplos materiais e sentidos.



Figura 24 – Hélio Oiticica manipulando *B 11 Bólido caixa 9*, 1964
Foto de Claudio Oiticica

O envolvimento do espectador com o espaço e com objeto passa por um conceito que não poderia deixar de ser abordado: a percepção. Se até agora falamos sobre as proposições de Brun (1991), Bachelard (2008) e Fried (2002), para completar os teóricos, principalmente quando mencionamos a fenomenologia, conceito que permeia essas relações do sentido, precisamos trazer Maurice Merleau-Ponty (2014), filósofo que, da perspectiva que nos interessa, olha o corpo como agente da percepção. Na citação que destacamos abaixo, o autor analisa o momento em que a percepção domina o corpo a ponto do corpo se esquecer de si mesmo, ainda que a percepção dependa inteiramente dele. O vínculo simbiótico entre corpo e percepção está proposto em todas as obras de Santos, reforçando novamente a ideia de que sua

obra só existe e se completa devido à presença do espectador.

Sem dúvida, não é inteiramente meu corpo quem percebe: só sei que pode impedir-me de perceber, que não posso perceber sem sua permissão; no momento em que a percepção surge, ele se apaga diante dela, e nunca ela o apanha no ato de perceber. Se minha mão esquerda toca minha direita e se de repente quero, com a mão direita, captar o trabalho que a esquerda realiza ao tocá-la, esta reflexão do corpo sobre si mesmo sempre aborta no último momento: no momento em que sinto minha mão esquerda com a direita, correspondentemente paro de tocar minha mão direita com a esquerda. Mas este malogro de último instante não retira toda a verdade a esse meu pressentimento de poder tocar-me tocando: meu corpo não percebe, mas está como que construído em torno da percepção que se patenteia através dele: por todo seu arranjo interno, por seus circuitos sensório-motores, pelas vias de retorno que controlam e relançam os movimentos, ele se prepara, por assim dizer, para uma percepção de si, mesmo se nunca é ele que ele próprio percebe ou ele quem o percebe. Antes da ciência do corpo – que implica a relação com outrem –, a experiência de minha carne como ganga de minha percepção ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer lugar, mas emerge no recesso de um corpo (MERLEAU-PONTY, 2014, p.22–23).

Porque há a necessidade de carregar consigo seus objetos, seja por sua condição de estrangeira ou simplesmente pelo modo como a artista vê o mundo, e porque há nesse mundo a reflexão sobre a presença do corpo e sobre as suas possibilidades de interação e percepção, são constatações em que chegamos até o momento. Resta-nos entender como esses objetos instigam a relação com o espectador, para além das estruturas formais das joias já analisadas. Precisamos refletir sobre os artifícios utilizados por Santos para convidar o espectador à interação, pois esses são partes fundamentais da carga conceitual de suas obras.

2.3 O LÚDICO NAS JOIAS DE MARIA IVONE DOS SANTOS

Ao colocarmos lado a lado todas as obras de Santos abordadas até agora é possível observar que na relação do objeto com quem o porta há a presença de um caráter lúdico. Vimos que essa característica é utilizada pela artista através de diferentes jogos e brincadeiras estipulados com o espectador como um instrumento para debater suas temáticas, formas e motivos. Antes de entrarmos na análise dos modos como a artista usa dessa estratégia, precisamos entender o que compõem o jogo como estrutura e o que ele carrega como elemento da nossa cultura estando, portanto, implícito também nas obras apresentadas neste trabalho.

Em *Homo Ludens* (2019), o historiador Johan Huizinga aponta que o jogo é mais antigo que a cultura, pois os animais não esperaram os humanos para brincar, seguindo seus instintos que os conduziam antes de qualquer racionalização humana. Os animais convidam uns aos outros para a brincadeira através de certos padrões de gestos e atitudes, porque no jogo há algo que transcende as necessidades da vida e confere sentidos diversos à própria essência, que, por meio desses sentidos, carrega algo de imaterial e autossuficiente. Entretanto, algumas teorias tentam conferir lógica à necessidade do jogo utilizando-se de argumentos que fogem do seu caráter autossustentado, procurando funções de finalidades biológicas em sua origem e propondo o jogo, por exemplo, como exercício de autocontrole para o humano. Mais ou menos como Bachelard (2008) pensava a casa, como um ambiente estruturador de todas as memórias futuras que se relacionam à sensação de conforto experienciada pelo indivíduo. Ainda que essas análises excluam algo que é fundamental na estrutura original da brincadeira, a sua independência, para esse trabalho não será possível dissociar o jogo do objeto de instrumentalização das vivências e da cultura que ele é, mesmo compreendendo que a sua existência não depende unicamente delas.

Percebemos algumas características comuns quando associamos o jogo à instrumentalização da cultura e o vimos inserido em uma determinada sociedade. A primeira delas é que o jogo é livre porque ele não é o real. Ainda que possa representar

o real, ele não é a vida corrente, ele é uma esfera de evasão temporária da realidade por uma orientação própria. Ele se situa fora dos processos de satisfação imediata de necessidades e desejos da vida comum porque a sua satisfação consiste na sua própria realização. O que nos leva a um segundo atributo: o jogo acontece dentro de certos limites de tempo e espaço, porque todo jogo se processa num campo previamente delimitado material ou imaterialmente, criando mundos paralelos e temporários. Portanto, todo jogo tem suas regras, que determinam o que vale naquele espaço definido, e o que sustenta essa determinação é a ausência de um ceticismo, porque há uma verdade no jogo que precisa ser levada a sério já que há também no jogo a seriedade, que não é rival da diversão. O jogo também é dotado de um elemento de tensão, de incerteza, acaso e mistério, que nos interessa muito para pensar as obras de Santos, pois no interior do jogo há algo do cotidiano que perde a validade. No jogo há sempre algo em disputa e na produção de Santos a disputa está na tentativa que, através de uma brincadeira estética, o espectador se relacione com a obra. Essa breve definição do jogo nos ajuda a delimitar suas características e entender, olhando novamente para as joias, o que nelas há de lúdico e como essa presença se manifesta como uma estratégia auxiliar à compreensão (HUIZINGA, 2019).

Por exemplo, nas obras de Santos há elementos que indicam uma evasão momentânea do real. A inversão das escalas é uma forma de afastamento da realidade e de concentração em um novo e pequeno mundo. Walter Benjamin em sua *História Cultural do Brinquedo* (1994) relembra que na segunda metade do século XIX acontece um agigantamento dos brinquedos, antes produzidos em dimensões menores, sendo até mesmo decorativos – o que não deixa de ser uma expressão do lúdico, o decorar. Esse agigantamento acarreta numa perda do aspecto sonhador das peças, relacionado a mais íntima conexão materna, aquela que curiosamente serve para a criança como um mundo inteiro. Não podemos deixar de relacionar, novamente, as escalas e a figura da mãe com a noção de casa de Bachelard (2008). Santos, à sua maneira, com suas miniaturas, instaura momentos de sonho como pausas no tempo, reduzindo estruturas de casas e refletindo sobre o aprendizado pelo toque.

Na série *Les Dix-versions* vemos a sugestão da descoberta dos números através do toque e sabemos que a obra foi desenvolvida quando a artista esperava a sua primeira filha. Em um segundo escrito, *Brinquedo e brincadeira* (1994), Benjamin aponta que é por meio da brincadeira que está a origem de todos os hábitos, como comer, dormir, vestir-se e lavar-se. Essa ideia nos leva a pensar se na concepção da obra houve, por parte de Santos, a reflexão sobre um modo de aprendizado numérico partindo de uma interlocução lúdica e num primeiro momento de uma perspectiva infantil, no sentido de atender as necessidades do ensino da criança. Essa noção, se de fato foi um ponto de partida, é superada rapidamente devido à complexidade estética das joias, que falam com um público sem faixa etária definida. Aliás, sabe-se também através de Benjamin que ninguém é mais sóbrio em relação à necessidade de diferentes materiais nos brinquedos do que as crianças, porque para elas cabem em um simples pedaço de madeira, por exemplo, uma diversidade de figuras contempladas na imaginação, por isso são as crianças as primeiras a nos mostrarem as infinitas possibilidades interpretativas dos objetos.

O interesse pela experiência através dos números das peças aparece também por essas serem materializações dos meses da espera da gestação da artista, que mediante ao toque prestavam-se como distração para a passagem do tempo. Essa característica de distração, para Huizinga (2019, p. 221), carrega “[...] uma necessidade quase instintiva, espontânea, de ornamentar as coisas, e que seria possível considerá-la uma função lúdica”. O autor explica que essa é uma necessidade bem conhecida por todos que, com o lápis na mão, alguma vez tiveram que assistir a uma reunião aborrecida e, sem perceber, pegaram-se brincando com linhas, curvas e arabescos. Desse modo, identificamos a ludicidade na obra não somente no tema, mas também em sua função, muito particular e vinculada à experiência pessoal da artista.

O título da série *Les Dix-versions* também revela um jogo, mas nesse caso de palavras, e é verdade que por detrás de diversas expressões abstratas se oculta uma metáfora, e toda metáfora também é um jogo de palavras. Diversão ou dez versões, fica a cargo do espectador decidir o que melhor lhe cabe. Outras peças também carregam no título alguma brincadeira relacionada à obra. *Tangere/Tinitare* joga com

o barulho que o anel produz quando mexido no interior da peça na qual está preso; *La Boîte à bijoux* brinca com a ideia de uma caixa de joias, entretanto repleta de mão sem anéis; *What can I hold you with?* apresenta a projeção de uma joia sobre a mão que pode pegar “nada”, diferente do que o título indica.

Outros aspectos da brincadeira mostram-se de forma mais ou menos direta. Ainda na obra *Tangere/Tinitare*, a relação com o jogo de passar o anel é explícita, e mesmo que não seja possível jogá-lo da maneira convencional, a peça precisa dessa relação lúdica para fazer o seu efeito, para criar o mistério e despertar o questionamento do que há dentro da estrutura oval. Lembrando que o mistério é um dos elementos constituintes da ideia de jogo e este está presente também na série *Construção*. A série, além de brincar com a redução das escalas da casa, apresentando formalmente aspectos divertidos, intriga o espectador através do uso de materiais e formas que representam e apresentam vazios, que por si só, já são misteriosos e, como todo vazio, abrem espaço para criação de subjetividade. *Zona de Sombra*, por sua vez, joga com o espaço vazio por meio da sua completude, assim como *Espace à pieces*, a bolsa-colar que está à disposição para ser preenchida com a memória da casa que o espectador eleger. Do mesmo modo que *La Boîte à bijoux*, é o espectador que no ato de retirar cada negativo de seu compartimento – que já é divertido primeiramente pelo elemento da surpresa, ou do mistério – deve escolher qual imagem será suportada pela pinça *terceira mão*. A obra *Piscina*, de um jeito similar à *La Boîte à bijoux*, é composta por elementos em uma caixa, quase como se fosse uma caixa de brinquedos, que podem ser desembalados e montados conforme as instruções.

Um último e talvez mais importante elemento lúdico das obras de Santos está no que podemos chamar de fruição. Desde a sua característica ornamental, as joias carregam algo de lúdico consigo, mas é a partir da relação estabelecida com o espectador, ou também fruidor, que irá reagir à obra de diferentes maneiras de acordo com suas experiências prévias, que o vínculo lúdico irá se estabelecer. Para além da produção de Santos, pensemos a obra de arte como um jogo em que o artista estipula as regras, manifestadas conforme a sua poética, que serão recebidas pelo espectador e seguidas de acordo com a sua perspectiva individual. Agora pensemos em uma obra

em que o autor, como Santos, envia estímulos para que o espectador, à sua maneira, complete o sentido dos objetos de modo a definir uma relação ativa. É mais ou menos como receber as peças soltas de um brinquedo para armá-lo. Em *Obra aberta* (2015), o filósofo e semiólogo Umberto Eco apresenta que essa perspectiva lúdica é algo presente em qualquer obra de arte, porque a fruição por si só é um modo de participar de um certo jogo entre obra e espectador, independente da obra propor diálogos físicos e ativos. Mas o que realmente interessa a Eco, e a nós também, são as situações em que as obras abrem espaço para que o fruidor opere o trabalho, sendo cada fruição uma interpretação e uma execução particular, uma resposta livre e inventiva. É uma poética de sugestão, como propõe Eco (2015, p. 75), em que “a obra coloca-se intencionalmente aberta à livre reação do fruidor”, sugerindo que a cada vez carregue as “contribuições emotivas e imaginárias do intérprete”, o que torna a obra um objeto em movimento.

Essa conexão entre obra aberta e espectador, interliga-se com a discussão que tivemos no fragmento anterior deste trabalho sobre fenomenologia. Porque se é no recesso do corpo que emerge a percepção, em outras palavras, se é na abstração do toque que se chega à experiência e, por último, à alguma compreensão, é porque é somente a partir do estado de abertura, que promete algo mais a ver, que se permite que uma relação fenomenológica aconteça. Mas essa relação não é indiscriminada, ela é um convite à interação orientado pela poética do artista que prevê caminhos, já que a obra, mesmo que finalizada pelas interpretações vivenciadas e atribuídas pelo espectador, será em última instância, criação do seu autor. Eco esquematiza muito bem o que compõe uma obra aberta:

1. as obras "abertas" enquanto em movimento se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor; 2. num nível mais amplo (como gênero da espécie "obra em movimento") existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem, contudo, "abertas" a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3. cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma *execução* pessoal (ECO, 2015, p.94).

As formas de abertura de uma obra são as mais diversas. Para trazer uma figura já apresentada, vimos também através de Eco o exemplo de Calder. Seus móveis abrem-se em frente aos olhos de quem os vê devido ao seu movimento, que se compõe com o andar do espectador. O campo de escolha de abertura e movimento da obra, em determinado momento da fruição, passa a não ser mais sugerido, mas sim real, convertendo o trabalho em um campo de possibilidades. Em Santos, avança-se ao nível de abertura em que o espectador, em vez de percorrer por uma grande obra com uma certa distância, pode tomar para si o objeto. É por meio do carregar que o fruidor finaliza a sua relação física com a obra e inicia o seu processo de compreensão, pois é a partir do contato que ele pode brincar, descobrir, refletir, emocionar-se, surpreender-se, e o que mais for experienciado dentro das inúmeras possibilidades de cada indivíduo e das sugestões da artista.

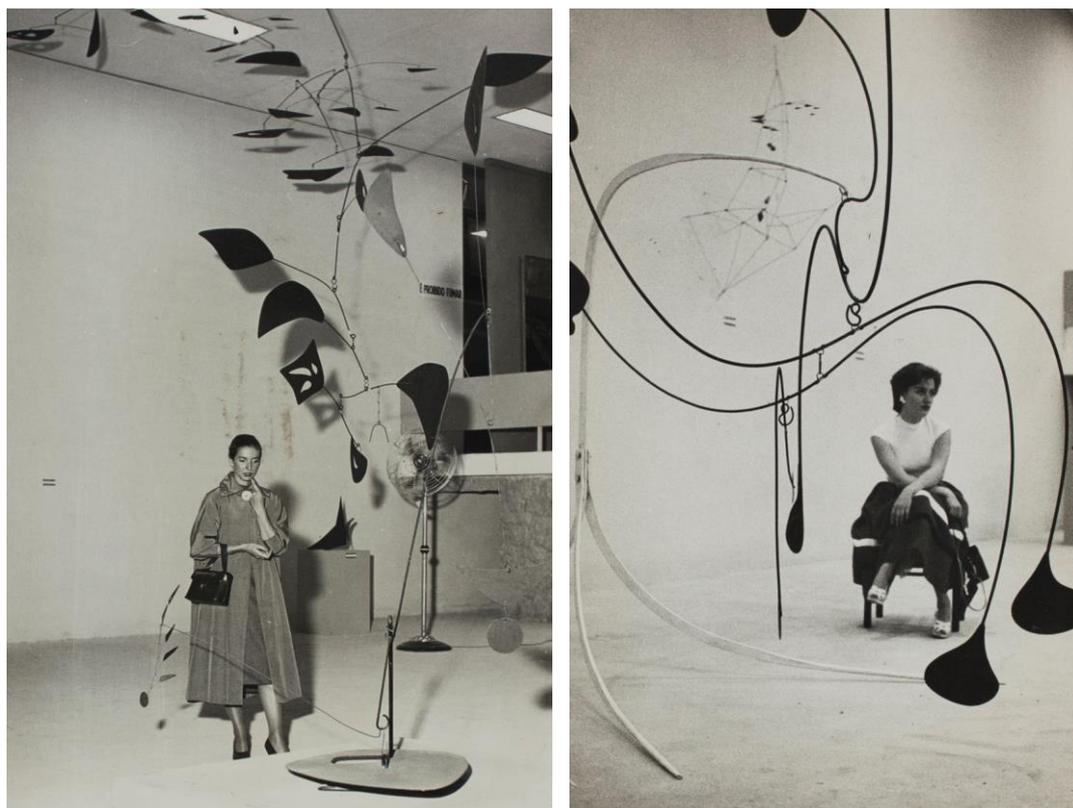


Figura 25 – Visitantes na Sala Espacial junto às obras de Alexander Calder na 2ª Bienal de São Paulo, 1953

A inclusão do espectador na última fase de composição da obra, sendo essa a fruição, nos desperta, assim como ao fruidor, uma nova possibilidade de leitura da

produção das joias de Santos. Sendo a obra aberta um meio gerativo de sentido e de compreensão de novos aspectos do mundo, um espaço de jogo e choque entre artista, obra e espectador, não estaria, este último, experienciando através do contato do seu corpo com a joias uma relação mínima de *performance*? Não estaria o lúdico também presente nesse aspecto? Respondidas as três perguntas feitas às obras de Santos – *o quê?*, *por quê?* e *como?* – temos respaldo suficiente para avançar a uma nova análise das peças sob a perspectiva e sugestão da *performance*, um meio que à maneira da artista, poderia, quem sabe, estar presente no uso de suas joias. Antes de tudo, vamos nos munir nas próximas páginas de referências e escritos que possam ajudar a desenvolver a nossa própria e nova perspectiva sobre o tema.



3 A JOIA DE ARTISTA DE
MARIA IVONE DOS SANTOS
COMO OBJETO DE
PERFORMANCE MÍNIMA

3 A JOIA DE ARTISTA DE MARIA IVONE DOS SANTOS COMO OBJETO DE *PERFORMANCE MÍNIMA*

Em 1920 Marcel Duchamp apresentava Rose Sélavy, um entre seus pseudônimos. O nome escolhido para seu alter ego feminino jogava com as frases em francês “*Eros, c’est la vie*” e “*arroser la vie*”, traduzidas como “sexo, é a vida” e “um brinde à vida”, respectivamente. Sélavy aparecia por meio de fotografias tiradas por Man Ray em que Duchamp vestia-se de acordo com a indumentária da mulher do século 20 e é uma das obras mais enigmáticas do artista por trazer, assim como em seus *readymades*, a crítica à romantização da figura do artista. Seguindo a ironia presente em obras dadaístas, através de Rose percebemos uma sugestão da potencialidade do vestir como ato performativo e indagador. O vestir como ativador de novas possibilidades, o que nos permite estender a reflexão a um questionamento sobre a manifestação da dimensão artística inclusive no vestir cotidiano.



Figura 26 – Marcel Duchamp (1887–1968)
Retrato de *Rose Sélavy* por Man Ray, 1920

As joias de Santos, por sua vez, conduzem a diferentes experiências através do seu vestir e tornam-se, pelo mesmo motivo, fundamentais quando pensamos em *performance*. A performatividade evocada pelas peças da artista não alteram as percepções do corpo como um todo como em Duchamp, mas na sua proporção, colocam-se como pedágios para a consciência do espectador em relação ao seu próprio corpo e ao que a artista propõe numa espécie de *performance* mínima, praticada pelo próprio fruidor, em que vestir é performar.

Neste capítulo, primeiro precisamos nos dedicar às noções de *performance*, sejam elas conduzidas somente pelo corpo ou com o auxílio de objetos em relação ao corpo, como no caso de Santos, nos amparando em uma breve linhagem de artistas consagrados na história da arte que trabalhem com esses enfoques e se relacionem com Santos. Depois, passaremos para uma fase experimental do trabalho em que se viu necessária a exposição das peças ao contato de outros espectadores, tendo em vista a possibilidade de leitura das joias como objetos performáticos. No capítulo anterior analisamos as joias em sua potencialidade, isto é, o que havia nelas de latente em questão de temática, proposta e estrutura, contudo é chegado o momento de sair da esfera potencial e adentrar na vivência do real, do jogo e da fruição.

3.1 CRUZAMENTOS NA HISTÓRIA DA ARTE

"O verdadeiro artista é uma surpreendente fonte luminosa" foi o que afirmou Bruce Nauman (1941) em um ato de deslocar para o próprio artista o valor e conteúdo de sua obra. Ao referenciar e homenagear a *Fonte* (1917) de Marcel Duchamp, Nauman, em *Autorretrato como fonte* (1966–67), ampliou e incluiu o artista na premissa duchampiana de que qualquer ato pode ser um ato artístico desde que contextualizado como tal. Na obra, Nauman registrou-se posicionado como uma fonte esguichando água através de seus lábios, ação que ao ser emoldurada sugeria a presença do artista como produto e não somente como produtor de seus trabalhos. *Autorretrato como fonte* faz parte de uma série de onze fotografias intitulada *Eleven Color Photographs* (1966–1967/1970), em que, entre elas, o artista apresenta gestos

de suas mãos contra objetos como espelhos e tecidos, evidenciando aqui uma relação direta e inspiracional para as obras de Santos, como ela mesmo relatou nas entrevistas realizadas (DEMPSEY, 2011).

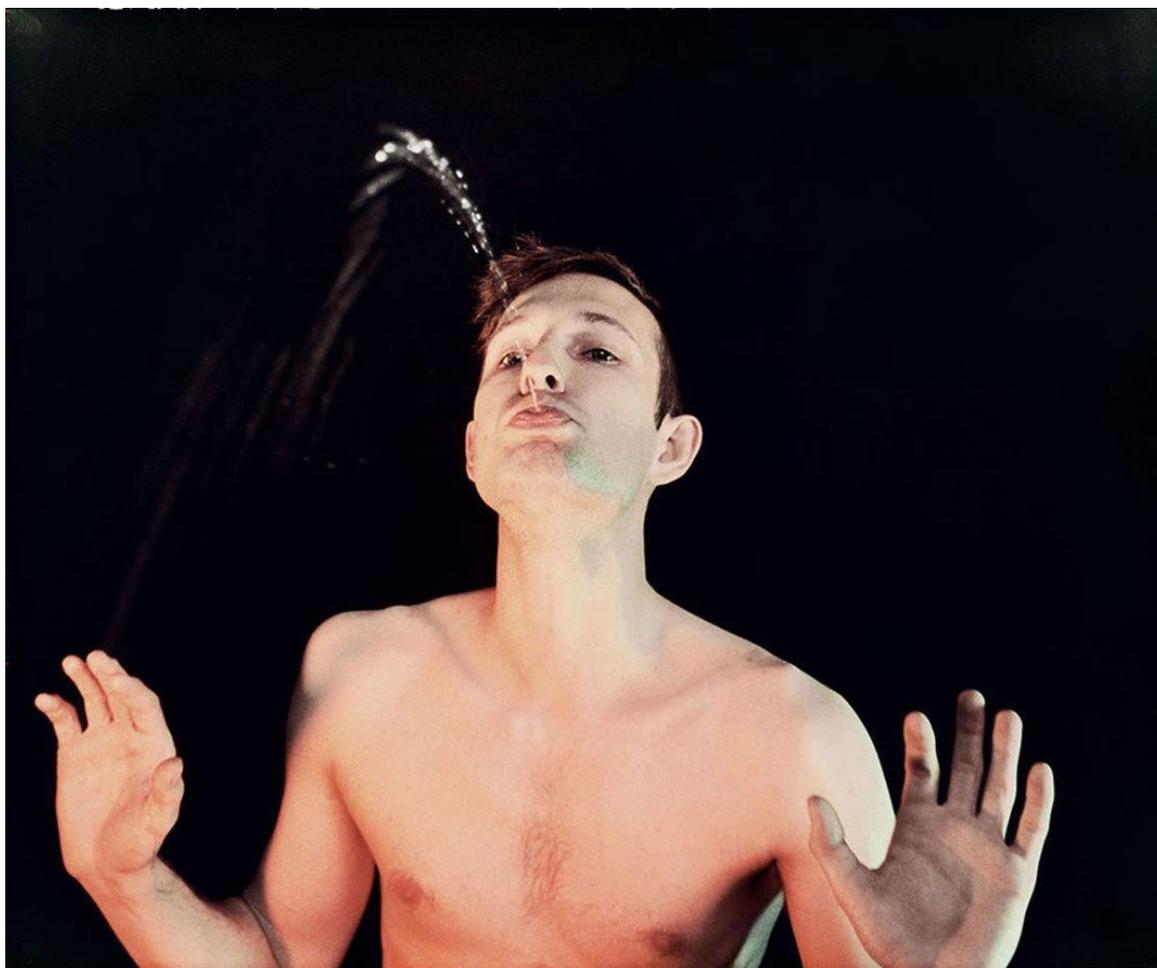


Figura 27 – Bruce Nauman (1941)
Autorretrato como fonte, 1966–67
C-print, 49,5 x 59 cm
Bruce Nauman/Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque

Em Nauman, o corpo do artista era utilizado como recurso material com recorrência em suas obras. No final da década de 60, a sua presença no espaço, assim como a linguagem corporal e até mesmo a sua identidade, foram os principais motivos de suas produções. Em seu estúdio gravava a si próprio em vídeo realizando ações muito simples como caminhar de uma maneira particular, aplicar e remover maquiagem, encostar-se na esquina de duas paredes repetidamente, quicar duas bolas até perder o controle, entre tantas outras. Essas práticas não eram roteirizadas

e nem mesmo editadas, tinham a duração da própria tarefa e chamavam a atenção para a sua banalidade (ARCHER, 2012). Em *Caminhando de uma maneira exagerada sobre o perímetro de um quadrado* (1967–68), o artista filma-se percorrendo sobre um quadrado demarcado no chão de seu estúdio durante aproximadamente dez minutos. Com movimentos superlativos quando comparados aos que executamos em uma caminhada cotidiana, Nauman move-se lentamente dispondo um pé em frente ao outro e à medida que se desloca inclina exageradamente seus quadris para ambos os lados. Escuta-se somente o som emitido pelo filme rodando, barulho que chama a atenção para o uso da câmera. Esta é posicionada estática e a presença do artista entra e sai de cena quando se aproxima das lentes e avança o perímetro de alcance da máquina. Quebrando as convenções até então estabelecidas para a utilização da câmera, cujas operações principais até então aconteciam em função dos filmes e da televisão, Nauman, ao registrar a si próprio em seu estúdio, reforça e novamente amplia a perspectiva já antes apontada por Duchamp de que qualquer ação feita por um artista em seu ateliê poderia ser arte, sugerindo que a mesma se tornava mais uma atividade do que um produto. As dinâmicas escolhidas por Nauman propunham também reflexões sobre o cotidiano, que não somente fortificavam uma noção ampla de arte, mas também desejavam que corpo se reconectasse aos seus movimentos mais comuns através da repetição, colocando-o em contato com o momento presente por meio ação.



Figura 28 – Bruce Nauman (1941)
Caminhando de uma maneira exagerada sobre o perímetro de um quadrado, 1967–68
Frame do filme em 16mm, 10 min

Os princípios dessas ideias já estavam presentes na produção de artistas de gerações anteriores. O já mencionado Duchamp pode ser considerado como o primeiro deles em função do seu pioneirismo na inserção de objetos prosaicos em ambientes de arte com os *readymades*. Por outro lado, foi a partir dos anos 50 que a atuação do artista começou a se manifestar na superfície das telas. As pinturas performáticas de Jackson Pollock (1912–1956), também conhecidas como *action paintings*, as quais registravam através da tinta os gestos expressivos do artista, anunciavam uma tendência de valorização do momento da criação, isto é, do processo. Há, portanto, nesse momento, uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico. Mais adiante em *Antropometrias* (1960), Yves Klein (1928–1962), distanciando o seu próprio corpo da obra, orquestrava corpos femininos como pincéis vivos, cujas formas eram carimbadas sobre a tela com o seu emblemático azul. Piero Manzoni (1933–1963), por sua vez, assinava seu nome em corpos de outras pessoas para criar o que chamou de *Escultura viva* (1961), confirmando que o conteúdo artístico estava presente naquilo que o próprio artista

decidisse como tal, o que deslocava o ponto focal da obra para o criador e seu processo criativo. O corpo, desse modo, começava a manifestar uma solidez conceitual que somada à ação do artista parecia ser suficiente para sustentar-se como mensagem estética por si só (COHEN, 2019).

Enquanto Nauman especulava sobre as relações entre corpo e espaço, a sérvia Marina Abramović (1946) centrava suas investigações na exploração dos limites físicos do seu próprio corpo "como modo de esvaziá-lo e deixá-lo em prontidão para uma experiência espiritual mais plena", segundo Archer (2012, p.113). As obras de Abramović baseavam-se nas suas ações e na reverberação das mesmas para quem as assistisse, com isso seus interesses estavam direcionados às relações entre artista e espectador. Os trabalhos realizados na década de 70 requeriam que Abramović gritasse até ficar rouca, dançasse até cair por esgotamento, se flagelasse, ficasse sob o efeito de drogas. Em *Rhythm 0* (1974) a artista colocou 72 objetos à disposição do público durante um período de 6 horas. Entre eles havia flores, canetas, facas, tintas, até mesmo uma arma de fogo, e a audiência tinha total liberdade para produzir as interações que quisesse entre a artista e os instrumentos. Problematizando não somente a psicologia humana, mas principalmente as relações de poder, Abramović propunha um envolvimento por parte do espectador semelhante a sua entrega enquanto artista, atribuindo responsabilidades para quem a acompanhasse (ARCHER, 2012). Novamente aqui, a escolha de uma obra da artista em que a relação da *performance* dava-se com o auxílio de objetos, nos aproxima, numa ideia de linhagem, da produção de Santos.



Figura 29 – Marina Abramović (1946)
Rhythm 0, 1973
Registro fotográfico da *performance* por Donatelli Sbarra

Tanto em Nauman quanto em Abramović, as obras não eram organizadas através de narrativas lineares com começo, meio e fim. Suas estruturas, que mais pareciam com *collages*, reforçavam a busca da utilização de uma linguagem gerativa ao invés de uma linguagem normativa. Tanto a nível verbal como imagético, a linguagem normativa está associada ao encadeamento e à hierarquização da comunicação. A ruptura dessa continuidade propõe o trabalho como fragmento, podendo inclusive, ser visto como uma obra aberta, conforme discutimos anteriormente. Nauman inicia e finaliza sua obra caminhando repetidamente sobre um mesmo quadrado. Abramović é colocada em contato com objetos que conferem situações ímpares e muitas vezes desconexas. Uma vez que o discurso linear é interrompido é possível adentrar em um meio de comunicação participativo, no qual os atores são carregadores de signos e não mais de narrativas (COHEN, 2019).

A *performance* era o novo gênero artístico que se manifestava através das obras dos artistas discutidos e de tantos outros, tendo como tradução não literal as ações de dar forma, fazer, executar e desenvolver. Aqui, interessa-nos menos apresentar

sua gênese, mas ter enfoque nos seus motivos e processos²⁰, a fim de compreender de que modo o corpo passou a ser base para a experiência artística, fosse do artista ou do espectador. Nos anos 70, ao propor situações antes não valorizadas como arte, a *performance* acabou por tocar nos limites que separavam vida e arte. Era, ao mesmo tempo, uma vasta abertura entre as formas de expressão artística e uma busca de envolvimento do público na atividade artística. Artistas convertiam-se em mediadores de um processo estético-social, o que refletia o interesse de investigar através da arte elementos naturalizados e incorporados à cultura social. A novidade da *performance* estava na inclusão dessas ações já comuns a uma mídia que as desnaturalizava e, com isso, promovia o seu questionamento. Ao destacar um ato ou um objeto de seu contexto original, como fazia Nauman e como fez Santos posteriormente na série *Construção*, por exemplo, era possível proporcionar uma melhor observação do mesmo. O uso do corpo na arte era, portanto, um fenômeno com valor desalienante cujos "programas comportamentais e gestuais não vão responder [...] às convenções comuns, e sim, ao invés disto, impor seus novos significados, totalizando uniões de campos semânticos, dinâmicos e flexíveis" (GLUSBERG, 2009, p.56). Pode-se dizer, então, que na *performance* trabalhava-se não somente com o corpo e sim com o discurso do corpo, o que sugere práticas mentais e físicas que envolvem o artista e o espectador (GLUSBERG, 2009).

Na produção de Abramović o público era convidado a vivenciar os seus trabalhos, desligando-se da obra como espaço somente de observação. Ele já não era mais um conjunto de espectadores passivos, mas agentes ativos de obra aberta, a qual já não acontecia mais sem ele. O artista deixava de ser unicamente um autor para ser também um proponente de situações ou um apropriador de objetos e eventos, que não podia exercer continuamente seu controle, portanto estava sujeito também à

²⁰ Segundo Glusberg, 2009, p.47, alguns dos nomes mais importantes da performance e seus enfoques são "[...] artistas que centram suas investigações no corpo, exaltando suas qualidades plásticas (Marina Abramović), medindo sua resistência (Acconci, Gina Pane, Chris Burden, Linda Montano, Valerie Export, Wolf Kahlen) e sua energia (Giordano Falzoni, Ben D'Armagnac), desvelando seus pudores e suas inibições sexuais (Acconci, Orlan), examinando seus mecanismos internos (Lucas Samaras), seu potencial para a perversidade (Brus, Mühl, Nitsch), seus poderes gestuais (Rainer, Acconci, Osvaldo Romberg). É o corpo, também, que vai servir de base para performances voltadas para situações mais exteriores, como as esculturas vivas de Dennis Oppenheim, Gilbert & George, Scott Burton, Monika Baumgartl e Rinke; as experiências com figurinos de Tina Girouard e Eric Metcalfe; as cerimônias litúrgicas de Joan Jonas e as ações andróginas de Urs Lüthi, Luciano Castelli, Annette Messager, Katharina Sieverding e Klaus Mettig. As relações do corpo com o espaço serão tema de autores como Bruce Nauman, Franz Erhard Walther, Trisha Brown, Lucinda Childs e Laura Dean. O corpo passa a não ser o centro de performances onde se investiga a relação entre o artista e o público (Dan Graham, Kaprow e suas ações), os fenômenos da percepção (Jean Otth, Benni Efrat, Buren, James Lee Byars, Jochen Gerz, Richard Kriesche), telepáticos (Sandra Sandri) e oníricos (Franco Vaccari)".

criação de seu espectador, como vimos também em Eco (2015) (SEHN; ZORDAN, 2016).

Em âmbito nacional, de modo semelhante à *Rhythm 0*, as obras que situavam o corpo como meio para a experimentação artística – e relacionam-se de algum modo com a produção de Santos –, incluíam objetos em suas proposições. Hélio Oiticica (1937–1980) é uma enorme referência na compreensão da proximidade entre estética e vida. Suas obras deslocaram a composição pictórica para o espaço e suscitaram transformações não apenas sensorio-perceptivas, mas também na esfera sociopolítica, funcionando como espécies de rituais contemporâneos através dos quais havia lugar para a criação coletiva. Segundo a historiadora da arte Fernanda Pequeno (2013, p.16), nos projetos de Oiticica "há uma tensão que resulta, quase sempre, numa situação-limite, [...] por ele ter percebido, no ato de criar, a impossibilidade de se ajustar a alguma definição anterior conhecida".

No curso de sua produção, Oiticica trabalhou com a concretude da cor como expansão da pintura ao espaço, focando-se por meio dessa estratégia na participação fundamental do espectador em suas obras. O artista, que esteve sempre em contato com a margem do sistema da arte, criou os *Parangolés* (1964–1979) como repercussão de suas experiências na comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro.



Figura 30 – Hélio Oiticica (1937–1980)
Nildo da Mangureira vestindo *P 15 Parangolé capa 11 – Incorporo a revolta*, 1967
Foto de Claudio Oiticica

Os *Parangolés* eram objetos vestíveis, capas, faixas e bandeiras, produzidas com tecidos e plásticos, às vezes carregando frases políticas ou poéticas. A peça deveria ser vestida pelo espectador que imediatamente tornava-se parte da obra, pressupondo, não somente a ativação do trabalho por meio de quem o portava, mas também o deslocamento da produção artística para uma esfera de criação participativa. Desse modo, a realização da obra dava-se temporariamente através do corpo do outro. Sobre os *Parangolés*, o compositor Antonio Cicero (2001) comenta:

O Neoconcretismo não abandona o quadro num gesto contra a pintura, mas, ao contrário, por radicalizar a exigência de que a pintura seja imanente. Ou seja, a pintura em si dispensa o enquadramento e o espaço da representação ou espaço virtual que é também o espaço da composição. Para Hélio Oiticica, o fim do quadro, "longe de ser a morte da pintura, é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como 'suporte' da

pintura [...]. A pintura teria que sair para o espaço". É o que faz o *Relevo espacial*, que o próprio Hélio já qualificava de estrutura-cor.

O *Parangolé* leva às últimas conseqüências a libertação da pintura de seus antigos liames. Como se sabe, trata-se de uma espécie de capa (lembra ainda bandeira, estandarte, tenda) que não desfralda plenamente à luz sua imagem de uma miríade de tons, cores, formas, texturas ou grafismos senão a partir dos movimentos – da dança – de alguém que a vista. "O ato de vestir a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição". A dança de quem veste o *Parangolé* o revela não apenas ao espectador que não o veste, mas sobretudo ao dançarino mesmo. Na verdade, o dançarino se mostra ao dançar. Desaparece, assim, a separação tradicional entre o sujeito e o objeto da contemplação, a obra. O *Parangolé* em si constitui apenas o fecho do círculo, ou melhor, na bela expressão de Haroldo de Campos, o *ponto de confluência* em que o dançarino admira a própria dança (CICERO, 2001, p.54).

Anterior aos *Parangolés*, Oiticica havia desenvolvido os *Bólides* (1963–1979), antes já mencionados, que também podem ser considerados, em certo nível, como uma redução da escala dos *Penetráveis* (1961–1980), estruturas construídas majoritariamente em madeira pintada que podiam ser adentradas por aqueles que atravessavam a obra. Assim como em *Penetráveis*, e posteriormente em *Parangolés*, o espectador era convidado a explorar as possibilidades de interação nos *Bólides*. Agora através de suas mãos e não necessariamente do corpo inteiro, era possível abrir suas gavetas e manipular seus materiais.

No mesmo período, refletindo por meio de argumentos similares, Lygia Clark (1920–1988) propunha, igualmente, o abandono da contemplação passiva da arte. Para a artista o corpo em si era um espaço a ser constantemente criado e servia como fonte de estímulo à percepção. A cientista social Doreen Massey (2008) em seus estudos sobre o espaço desenvolve três proposições que o entendem, primeiro, como produtor de inter-relações; segundo, como esfera de possibilidade da existência da multiplicidade; e terceiro como estando sempre em construção. Quando nos debruçamos sobre obras que têm como suporte o corpo e se desenvolvem por meio da relação corpo-objeto ou espectador-objeto, estamos falando sobre espaços de inter-relações e espaços de produção de sentido, isto é, do corpo em si como um espaço.

Desde o começo de sua trajetória, Clark propunha diálogos entre o espectador e o objeto. Percorrendo por suas obras é possível observar que, ao longo do tempo,

um objeto para o olhar tornou-se um objeto para o tato, depois para o conjunto dos sentidos e em seguida para o corpo inteiro, culminando nos *objetos relacionais*, cujo sentido era perdido sem a presença do corpo. “Objeto relacional” foi o termo dado aos elementos que a artista utilizava nas sessões da obra *Estruturação do Self* (1976–1988). O trabalho era realizado entre a artista e um receptor ou “paciente” através da investigação da experiência corporal desse indivíduo com os *objetos relacionais* propostos, em sua maioria, por Clark. Alguns *objetos relacionais* recebiam denominações específicas, outros não tinham nome e ainda outros mudavam o modo como eram chamados em função de seu uso e do tipo de experiência que proporcionavam, indicando que esses objetos não eram os próprios fins, mas que a obra dava-se por meio da relação. Podiam ser sacos plásticos, oriundos de ambientes cotidianos como os supermercados, contendo ar, água, areia, conchas ou sementes; também podiam ser tubos de papelão ou borracha; folhas, flores secas ou caules; ou ainda objetos dos quais a artista extrairia sons. O trabalho enfatizava, portanto, a essência relacional desses objetos (ROLNIK, 2006).



Figura 31 – Lygia Clark (1920–1988)
Estruturação do Self, 1976–1988
Registro fotográfico da obra

Segundo o crítico de arte Guy Brett (2001), alienar os objetos como mercadorias a fim de preservá-los como obras de artes não estaria de acordo com as premissas da artista, porque ao mesmo tempo que Clark apropriava-se de objetos do cotidiano, ela fornecia aos mesmos um valor poético ativo. Através dessas conexões entre espectador e objeto, a artista colocava o outro numa posição de redescobrir sua poética e sua criatividade, sendo sujeito de sua própria experiência. Para Brett (2001, p.31) "a proposta de Lygia Clark ganha corpo no ato, e forma no corpo. Existe no momento em que você a faz, ou a vive, e nada permanece depois. E mesmo em sua extrema simplicidade, sensualidade e fugacidade, é também coisa mental".

Nos artistas selecionados, Nauman, Abramović, Oiticica e Clark, havia o interesse pelo desvio da visualidade como estímulo único. Os quatro priorizavam situações em que, através do contato consigo ou com os objetos, o corpo fosse, de algum modo, arrancado do seu espaço próprio e projetado para um outro espaço, o espaço das sensações, da memória, da relação. Em *O corpo utópico, as heterotopias* (2013), o filósofo Michel Foucault discorre sobre a impossibilidade de visualizar a nossa própria estrutura em sua integridade, sendo viável somente senti-la. Essa fragmentação, solucionada muitas vezes pelo uso do espelho ou da fotografia, relaciona-se com a redescoberta do corpo e de seus gestos explorada pelos artistas. Sobre essa dicotomia entre o visível e o invisível comum a todos os corpos, Foucault descreve:

Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvendá-lo. Este meu crânio, atrás do meu crânio, que posso tocar com meus dedos, mas nunca ver; este dorso, que sinto apoiado na pressão do colchão sobre o divã quando me deito, mas que somente surpreenderei pelo ardil de um espelho; e o que é este ombro, cujos movimentos e posições conheço com precisão, mas que jamais poderei ver sem me contorcer terrivelmente? O corpo, fantasma que só aparece na miragem dos espelhos e, ainda assim, de maneira fragmentária. Preciso, verdadeiramente, dos gênios e das fadas, da morte e da alma, para ser ao mesmo tempo indissociavelmente visível e invisível? (FOUCAULT, 2013, p.10).

Tanto na *performance* executada pelos artistas quanto por aquelas que convidam o espectador a performar, a união do corpo aos seus comportamentos é um ato transgressor em meio a uma cultura que convencionou que esse mesmo corpo é alienado de si próprio. Já não reconhecemos as ações de nossos corpos como gestos semióticos e as convertimos em atitudes cotidianas e automáticas. A retomada do corpo como signo requer, desse modo, segundo o crítico argentino Jorge Glusberg (2009, p.76) "um aparato de desmistificação da ordem cultural e é a arte que tem a chave mestra desta operação". Através das obras de Oiticica e Clark, o crítico e historiador da arte Frederico Morais (2001) analisa a importância de pensar o corpo na contemporaneidade:

Em ambos artistas brasileiros a "obra" é freqüentemente o corpo ("a casa é o corpo"), melhor, o corpo é o motor da obra. Ou ainda, é a ele que a obra leva. A descoberta do próprio corpo. O que é de suma importância em uma época em que a máquina e a tecnologia alienam o homem não só de seus sentidos, mas de seu próprio corpo. Uma das características do meio tecnológico é a ausência. O distanciamento. O homem nunca está de corpo presente: sua voz é ouvida no telefone, sua imagem aparece no vídeo da TV ou na página do jornal. As relações de homem a homem são cada vez mais abstratas, são estabelecidas através de signos e sinais. O homem coisifica-se. Se a roupa é uma segunda pele, a extensão do corpo (McLuhan), é preciso arrancar a pele, buscar o sangue, as vísceras. Arte corporal, arte muscular (MORAIS, 2001, p.177).

A apropriação do cotidiano na *performance* tornou-se uma das alternativas para a desalienação do corpo. Nauman com suas vídeo-*performances* exemplifica muito bem essa questão, assim como Clark com seus *objetos relacionais*. A retirada de ações e objetos do dia a dia e as suas inserções em ambientes deslocados de suas funções originais funcionavam como alertas para os modos de existir. Eram meios de aproximação e reflexão sobre o ordinário, como alternativa de viver o aqui e o agora, qualidades íntimas da *performance* que propunham quebras do objeto como signo único, fechado ou pré-estabelecido. Segundo as pesquisadoras Carina Sehn e Paola Zordan (2016), o artista, interessado em produzir uma imagem potente a ponto de causar uma transformação no modo de existir de quem a vê, jamais reproduz a mesma *performance*, assim como cada espectador nunca tem a mesma experiência. Portanto, essa transferência do cotidiano ao objeto artístico faz com que se atente a ações e elementos não mais percebidos na vida comum. Os objetos na *performance* já não desempenham funções únicas e corriqueiras, mas servem como portais de

atenção para a sensorialidade, como vimos nas joias de Santos, pensadas mais como objetos de interação do que de ornamentação cotidiana.

Retornamos novamente à Duchamp. Para além do seu pioneirismo com os *readymades* através das problematizações e reavaliações do que poderia ser considerado arte, com Rose Sélavy a dimensão artística do vestir e do vestir cotidiano podia ser questionada, assim como em Oiticica com seus *Parangolés*, que por meio de outras indagações, propunha também a incorporação da veste como modo de ativação da obra. A cientista social Andrea Portela (2011), ao discutir sobre a gestualidade do vestir, estabelece relações entre corpo, objeto e performatividade:

A roupa é um objeto que estabelece um contato direto com os corpos, numa aproximação singular, pois, quando a tocamos também somos tocados. No elo entre o corpo e a vestimenta há a construção de um grupo de gestos de intenção estética que não se resumem à beleza, mas que configuram uma prática expressiva de dimensão artística.

Construir a aparência exige muito movimento. Como uma dança realizada frente ao espelho: ao balançar a cabeça testando o brinco ou ensaiando um beijo após o batom. Nessa articulação, corpo e objetos, percebemos que vestir envolve mais do que a indumentária e seus complementos. Os corpos, mesmo nus, ressaltam sua cobertura cultural, nos vestimos com inúmeros recursos tanto materiais quanto subjetivos que, criados e disseminados por modas, aceleram nosso potencial transformador (PORTELA, 2011, p.292–293).

Muitas vezes a roupa é pensada como reflexo de processos internos, no entanto, o inverso é preciso ser considerado quando falamos sobre o deslocamento de objetos prosaicos na *performance*. Há uma influência mútua entre o corpo e a veste: o corpo é tocado pela roupa à medida que a roupa toca o corpo, seja em níveis físicos ou simbólicos, como ressaltou Portela e antes já comentava Brun (1991). Portanto a vestimenta também pode ser entendida como produtora de sentido, como dispositivo para a ação, material estimulante e sugestivo para o corpo, agindo como sujeito e não somente objeto, como visto em Clark, por exemplo. Essa liberação dos objetos de suas funções ordinárias resulta, frequentemente, na alteração de suas propriedades originais, escalas ou posições. Essas características estão presentes também na joia de artista e nas joias de Santos, à medida que o objeto é retirado de sua função original de ornamentação e é lançado para o meio da arte. A joia de artista, quando inscrita nesse território da arte, deixa de transitar somente no cotidiano e na

esfera do consumo e passa a adotar o que é íntimo do artista e de seu processo criativo (CAMPOS, 2011).

Segundo o ator e pesquisador Renato Cohen (2019, p.28), "um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la". Sendo assim, podemos entender que a *performance* se dá através da relação entre o espaço e o tempo. O atuante, no entanto, não precisa ser um humano, pode ser um animal ou simplesmente um objeto. Para Cohen, ainda, há dois modos de relação entre o espectador e o objeto artístico: a relação estética e a mítica. Na relação estética há um distanciamento psicológico entre o espectador e a obra, o primeiro não faz parte da obra, tornando-se um observador e tendo uma experiência de fruição. Já na relação mítica o distanciamento não é claro, uma vez que o espectador entra na obra e participa dela. Pode-se dizer que a relação estética sugere uma representação do real, enquanto a relação mítica propõe a vivência do real.

Nessa perspectiva, questionamos: seria a joia de artista de Maria Ivone dos Santos um objeto que convida à *performance*? A joia é, afinal, o produto do seu criador e, em função do seu contato com o corpo e da sua carga simbólica, também é um objeto produtor de sentido – e por consequência performático? Portanto, seria a joia ao mesmo tempo o resultado de um processo do artista e uma propositora de um novo processo para aquele que a usa? Ainda, a relação do espectador com o objeto ocorreria de maneira mítica? Não seria a joia de artista, em sua gênese, um objeto criado para performar ou mesmo para dar vida e movimento à ideia do seu criador, seja através do uso cotidiano ou da interatividade em espaços de arte? Acreditamos que sim.

Ainda que não haja o comparecimento da criadora, assim como em Hélio Oiticica, há em Santos o seu vestígio através do objeto projetado, que se fortalece com o uso do espectador. A performatividade em Santos também pode ser observada como a experiência do espectador a nível íntimo e não como uma apresentação na qual a presença de outros agentes é necessária, recuperando aqui a noção de obra aberta de Eco (2015) e justificando a nomeação da *performance* como mínima. O portar de suas joias, adicionado às suas temáticas e estratégias, é o que permite a

realização por parte do fruidor de uma experiência performática. Suas joias apresentam-se como pedágios ao espectador, que através do seu uso, não tem como esquecer-las, ao contrário, provoca em si uma ação ou uma reflexão que serve de alerta para o seu próprio modo de existir.

Nesse fragmento do trabalho tomamos como base os princípios da *performance* para refletir sobre o corpo na experimentação artística e posteriormente sobre a joia a partir desse contexto. Quando aproximamos a joia da questão performática, o que se destaca, mais do que uma tentativa de encaixá-la em um conceito – o que pode ser falho –, é a presença de características na produção de Santos que seguem uma linhagem. Do mesmo modo que Nauman retirava ações do dia a dia e Clark objetos, as joias de Santos partem de noções comuns. Do mesmo modo que as obras de Oiticica e Clark necessitavam do espectador para a sua ativação, as joias de Santos são desvendadas através do toque. Se o que resulta dessa conexão entre corpo e joia é a questão relacional e sua posição como obra aberta, nada melhor do que ver as joias de Santos em ação para analisar mais de perto as suas interpretações a partir da percepção do outro, contribuindo, ou até mesmo indo contra, à sugestão de aproximação com a *performance*.

3.2 POTÊNCIA E EXPERIÊNCIA: PEÇAS EM *PERFORMANCE*, OBRAS COM HISTÓRIA

Para além de uma confirmação do que vínhamos refletindo no que diz respeito à potencialidade interpretativa das joias de Santos, a proposta de criar um exercício de campo em que se colocasse espectadores em contato com a obra revelou-se necessária por diferentes motivos. O primeiro deles, já mencionado, seria perceber a joia superando o estudo de sua potencialidade, vê-la em ação e a partir da relação com o outro abrir novas possibilidades de análises. O segundo seria atentar para o comportamento dos convidados quando usam as joias e para as conexões estabelecidas por eles, fossem essas físicas ou subjetivas. Essas conexões, ainda que aparecidas num momento de extravasamento da teoria, poderiam servir também

para encontrar novas convergências visuais, perceptivas e até mesmo teóricas. Por último, seria compreender se a ligação que estamos estabelecendo com a *performance* faria sentido, a partir dos movimentos e falas dos usuários, mas também de nossas observações sobre o contato.

Definidas as nossas razões, partimos para a elaboração de como se daria o exercício de campo. Em contato com a artista, optamos por realizá-lo em sua residência, local onde se encontra o acervo de suas joias. Essas foram selecionadas também com a artista e contemplaram uma quantidade maior de peças do que as analisadas nos fragmentos anteriores da pesquisa, principalmente para compreender se as joias aqui relatadas seriam as que mais engajariam as convidadas. As peças estariam dispostas nos seus conjuntos em uma mesma mesa comprida, mas não ficariam muito próximas para que fosse possível dar respiro aos trabalhos e para que se entendesse a diferença entre um e outro. Junto delas estavam documentos complementares às obras e fotografias tiradas das mesmas no período de suas produções. Já as convidadas foram escolhidas pensando em dar conta de duas abordagens diferentes, mas ambas sendo iniciadas no meio da arte. A primeira precisaria ser uma artista emergente com uma pesquisa relacionada às questões do corpo na arte. Já a segunda, deveria ser uma historiadora que estipulasse em sua pesquisa relações entre arte e *design*. Os nomes selecionados foram Ana Paula da Cunha, artista e pesquisadora com graduação e mestrado realizados no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cujo trabalho aborda as relações entre cor, espaço e corpo, e Paula Viviane Ramos, historiadora, crítica, professora e pesquisadora de arte vinculada também à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cuja produção trata principalmente das artes e da produção gráfica na Modernidade.

Ainda, para o encontro, foram elaboradas questões que estruturariam o exercício ou que serviriam como disparadores de conversa, mesmo que o objeto principal fosse deixar que o interesse das convidadas pelas joias se manifestasse em primeiro lugar. Eram elas: solicitações de descrição de peças, identificação de temas, sentimentos, memórias ou desejos em função das joias, relações livres ou com outros artistas e obras, compreensão das sensações durante uso das peças e possíveis

alterações de percepções do trabalho com esse uso. No entanto, ao longo da tarde, o recurso das perguntas de maneira estruturada não precisou ser ativado, pois as convidadas responderam às questões indiretamente e naturalmente através dos seus comentários a partir da experiência com as joias. As colocações que consideramos mais pertinentes serão analisadas a seguir e servirão de base para estabelecermos relações com novos artistas e, principalmente, com os teóricos e suas proposições discutidas anteriormente.

O exercício aconteceu na tarde do dia 19 de agosto de 2022 e teve duração de aproximadamente duas horas. Estavam presentes, além das duas convidadas, a artista Maria Ivone dos Santos, a orientadora deste trabalho, Joana Bosak de Figueiredo, e a pesquisadora do mesmo, Débora Maltz Goldenfum. O encontro foi gravado em vídeo e áudio²¹, portanto as análises realizadas estarão acompanhadas de *frames* retirados da gravação de vídeo. Na chegada das convidadas a mesa já estava montada e o momento inicial foi de explicação do motivo do encontro e da trajetória da artista, de maneira breve, porque o interesse era também entender se no decorrer do exercício o contato com as joias despertaria a curiosidade de modo mais abrangente pela produção da artista. Logo passou-se à mesa, onde as convidadas puderam aproximar-se livremente das joias que as interessassem inicialmente.

²¹ O registro pode ser visto no link: https://youtu.be/9CPIT_4t0KU.

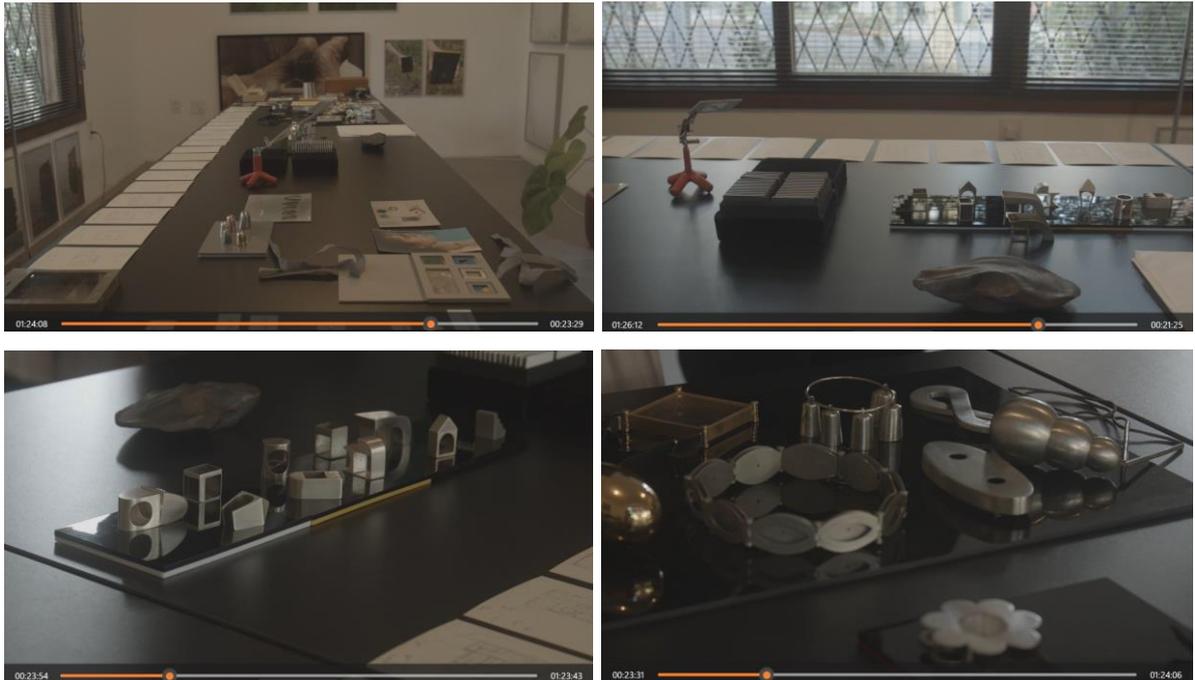


Figura 32 – Mesa com a seleção de joias disposta para o exercício

O primeiro conjunto no qual a convidada Paula Ramos se deteve foi a obra *Múltiplo* (1990), composta por um par de brincos montáveis feitos em prata e por formas em PVC de diferentes cores produzidas para encaixar no interior do brinco. O brinco continha uma espécie de vitrine para receber os materiais e a joia acompanhava um estojo com os espaços delimitados para as peças. Vemos nessa peça o mesmo princípio da obra *La Boîte à bijoux*, em que o espectador pode escolher os negativos para prevalecer momentaneamente no trabalho. Paula se debruçou sobre o objeto, montando-o e desmontando-o.



Figura 33 - Maria Ivone dos Santos (1958)
Múltiplo, 1990
 Brincos em prata e peças em PVC, 2,5 x 2,5 cm
 Coleção da artista

O comentário inicial de Paula foi certo: “Essa coisa de montar, essa coisa da brincadeira, essa coisa dessa abertura. Ela é uma obra aberta. Total. Eu olhei e vi muito um diálogo com Julio Plaza [...] Theo Van Doesburg. [...] Tem alguma coisa de Volpi”²². Como era esperado, a historiadora imediatamente alinhou associações entre a obra e outros artistas na mesma direção em que Santos projetou o trabalho, tanto na linha do Construtivismo, com Theo Van Doesburg (1883–1931), quanto na conversa brasileira com a cor, já evidenciada antes na relação com Hélio Oiticica e agora aproximada de Alfredo Volpi (1896–1988) em função das formas de PVC. Também utilizou do mesmo conceito de obra aberta que vínhamos abordando para compreender as relações entre artista, obra e espectador. Paula usou o conceito porque o conhece e porque, numa convergência com a nossa pesquisa, identificou na obra a possibilidade de complementação por parte do fruidor, que de maneira ativa manipula a obra e coloca nela um pouco do seu gosto e da sua interpretação, fazendo parte do jogo proposto pela artista, apontado por Paula como brincadeira. Nesse momento começou a aparecer a percepção do elemento lúdico no trabalho.

²² Todas as citações a seguir foram transcritas conforme o registro captado em áudio e vídeo.



Figura 34 – Theo van Doesburg (1883–1931)
Construction in Space-Time II, 1924
Guache, grafite e tinta sobre papel. 47 x 40,5 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, Espanha

Em seguida passou-se para a obra *Na ponta dos dedos* e, aproveitando a presença da artista, a curiosidade sobre a criação da peça surgiu. Paula observou os dedais com atenção lendo suas inscrições e vestiu todos em uma mesma mão. Ao mexer as mãos de modo que os dedos e dedais se tocassem, provocando o som do encontro dos metais, perguntou diretamente a Santos, relacionando com o seu próprio modo de uso da peça: “Tu sempre pensavas usar eles todos em uma mão?”. Santos respondeu: “É um objeto que fiz para pensar. Sentar e pensar”. Nesse momento emergiu, a partir das considerações anteriores descritas por Huizinga (2019), a ideia função lúdica da ornamentação para o apaziguamento da passagem do tempo. Quando vestiram a joia, tanto Paula quanto a convidada Ana Paula da Cunha, fizeram os dedais tocar um no outro quase de modo automático, como se essa ação de fato abrisse espaço para levar o pensamento para outro lugar. Lembremos aqui também

de Brun, que observa no toque um caminho para a compreensão, isto é, quando o próprio toque esquece do corpo, como acontece no uso dos dedais, o pensar flui. Comentou-se também sobre a proximidade da forma com uma bala, um projétil, e entrou-se na dimensão política do trabalho, uma vez que os nomes das minas foram relacionados com seus metais. Discutiu-se sobre a tensão de um objeto feito para proteger, mas que aprisiona quando vestido em todos os dedos da mão, constatação essa feita por nós na apresentação da obra anteriormente na pesquisa. Foram percepções provocadas pelo uso da joia, pelo sentir do peso e do gelado dos metais e da evocação dos seus sons, portanto as conexões partiram primeiro do contato físico.

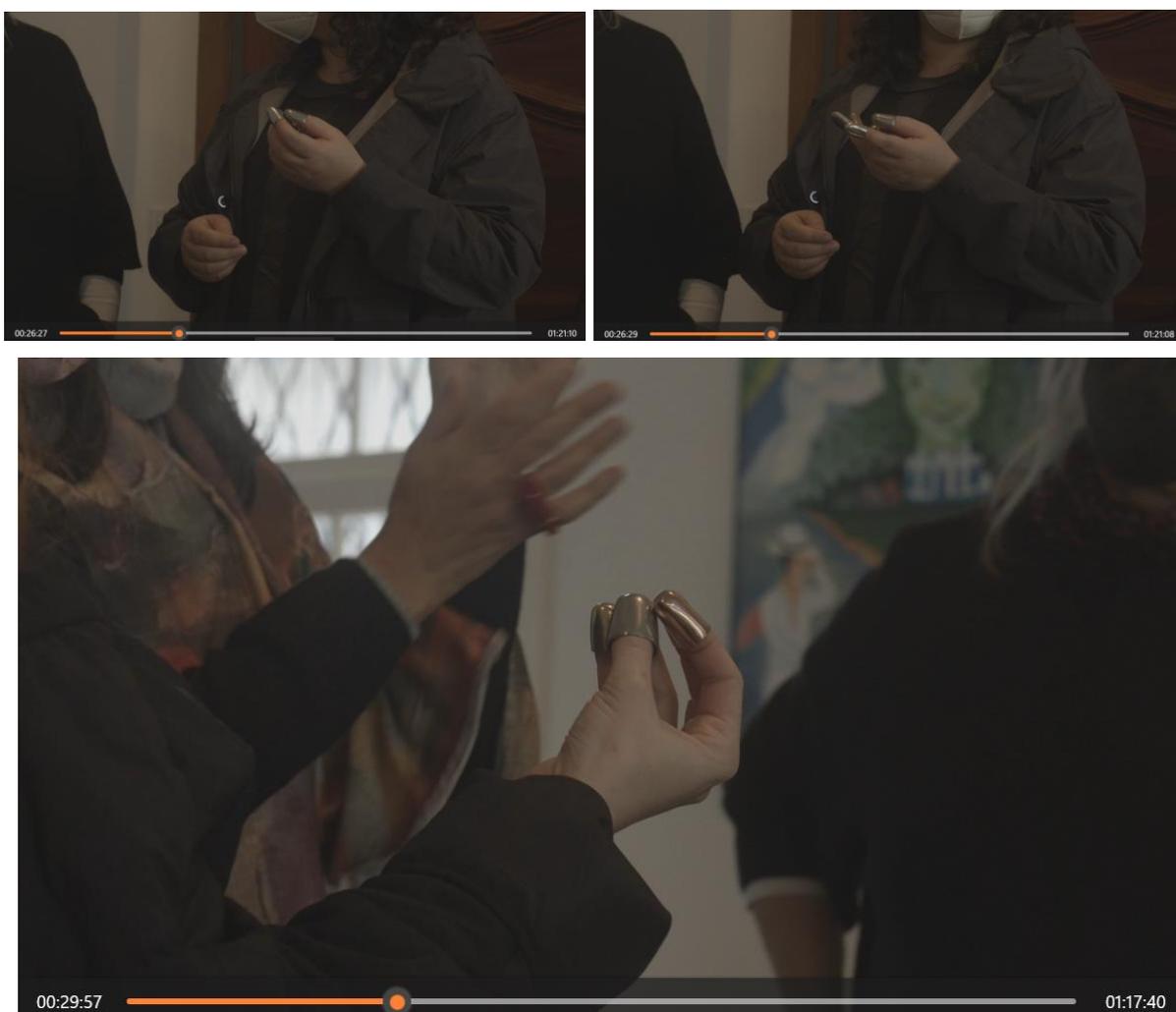


Figura 35 – Ana Paula e Paula interagindo com a obra *Na ponta dos dedos*, 1993

Enquanto Paula vestia pela primeira vez os dedais de *Na ponta dos dedos*, Ana interagiu de modo similar com a peça *Cinq*, também inserindo seus dedos nos dedais da pulseira. A tomada da joia por Ana direcionou a conversa à peça da série *Les Dix-versions*, em que o vestir dos dedais ajuda no vestir da pulseira. Ana experimentou esse modo de dispor a peça em seu punho e uma vez colocada, mexeu o braço para fazer os berloques soarem. As inscrições dos dedais também chamaram a atenção numa comparação com as da obra anterior, que evidenciaram ainda mais o caráter lúdico da peça.

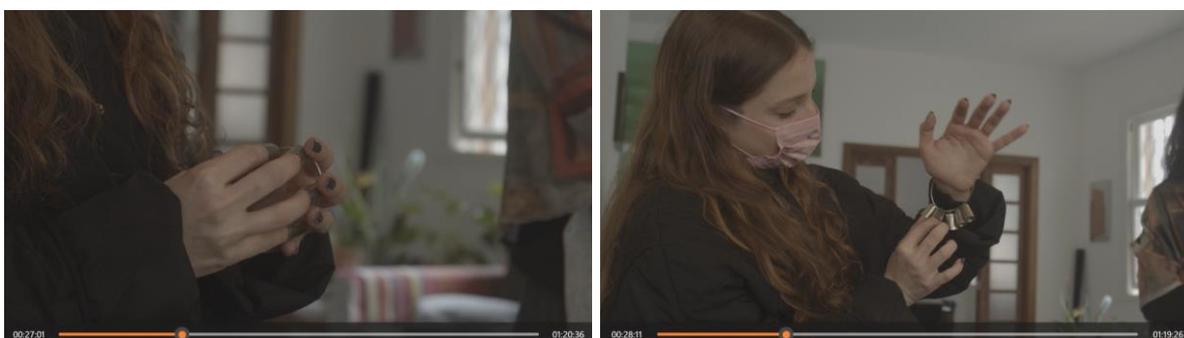


Figura 36 – Ana Paula vestindo a pulseira *Cinq*, 1993–94

Ainda sobre *Na ponta dos dedos*, Paula, que se alongou sobre a joia, retomou a sua impressão sobre a peça: “Sinto uma tensão, um peso, quase um peso histórico”. Segue: “E olha que interessante: Strasbourg²³, Potosí, essas cidades todas têm a coisa da religião muito forte”. A artista respondeu: “E Estrasburgo²⁴ era uma mina de prata também”, costurando a imagem do local onde a artista executou a obra, em Estrasburgo, com a temática da mineração, em Potosí.

O conjunto *La Boîte à bijoux* despertou a atenção de Ana e de Paula primeiro em função da pinça. Com estranhamento e curiosidade questionaram se essa era uma ferramenta utilizada na ourivesaria e respondeu-se que sim. Pelo desconhecimento do instrumento, Santos foi quem montou o trabalho, selecionando um dos negativos para ser pinçado, enquanto todas observavam. Santos comentou: “[...] o negativo é índice da mão que segura, mas ao mesmo tempo ele é um negativo de uma imagem

²³ O nome da cidade foi transcrito conforme a pronúncia da convidada Paula Ramos.

²⁴ O nome da cidade foi transcrito conforme a pronúncia de Maria Ivone dos Santos, em português.

positiva”. Essa relação entre positivo e negativo fez as convidadas estabelecerem uma conexão com a obra *Zona de Sombra*, a peça que fisicamente preenche um vazio.



Figura 37 – Maria Ivone dos Santos montando a obra *La Boîte à bijoux*, 1989

Joana foi quem fez a relação e pegou a peça passando para Paula, na mesma ação da obra *Tangere/Tinitare*, como se passasse o anel. Ana, que já havia interagido com a peça, e se impressionado com a temperatura do metal gelado, trouxe a referência de Lygia Clark e relembrou o que a artista falava sobre o peso do real quando colocava sobre as mãos dos pacientes uma pedra em cada para aterrá-los. A conexão vai ao encontro com as nossas análises sobre Clark, uma vez que escolhemos o mesmo trabalho, *Estruturação do Self*, para relacionar com as joias de Santos quando as pensamos como objetos de *performance*. Ana ainda relacionou *Zona de Sombra* com o gesto da prece, que nota que o fez quando colocou a peça entre as mãos e a elevou na altura do rosto. Essa associação nos remete diretamente ao que Brun (1991) coloca sobre alcançar o intangível por meio do tangível, alcançar a ideia por meio do toque. *Zona de Sombra* é uma obra que preenche fisicamente, portanto de forma tangível, um vazio que é na realidade intangível. É a própria representação da intangibilidade. Assim como a prece, como se fosse possível

preencher com uma massa um desejo que já é manifestado materialmente com a união das mãos.

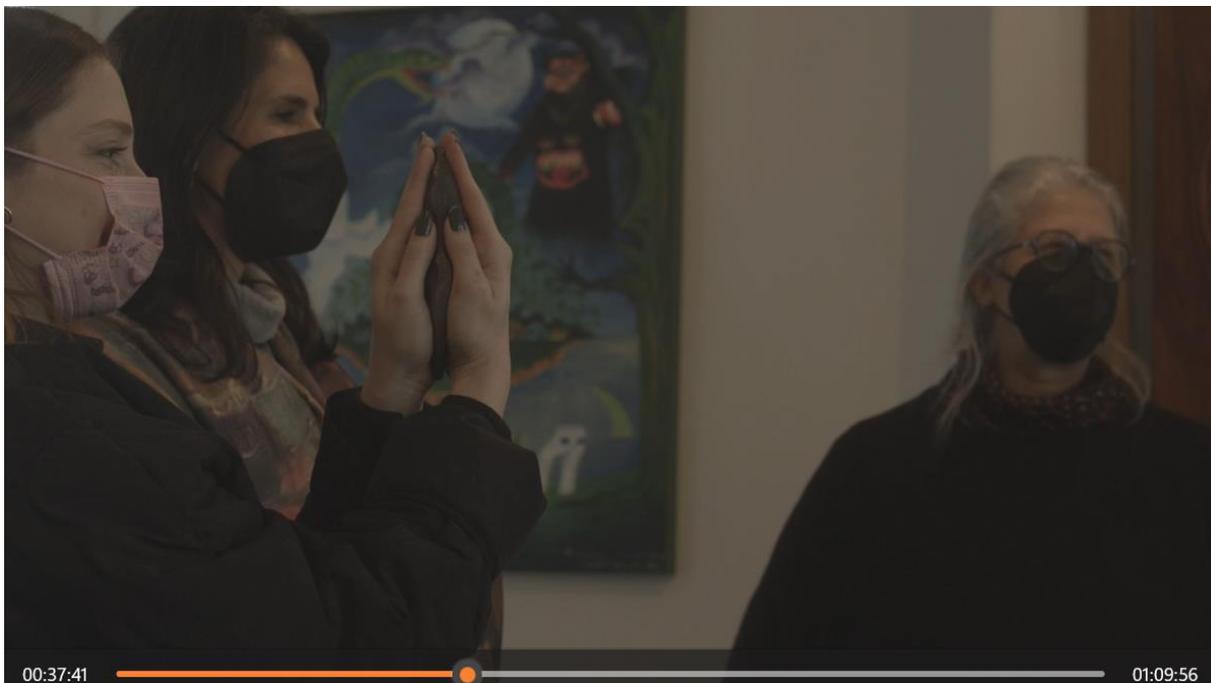


Figura 38 – Ana Paula segurando e elevando a obra *Zona de Sombra*, 1994

O interesse anterior pela temperatura do metal demonstrou uma curiosidade sobre o material que compõe a peça e sobre de quem seriam as mãos que seguravam o vazio. Paula perguntou qual era o material e, conhecendo a resposta, questionou novamente: “Por que o ferro?”. Santos prontamente respondeu: “É um jogo de palavras, porque o gesto de ascensão tem que ser *enfer*”, do francês inferno, conectando as percepções de Ana e Paula em uma só frase.

O jogo de palavras do título das obras, já discutido neste trabalho através das colocações de Huizinga como uma das facetas do caráter lúdico das joias, passou a chamar a atenção das convidadas. Ana interessou-se por *N’euf*, da série *Les Dix-Versions*, primeiramente pelo seu formato quando segurou a peça observando seu próprio reflexo no objeto, mas também pela inscrição presente na joia. Entre a palavra nove e ovo, adicionado à sua forma, há uma brincadeira da qual as convidadas riram. Paula preocupou-se com o que havia dentro e se desculpou caso o questionamento fosse indelicado. Santos respondeu: “uma esfera”. A dúvida de Paula nos revela um outro aspecto que havíamos discutido sobre a premissa lúdica das peças: o mistério.

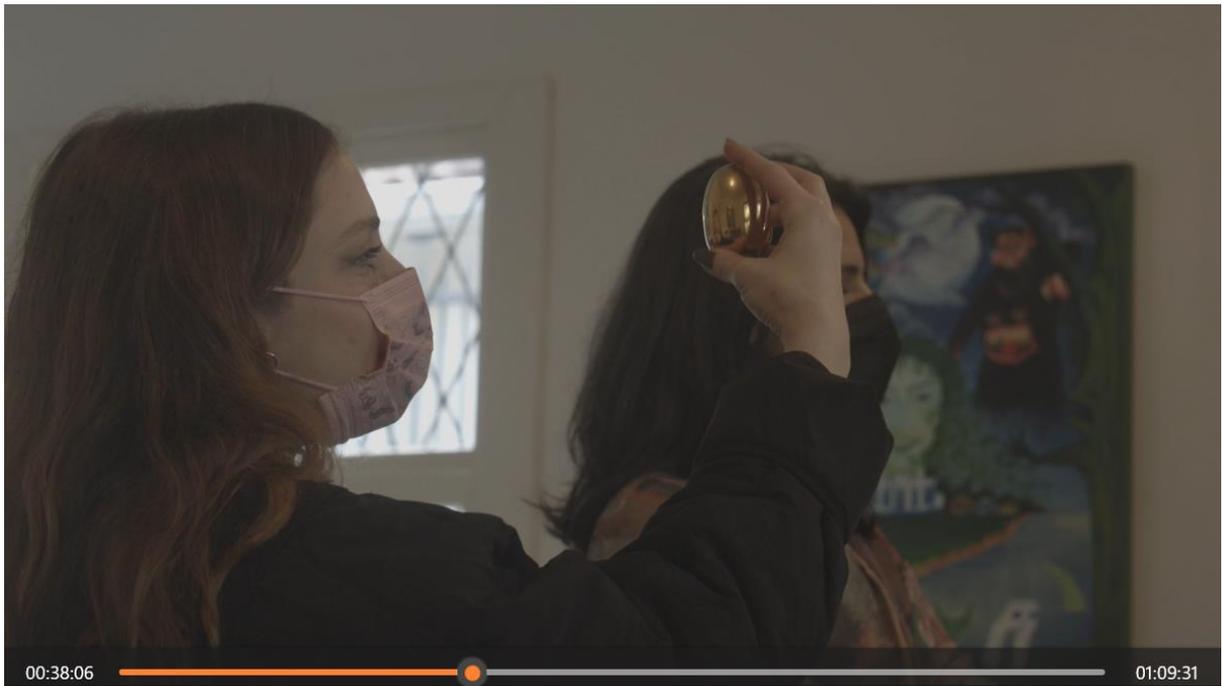


Figura 39 – Ana Paula enxergando seu reflexo em *N'euf*, 1993–94

Santos, ainda, apontou a relação da peça com Constantin Brancusi (1876–1957) em função do aspecto polido. Essa característica faz com que o objeto puxe todo o ambiente para dentro dele. Ana viu-se, através do seu reflexo, em uma escala reduzida, como uma miniaturização de si, trazendo a redução dos espaços propostos por Santos à experiência vivida pela convidada. As demais obras da série *Les Dix-Versions* também foram manuseadas e experimentadas, no entanto as considerações evocadas deram-se na esfera do gosto e do juízo, por isso não serão analisadas nesse momento.



Figura 40 – Constantin Brancusi (1876–1957)
The Newborn, 1920
Bronze, 14,6 x 21 x 14,6 cm
MoMA, Nova Iorque, Estados Unidos

As discussões sobre a dicotomia positivo e negativo apareceram com o anel *Vire-volte* (1995). O interesse pela peça deu-se a partir do uso de Ana, que colocou cada anel em uma das mãos e intuitivamente uniu o círculo preenchido com o círculo vazio das partes da joia.

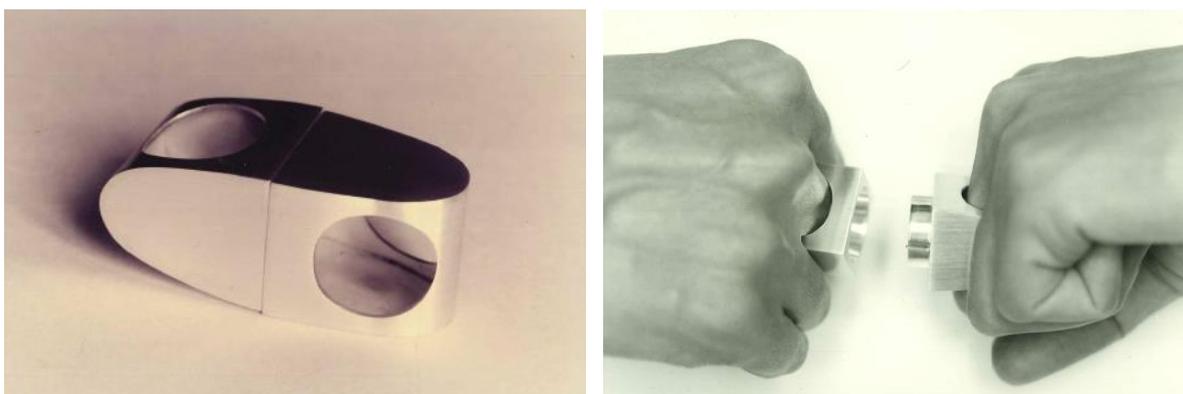


Figura 41 – Maria Ivone dos Santos (1958)
Vire-volte, 1995
Anéis em prata
Coleção da artista

Depois de Ana foi a vez de Paula experimentar a joia e imaginou, através de uma sugestão, como seria interessante se no círculo vazio fosse colocado um ímã. Esse comentário reforça a ideia da obra aberta das peças, que dão espaço, por meio do seu uso, para que o espectador crie novas alternativas para a joia, ainda que somente na esfera da possibilidade e não da execução.



Figura 42 – Paula com os anéis *Vire-volte*, 1995, um e cada mão

A peça, quando não vestida, conecta-se como um objeto único num jogo de vazados superiores e laterais, montado pelas convidadas sempre que deixavam a joia de volta sobre a mesa. Portanto, havia na peça uma instrução clara, ainda que implícita, de como esta devia se estabelecer enquanto vestida e enquanto em repouso. Santos indicou a lembrança das formas de Max Bill (1908–1994) e seus modos de sustentação no espaço e Paula rapidamente concordou. A artista, vendo a ação de conectar e desconectar os anéis executada por Paula, relacionou o objeto com uma das funções de *Na ponta dos dedos*: “Esse também é um objeto que pensa. Quer dizer, a gente que pensa, o objeto não pensa”, no sentido de ser mais um objeto para que seu uso leve o pensamento para outro lugar.



Figura 43 – Max Bill (1908–1994)
Unidade tripartida, 1948–1949
Aço inoxidável, 113,5 cm x 83 cm x 100 cm
Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil

O contato com a obra *Casa* (1992), uma peça de tamanho similar a *Zona de Sombra*, abriu espaço para um novo ponto da avaliação das peças, que já havia aparecido na experimentação dos anéis *Construção*. Contudo foi com o objeto de maior porte e que cabia na palma da mão, que as considerações mais relevantes apareceram.

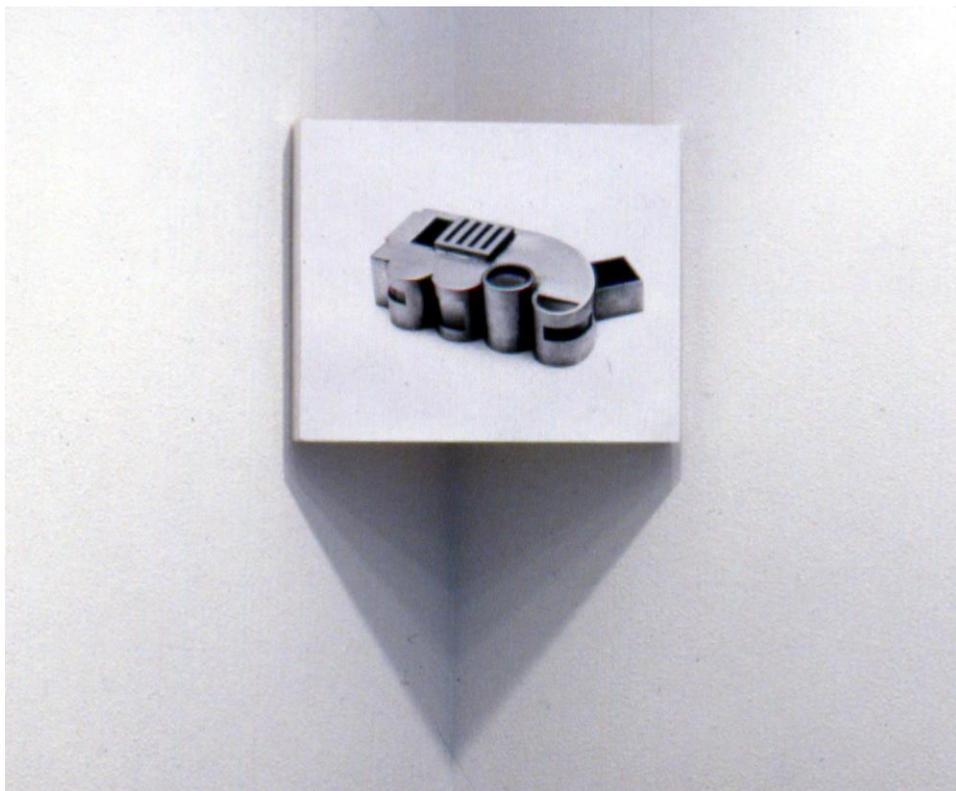


Figura 44 – Maria Ivone dos Santos (1958)
Casa, 1992
Fotografia do objeto no espaço expositivo
Coleção da artista

A peça foi produzida como uma maquete de uma casa, no entanto foi feita unicamente para ser fotografada e não para ser exposta como um objeto em si. No contato com a obra, Ana colocou seus dedos nos círculos vazados presentes na peça, talvez por intuição ou talvez por já ter interagido da mesma maneira com as outras joias. O objeto, para a convidada, se confundiu e misturou a ideia da casa com a da mão. Paula complementou: “Algo totalmente arquitetônico”. É essa relação com a arquitetura, e, portanto, com as escalas, que se estabeleceu também em *Construção*, mas se revelou com maior intensidade com a obra *Casa*.



Figura 45 – Ana Paula experimentando a peça *Casa*, 1992

Da série *Construção*, a joia mais manipulada foi o anel *Lupa*. Paula, ao pegar a peça, imediatamente comentou: “Sabe o que me lembrou isso daqui? O Bosch, o *Jardim das Delícias* do Bosch. Aqueles caninhos por onde eles olham”. A relação é interessante, porque o anel pode ser usado com o lado preenchido, por isso cego, para cima ou com o lado em que se vê o dedo através do vidro. O que se enxerga através da lupa, nesse caso, não é um jardim, mas sim a mão, objeto de estudo de Santos.



Figura 46 – Maria Ivone dos Santos (1958)
Construção I – Lupa, 1990
Anel em prata e vidro, 2,5 x 2 cm
Coleção da artista

As peças da série *Construção*, assim como *Casa*, despertaram a curiosidade de Ana sobre a trajetória da artista e sobre o contexto em que foram pensadas. A convidada questionou se antes das joias já havia algo da casa na poética de Santos. A artista respondeu: “Acho que começou lá [no exterior], quando a casa falta”. A percepção da Ana e o retorno de Santos reiteram a nossa suspeita de que tanto a temática da casa, quanto a miniaturização das obras, relaciona-se com a condição de estrangeira da artista no período da produção das joias. O comentário de Ana foi perspicaz, porque revela uma característica da poética de Santos que está numa camada de acesso somente para quem interage com seus objetos.

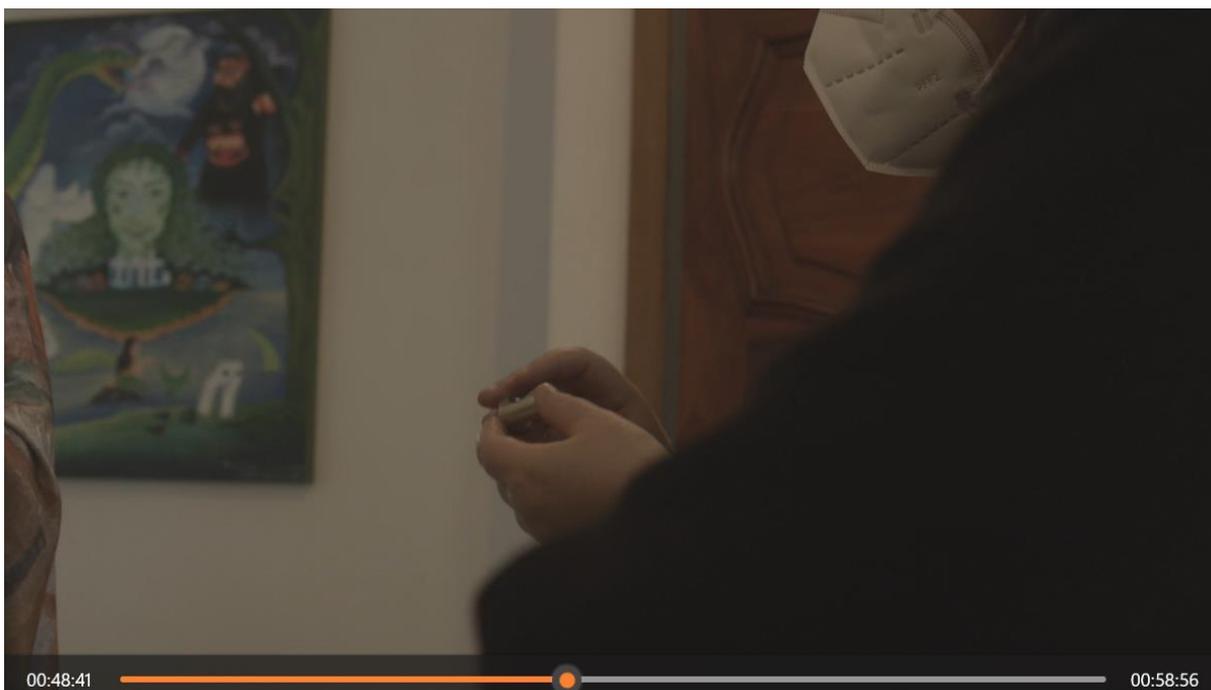


Figura 47 – Paula manuseando o anel *Lupa*, 1990 da série *Construção*

Após terem passado por todas as joias que as interessaram, Paula e Ana reuniram-se e questionaram uma à outra sobre como cada uma usou determinada peça. Essa interação entre as duas foi natural e nos mostra como as próprias joias colocam-se como disparadores de conversas e da curiosidade alheia sobre as possibilidades de uso. As joias também propuseram um contato conjunto, para além da experiência individual, fato que nos surpreendeu. Às vezes aconteciam solicitações de auxílio para vestir as peças, em outras vezes o observar de uma convidada usando tal peça intrigava a outra a também interagir com a joia ou até mesmo imitar o modo com a primeira a usava. Essa investigação conjunta das joias mostra, mais uma vez, o caráter lúdico presente no desvendar dos objetos, como uma espécie de caça ao tesouro do entendimento. Também percebemos, ao testemunhar gestos similares realizados pelas duas convidadas, que há sim um caminho claro traçado pela artista para que o espectador percorra, ainda que haja espaço para que este elabore as suas próprias interpretações e associações.



Figura 48 – Paula auxiliando Joana a vestir uma pulseira

Paula comentou com Ana sobre o volume que se projeta para dentro da mão quando se usa os anéis da série *Construção* e expôs: “As peças te criam essa coisa de tu teres que conviver com essa coisa para dentro, são reflexivas”. Ana complementou: “Eu usaria e passaria o dia inteiro mexendo”. “Exatamente, é uma peça que te convida, te obriga, praticamente. Tu não tens como ignorar. Geralmente os anéis têm aquela estrutura para qual os outros vão olhar, agora esse te obriga a conviver com uma coisa ali. [...] É uma peça que te lembra o tempo inteiro, pelo menos no início até a pessoa se acostumar, da presença, daquilo que está ali te tocando, te ‘incomodando’”, Paula finalizou. A importância dessas conclusões é extrema, porque é a partir delas que vemos a influência mútua entre o corpo e a veste em níveis físicos e simbólicos, já antes ressaltada por Portela (2011). Portanto as joias podem ser consideradas dispositivos para a ação, materiais estimulantes e sugestivos para o corpo, agindo como sujeitos e não somente como objetos, como sugerimos no final do subcapítulo anterior.



Figura 49 – Paula apontando os pontos de desconforto e interação do anel

É também a partir dessas colocações das convidadas que evidenciamos a presença de um elemento performático nas peças. Porque quando questionamos se a joia de artista de Maria Ivone dos Santos seria um objeto que convida à *performance*, podemos afirmar que este desperta o desejo do toque e, portanto, cria espaço para um momento de reflexão tanto íntima quanto conjunta. Como na *performance*, vemos que na ação o objeto é de fato um produtor de sentido e, ao mesmo tempo que é o resultado do processo artístico de Santos, também é um propositos de um novo processo para aquele que a usa. As joias, assim como na *performance*, retiram o espectador de um estado de inércia, como sugere Paula ao afirmar sobre o incômodo causado pelas peças. Aqui precisamos ressaltar, novamente, que a relação estabelecida com a *performance* não envolve um grande público ou suas premissas originárias como mídia, trata-se de uma aproximação em que os objetos são protagonistas e condutores de uma experiência de *performance* mínima do vestir, portanto uma vivência particular na esfera da fruição.

Entendemos, desse modo, ao observar a interação de Ana e Paula com os objetos, que as joias são mediadoras do pensamento, que elas despertam relações que as inserem num contexto histórico da arte e que o seu tamanho subjetivo é muito

maior do que as suas medidas reais. A relevância de ver o outro em contato com as joias nos confirma as relações que vínhamos estabelecendo em torno do objeto e nos afirma a necessidade da experiência tátil. Como se coloca? É confortável? É desconfortável? O que o contato evoca em mim? São essas questões que surgem de forma intuitiva e em função do toque, porque o primeiro ímpeto é sempre o de pegar e é um privilégio que a obra de Santos oferece e que facilita a interação com sua produção, em sua potencialidade e experiência.



CONSIDERAÇÕES
FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho que uma pesquisa percorre sempre envolve um pouco de mistério. De repente nos vemos empossados do conhecimento que nós próprios construímos quando chegamos exatamente neste momento do trabalho: a conclusão. O desenvolvimento de uma pesquisa não deixa de ser uma espécie de jogo, mas nesse caso, quem cria as regras e quem as deve seguir somos nós mesmos. O mistério, que será desvendado ao longo do percurso, ainda restará – ao menos um pouco dele – depois do final, porque não há pesquisa em que tudo se resolve. Aí reside a diferença do jogo, nele, geralmente, está previsto o fim, mas na pesquisa, ainda que termine, sempre se pode mais e ela sempre ressoa em um outro alguém. Pesquisar é um constante refletir sobre o processo, perder o rumo, retrazar a rota, e com dedicação, e um pouco de surpresa, a reencontrar. Nesse trabalho o mistério instalou-se numa pandemia, atravessou diferentes direções de pesquisa – até que encontrou seu Norte –, e esteve junto até os últimos instantes da escrita, porque escolher um tema pouco abordado envolve um pouco de sombra.

Para clarear o pensamento, começamos recapitulando a trajetória da artista, que já nos era familiar devido ao contato com Santos na elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso. Através da construção de uma rápida linha do tempo da carreira da artista enquanto produtora de joias e do olhar para a minha própria produção como ourives, fizemos o exercício de cruzar os nossos caminhos enquanto designer-historiadora e artista-pesquisadora como modo de encontrar pontos de convergência para o desenvolvimento de uma pesquisa que misturassem prática e teoria. A teoria tomou seu lugar primeiro e, para iniciar a nossa instrumentalização, elaboramos um breve histórico da joia de artista, apresentando sua definição, surgimento e inserção em exposições. Esse estudo, pautado pelas autoras Raquel Carneiro Amin Guimarães (2017), Clare Phillips (2000) e Louisa Guinness (2018), nos ajudou a delimitar o conceito de joia de artista para a pesquisa, assim como suas características, que colaboraram para a inserção de Santos numa linhagem de artistas-joalheiros.

Com os nossos parâmetros demarcados sobre o que seria, afinal, uma joia de artista, tínhamos respaldo para nos aprofundar na poética de Santos. Para isso, selecionamos algumas de suas joias e determinamos três perguntas que contemplavam três perspectivas que identificamos na sua produção. A primeira delas, *o quê?*, avaliava as joias e a importância da imagem da mão como tema e meio para a realização das experiências propostas pela artista. Para esse fragmento nos embasamos, principalmente, nas colocações de Jean Brun (1991). A segunda pergunta, *por quê?*, procurava responder os motivos da produção de Santos, associados principalmente aos estudos do corpo, do espaço que ocupa e das escalas, baseados em autores como Gaston Bachelard (2008) e Maurice Merleau-Ponty (2014). A última questão, *como?*, pretendia refletir sobre a abordagem focada em artifícios lúdicos adotada pela artista, ancorada nos teóricos Johan Huizinga (2019) e Umberto Eco (2015). Essas análises identificavam o que víamos como potência nas joias de Santos, isto é, o que estava proposto pela artista e latente ao contato do espectador, e culminaram no reconhecimento de uma proximidade com a *performance*. Desse modo, mergulhamos, através de autores como Renato Cohen (2019), Jorge Glusberg (2009) e Andrea Portela (2011), na conceituação da *performance* e na seleção de obras pontuais de artistas como Bruce Nauman, Lygia Clark e Hélio Oiticica, para traçar as relações com as joias de Santos. Viu-se, a partir desse momento, a necessidade de confirmar as nossas análises por meio de uma proposta de observação das joias em ação. Assim, elaboramos um exercício de campo em que as joias seriam expostas a duas convidadas e o realizamos, concluindo que o caminho percorrido na pesquisa estava na direção correta.

Finalizadas as etapas que nos propusemos para a realização da pesquisa, temos aptidão para avaliar os desafios que enfrentamos, as dificuldades que tivemos e as soluções que alcançamos. Reconhecemos, em primeiro lugar, que o exercício de experiência prática torna possível o reconhecimento da potencialidade da obra de Santos pelos seus pares, uma vez que há na pesquisa um esforço teórico-crítico de inscrever no meio da arte um objeto não canônico e periférico à região sudeste do país, notavelmente detentora da maior influência crítica e artística. Não mais no sentido de afirmar a joia como produção artística, por já a considerarmos como tal, mas de propor um olhar para essa peça de igual para igual em relação às demais

obras realizadas em suportes consagrados por um mesmo criador. Também procuramos evidenciar a possibilidade de explorar diferentes nomes na arte brasileira, admitindo que pouco se conhece sobre quem escapa ao eixo Rio-São Paulo, visto que há uma tendência à repetição dos mesmos. E ainda que a repetição impere, há, para além dela, uma recorrência das mesmas obras dos mesmos artistas, uma reiteração dos seus cânones, os quais poucas vezes contemplam obras em suportes alternativos como a joia.

Se tomarmos como exemplo Cildo Meireles (1948), um artista que tem no seu repertório o desenvolvimento de joias atreladas à sua poética, reparamos que a sua obra em joalheria não está nem perto de ser considerada como parte da sua produção emblemática, mesmo sendo uma figura muito conhecida a nível nacional e internacional. Portanto, reconhecemos o esforço do aprofundamento em um tema como a joia de artista, que pouco vem sendo abordado nos circuitos da história da arte, e na produção de uma artista antes não estudada. Desse modo, nos deparamos com a dificuldade de pesquisar um objeto como a joia, recorrendo a bibliografias que precisavam ser adaptadas ao objeto, já que é eventual a existência de teóricos que abordam a joia de artista. Em relação aos escritos sobre a produção de Santos, cujo volume também era limitado, nos debatemos com o desafio de dissertar sobre suas obras para além do que a artista já havia relatado em suas pesquisas acadêmicas sobre sua produção. Encontramos novas perspectivas para analisar suas joias e aprendemos que, se tratando de uma obra de relevância, são inesgotáveis as ópticas que podemos assumir e por isso há sempre algo que nos escapa e algo que fica para o futuro.

Nesse trabalho tivemos ousadia ao realizar associações com outras mídias, como a *performance*, e corremos o risco dessa tentativa ser ou não reconhecida por quem entrou em contato com a obra. Passamos pelo desafio de abranger na pesquisa áreas ainda não aprofundadas nos nossos estudos anteriores, que favoreciam uma perspectiva sistêmica. Tivemos a oportunidade de nos deter, mais uma vez, na produção de uma artista de forma imersiva e desfrutamos do privilégio de entrar em contato presencialmente com as suas joias. A nossa troca com Santos também já nos mostrou um dos resultados mais relevantes da nossa pesquisa: o impacto na própria

artista visto por meio da reativação de sua produção com a organização de um arquivo que será disponibilizado digitalmente por Santos. Para uma historiadora, poucos eventos são mais significativos do que ver os efeitos do seu trabalho aparecendo, porque essa pesquisa é a nossa própria versão da obra aberta de Santos, a nossa interpretação e complementação de sua obra, o mistério dos seus espaços desvendados por nós, à nossa maneira.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, Walter. A história cultural do brinquedo. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 243–248.

BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 249–253.

BOSAK, Joana; GRIPPA, Carolina. Joias Artísticas: o caso da Bienal de São Paulo. In: *Visualidades*. Goiânia, v.16, n.2, jul-dez 2018, p.169-186. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/48203/26596>>. Acesso em 03 out. 2022.

BRETT, Guy. Lygia Clark: seis células In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 31–53

BRUN, Jean. *A mão e o espírito*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.

CAMPOS, Ana Paula de. *Arte-joalheria: uma cartografia pessoal*. 2011, 241 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2011. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284376>>. Acesso em 15 abr. 2022.

CICERO, Antonio. Hélio Oiticica e o supermoderno. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 54–57.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. In: *Arte & ensaios*. Rio de Janeiro, PPGAV/EBA-UFRJ, n.9, 2002, p.131–147.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDENFUM, Débora. *Objetos portáteis: a joia como suporte artístico na obra de Maria Ivone dos Santos*. 2019, 112 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/204560>>. Acesso em 1 out. 2022.

GUIMARÃES, Raquel Carneiro Amin. *A joia de artista. Caminhos e processos de artistas surrealistas*. 2017, 448 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331998>>. Acesso em 10 out. 2022.

GUINNESS, Louisa. *Art as Jewellery: From Calder to Kapoor*. Londres: Acc Art Books, 2018.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MALTA, Marize. Um outro ecletismo pela visão das artes decorativas. In: *19&20*. Rio de Janeiro, v.1, n.2, ago. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/decorativas_ecletismo.htm>. Acesso em 3 out. 2022.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MORAIS, Frederico. Conta a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 169–179.

PEQUENO, Fernanda. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

PHILLIPS, Clare. *Jewels and jewellery*. London: V&A Publications, 2000.

PORTELA, Andrea Lomeu. Dimensões artísticas do vestir: um relato de pesquisa. In: *Visualidades*. Goiânia, v.9, n.1, jan-jun 2011, p. 289–299.

ROLNIK, Suely. *Breve descrição dos Objetos Relacionais*, 2006. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricaorelacionais.pdf>>. Acesso em 10 jun. 2021.

SANTOS, Maria Ivone dos. *Espace du corps – parure de l'esprit. Conception d'un bijou et réflexion sur sa portée*. 1993, 127 f. Mestrado (Maîtrise D'Arts Appliqués) –

UFR Arts Plastiques et Sciences de l'Art, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, Paris, 1993.

SANTOS, Maria Ivone dos. *Extensions du corps, mémoire et projection: réseau d'une oeuvre et de son errance*. 2003, 381 f. Tese (Doctorat en Art et Sciences de l'Art – option Arts Plastiques) – UFR Arts Plastiques et Sciences de l'Art, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, Paris, 2003.

SEHN, Carina; ZORDAN, Paola. Algumas demonstrações para introduzir a arte da performance. In: *Visualidades*. Goiânia, v.14, n.2, jul–dez 2016, p. 68–89.

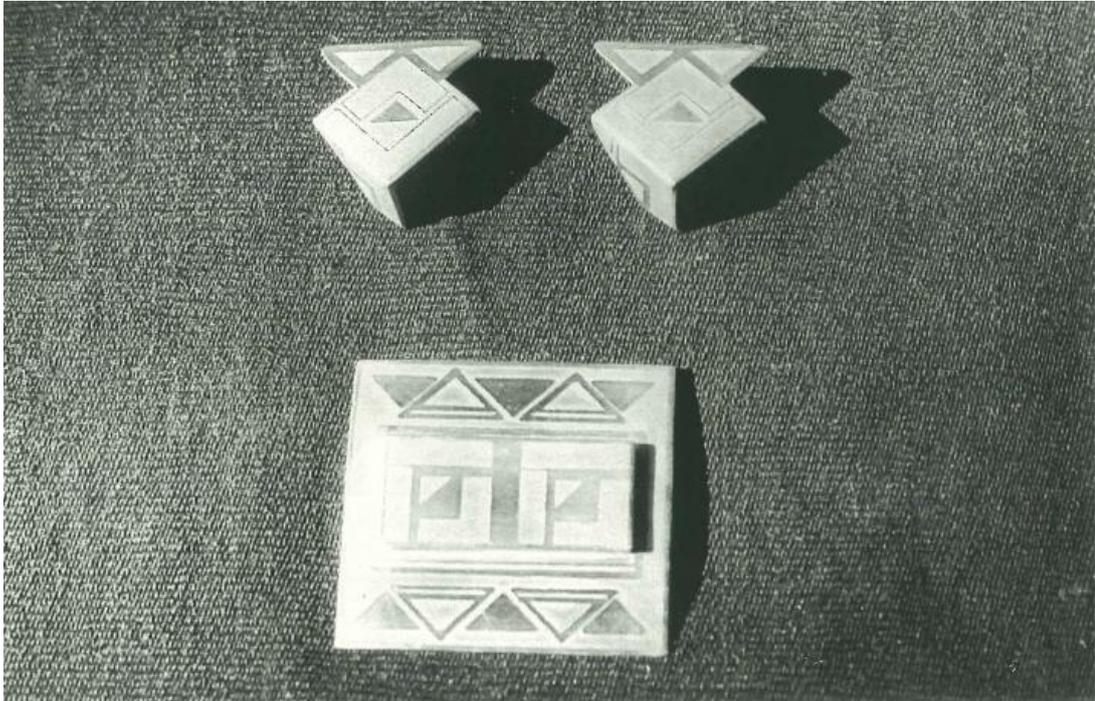
STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx – Roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008.

VENET, Diane. *Bijoux d'artistes de Calder à Koons. La collection idéale de Diane Venet*. Paris: Flammarion, 2018.

VIEIRA, Thaiana. Moda na baixa idade média: linguagem, consumo, poder e controle pelas leis suntuárias. In: *Veredas da História*, [online], v.13, n.2, dez 2020, p. 8–36. Acesso em 09 out. 2022.

ANEXOS

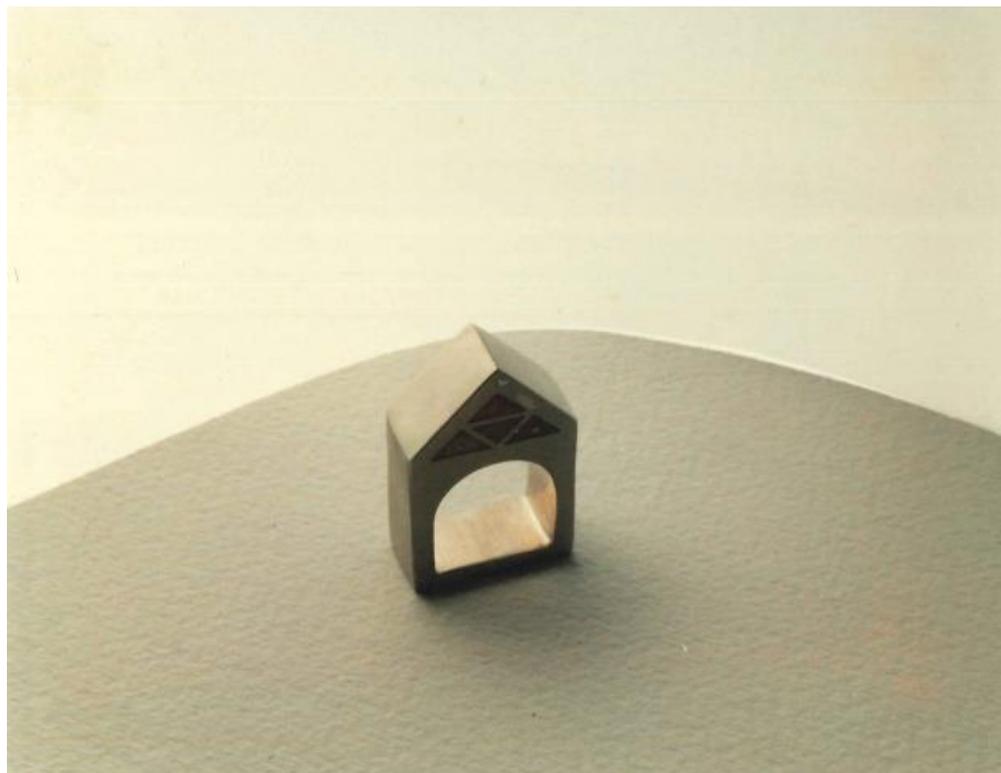
ANEXO A – Obras 1986–1998



Maria Ivone dos Santos (1958)

Parure: boucle d'oreille, 1986

Brincos e broche em alpaca gravados com ácido, 2 x 2 cm / 4,5 x 6 cm



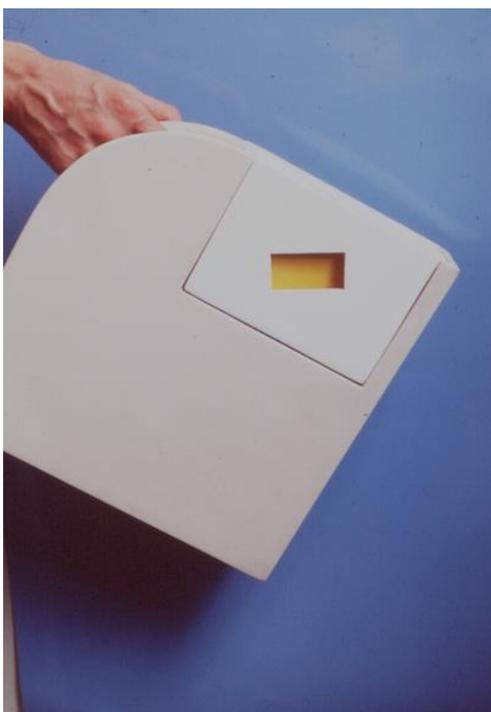
Maria Ivone dos Santos (1958)
Casa, 1987
Anel em alpaca gravado
Coleção da artista



Maria Ivone dos Santos (1958)
Sol, 1987
Pendente em alpaca com gravações
Coleção da artista



Maria Ivone dos Santos (1958)
Sem título, 1990
Bracelete em alpaca com botões de acrílico
Coleção da artista



Maria Ivone dos Santos (1958)
Sem título, 1990
Maleta para portar a série *Construção*
Coleção da artista



Maria Ivone dos Santos (1958)
Antene-se, 1991
Anéis em metal cromado
Coleção da artista



Maria Ivone dos Santos (1958)
Play, 1991
Anéis em alumínio e acrílico
Coleção da artista



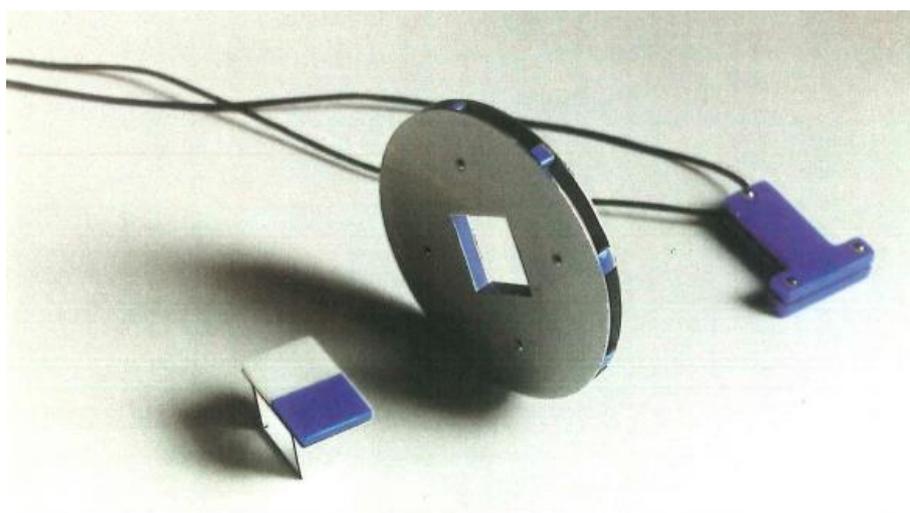
Maria Ivone dos Santos (1958)
Conten'aire, 1991
Pendente em prata, borracha e cristal
Coleção da artista



Maria Ivone dos Santos (1958)
Vaca, 1991
Projeção de imagem retirada do *fromage COOP*
Coleção da artista



Maria Ivone dos Santos (1958)
For Play, 1992
Broches em alpaca e acrílico, 12 x 5 cm | 2 x 2 cm
Coleção da artista



Maria Ivone dos Santos (1958)
Coller/Décoller, 1992
Colar e anel em alumínio e acrílico, 8 cm | 2 x 2 cm
Coleção da artista



Maria Ivone dos Santos (1958)
Collier, 1992
Colar em alumínio e acrílico, 62 cm
Coleção da artista



Maria Ivone dos Santos (1958)
Potosí, 1992
Manga confeccionada em algodão bordada com fios de prata
Coleção da artista



Maria Ivone dos Santos (1958)

Abreuvor, 1992

Impressão fotográfica em papel de um negativo preto e branco transferido para sépia, 128 x 80 cm
Coleção da artista



Maria Ivone dos Santos (1958)

Silhuetas, 1995

Nanquim sobre papel vegetal
Coleção da artista

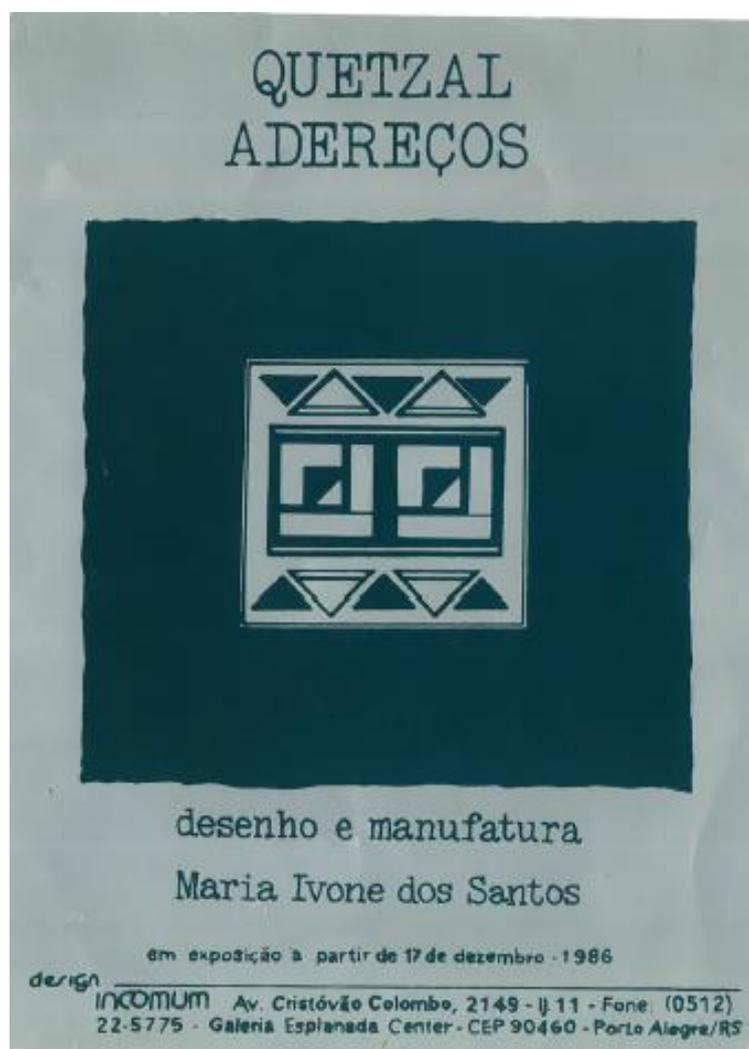


Maria Ivone dos Santos (1958)

Cabine de Projeção, 1998

Construção em MDF, lâmpada fluorescente (parede frontal interna), dois projetores de slides (suportes nas laterais internas), documentação e projetos, 180 x 180 x 200 cm
Coleção da artista

ANEXO B – Documentos de exposições 1986–2011



Convite da mostra *Quetzal – adereços*, 1986



V/D I S T A N C I E D



Convite da mostra *Distance*, 1988

OTACILIO CAMILO

HELIO FERVENZA

RICARDO CAMPOS

MARIA IVONE DOS SANTOS

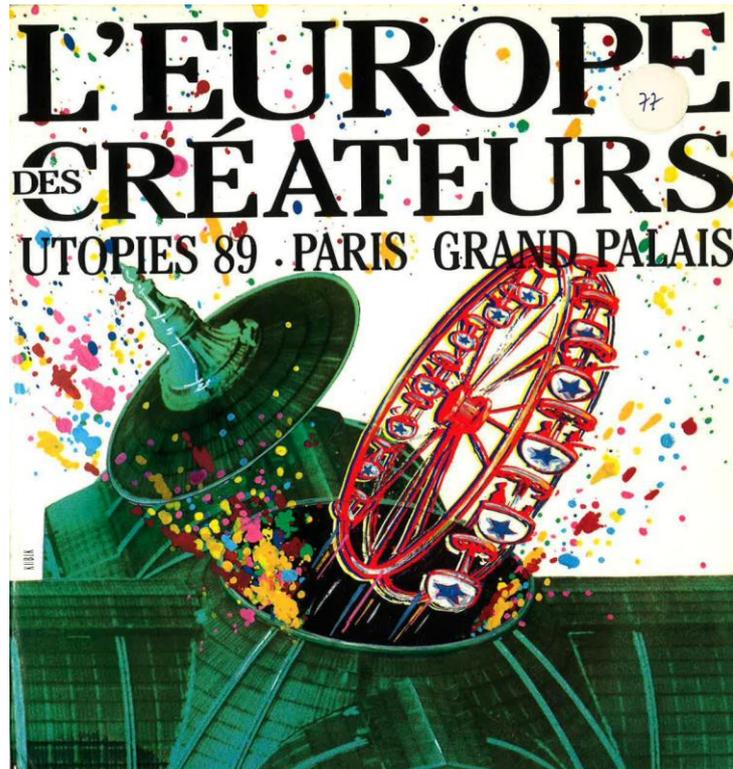
L'ESPACE LATINO-AMERICAIN A LE PLAISIR
DE VOUS INVITER A L'INAUGURATION DE L'EX-
POSITION "DISTANCE" QUI AURA LIEU LE MAR-
DI 6 SEPTEMBRE 1988 A 18 H.

— EXPOSITION OUVERTE DU MARDI AU SAMEDI DE 14 H A 19 H. —

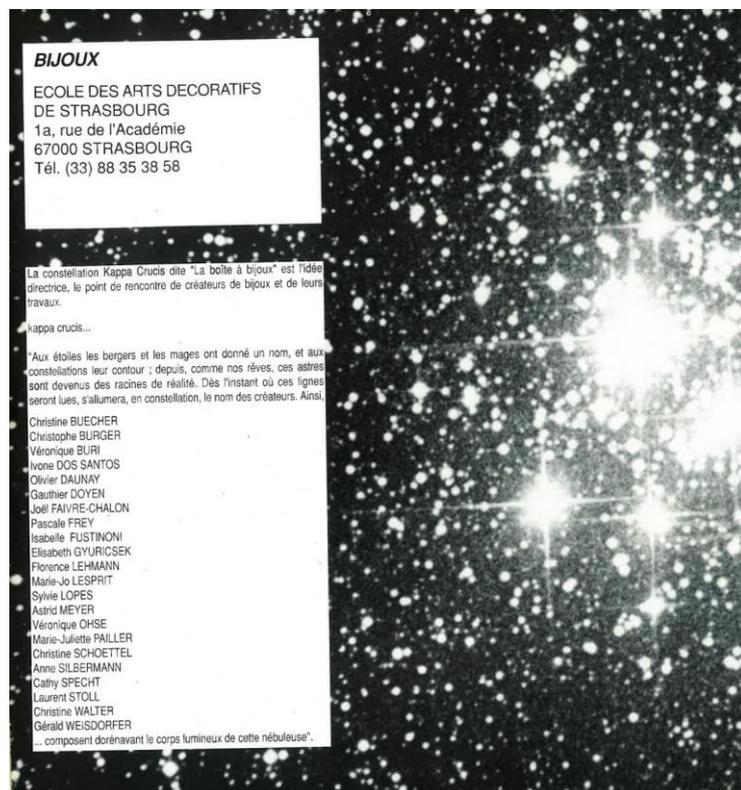


ESPACE LATINO-AMERICAIN
44, RUE DU ROI DE SICILE 75004 PARIS
METRO SAINT-PAUL
TEL. 42782549

Convite da mostra *Distance*, 1988



Capa do catálogo da mostra *L'Europe des Créateurs - Utopies 89*, 1989



Página 150 do catálogo da mostra *L'Europe des Créateurs - Utopies 89*, 1989



PROLIFERACION DE LAS EVIDENCIAS
HELIO FERVENZA

EXTENSIONES LEJANAS
MARIA IVONE DOS SANTOS

Convite da mostra *Extensiones Lejanas*, 1992

LA "**CASA DO BRASIL**" SE COMPLACE A INVITARLE AL COCTEL DE APERTURA DE LAS EXPOSICIONES INDIVIDUALES DE LOS ARTISTAS **MARIA IVONE DOS SANTOS** Y **HELIO FERVENZA** EN SU GALERIA DE ARTE, A LAS 20:30 HORAS DEL PROXIMO DIA 3 DE DICIEMBRE 1992.

LA EXPOSICION PERMANECERA ABIERTA DEL 3 AL 12 DE DICIEMBRE DE LAS 10 A LAS 22 HORAS.

CASA DO BRASIL
AVDA. ARCO DE LA VICTORIA, S/N - TEL. 544-14-04
28040 - MADRID

544-14-04 - 544-14-04

Convite da mostra *Extensiones Lejanas*, 1992

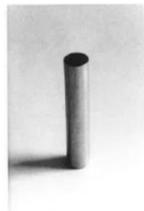


Imagem do espaço expositivo da mostra *Extensiones Lejanas* com as obras *Casa* (1992) e *Drapeau* (1992)

MARIA IVONE DOS SANTOS

En quête d'espaces

bijoux/dessins 1989/1994



• Un •



• Deux •
"Dix - Versions"



• Trois •

du 26 février au 26 mars 1994
vernissage le vendredi 25 février dès 18h.

BIJOUTERIE • GALERIE • FACTORY

[ipsofakto]

TERREAUX 20, LAUSANNE TEL 021/323 96 34
EN FACE DE MÉTROPOLE 2000
MA-SA 9H30 - 12H/13H30 - 18H30 SA 17H

Convite da mostra *En quête d'espaces - bijoux/dessins 1989/1994*, 1994



DUPLO POUSAR

Maria Ivone Dos Santos
Helio Fervenza

Textos
Edson Luis de Souza
Neiva Bohns

Do 10 de outubro ao 10 de novembro de 1995.

Museu de Arte Contemporânea de Rio Grande Do Sul
Instituto Estadual de Artes Visuais
R. dos Andradas, 736
6º andar da Casa de Cultura Mário Quintana.
Porto Alegre - RS.
(Brasil)

Capa e folha de rosto do catálogo da mostra *Duplo Pousar*, 1995

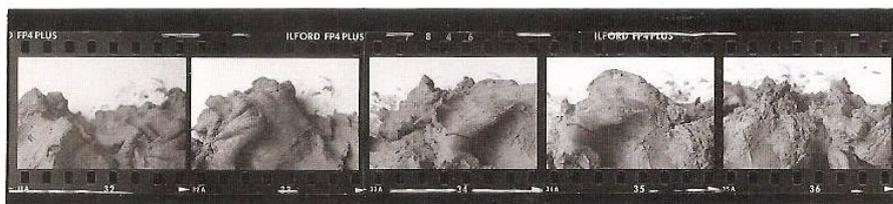


Relação das obras da mostra *Duplo Pousar*, 1995

Maria Ivone dos Santos

ilímites: cercanías y confines

del 20 de mayo al 6 de junio de 1997



Galería de Arte de la Alianza Francesa
Soriano 1180, Montevideo - Uruguay

Convite da mostra individual *Maria Ivone dos Santos – ilímites: cercanías y confines*, 1997

"Toute ma vie est marquée par l'image de ces fleuves, cachés ou perdus au pied des montagnes. Comme eux, l'aspect des choses, pour moi, plonge et se joue entre la présence et l'absence. Tout ce que je touche a sa moitié de pierre et sa moitié d'écume".

Jean Tardieu (*Mon Pays des fleuves cachés*)

Ilímites: cercanías y confines, partió de un diálogo que hemos tenido, Helio Ferverza, Felipe Secco y yo, sobre las nociones de nomadismo, fronteras y límites, y que resultó en un proyecto desmembrado en dos exposiciones que se suceden. En mi trabajo doy continuidad a la exposición *"Extensiones Lejanas"* presentada en Madrid (1992) y a *"Duplo Pousar"*, Porto Alegre (1994).

El cuerpo enuncia situaciones. Huella, estuche, pantalla -metamorfoseado por distintas proyecciones- el cuerpo es así varios y uno, tomado dentro de un juego de desdoblamientos. El es un medio reflexivo y extensivo de desafiar y de jugar con el tiempo y el espacio integrándose y dialogando con soportes expresivos y técnicas diversas, tales como la fotografía, objetos fundidos y distintos metales cincelados. El dispositivo fotográfico posibilita trabajar varios niveles de percepción, por la utilización plena de las posibilidades que este medio proporciona (aislar, aumentar, reducir, virar) y también por la valorización de la bipolaridad espacial de este dispositivo que son el negativo y el positivo.

Proximidad y distancia, reconocimiento y extrañeza, identidad y alteridad son algunas nociones evocadas en esta exposición, instaurando así un área de circulación donde el espectador es invitado a confrontarse a los (i)límites de estas proposiciones y a sus movimientos de contracción y de expansión.

Maria Ivone dos Santos
Porto Alegre, mayo de 1997.

Maria Ivone dos Santos: nació el 08/05/1958 en Vacaria, Brasil. 1980/87 - Estudios de grabado en el "Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre", Brasil. 1991/92 - Formada por la "Ecole des Arts Décoratifs de Strasbourg", Departamento Objeto - opción Joyería y en Artes Plásticas por la "Université des Sciences Humaines de Strasbourg", Francia. 1994 - Maestría en Artes por la "Université de Paris I Panthéon-Sorbonne". Actualmente prepara un Doctorado en Artes intitulado "Extensions du corps, Mémoire et Projection: réseau d'une œuvre et son errance", en la "Université de Paris I Panthéon - Sorbonne", Francia. Exposiciones individuales en Brasil, Francia, España, Suiza. Participación en diversas exposiciones colectivas en Francia, Bélgica, Holanda, España, Alemania, Suiza y Brasil.

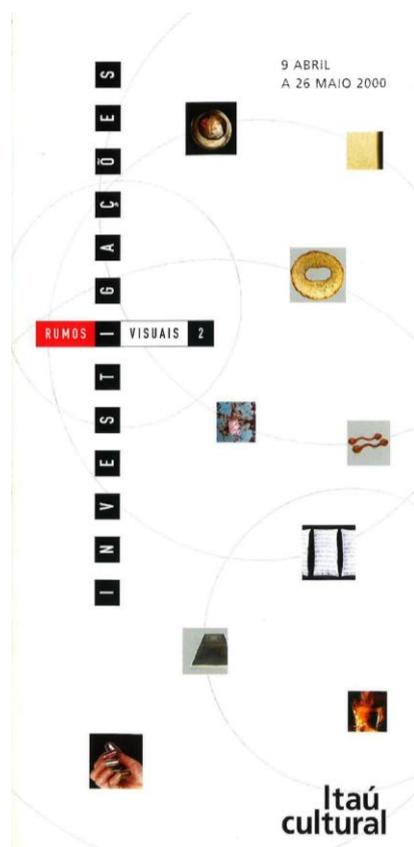
Convite da mostra individual *Maria Ivone dos Santos – ilímites: cercanías y confines*, 1997



REMETENTE

3 de setembro a 4 de outubro de 1998

Catálogo da mostra *Remetente*, 1998



Encarte da mostra *Rumos Visuais 2*, 2000



Capa do catálogo da mostra *Do Atelier ao Cubo Branco*, 2011

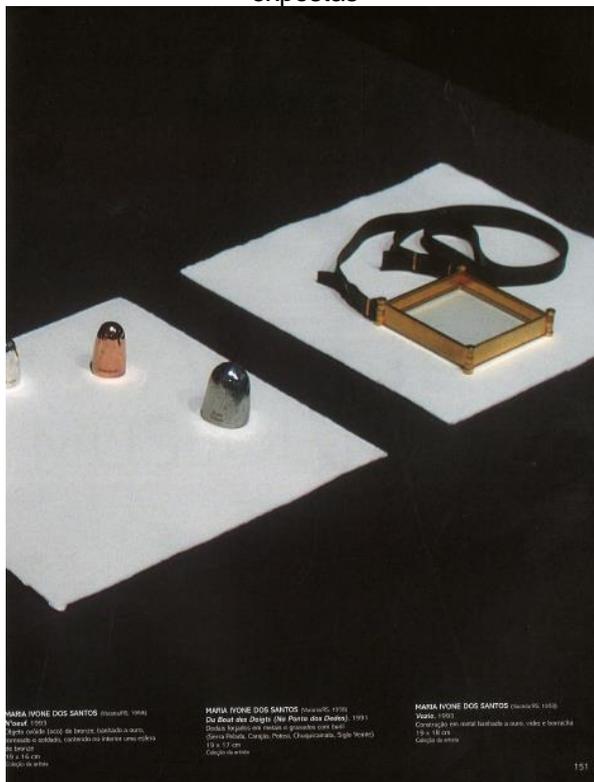
OBRAS DE

Alexandra Eckert	Karin Lambrecht
Alfi Vivern	Lia Menna Barreto
Ana Alegria	Liana Timm
Ana Flávia Baldisserotto	Luiz Paulo Baravelli
Ana Luz Pettini	Marcelo Grassmann
Anestor Tavares	Maria Conceição Menegassi
Anico Herskovits	Maria Ivone dos Santos
Antônio Augusto Bueno	Maria Tomaselli
Armando Almeida	Mário Röhnelt
Britto Velho	Maristela Winck
Carlos Asp	Maurício Bentes
Carlos Fajardo	Mauro Fuke
Carlos Krauz	Milton Kurtz
Carmem Morales	Miriam Tolpolar
Cláudio Martins Costa	Patrício Farias
Clébio Sória	Paulo Chimendes
Danúbio Gonçalves	Paulo Peres
Eduardo Haesbaert	Paulo Porcella
Elaine Tedesco	Pedro Girardello
Eleonora Fabre	Regina Silveira
Elton Manganeli	Renato Garcia
Énio Lippmann	Rodrigo Pecci
Félix Bressan	Rogério Livi
Flávio Pons	Shirley Paes Leme
Francisco Stockinger	Túlio Pinto
Gerson Reichert	Tunga
Hélio Ferverza	Ubirajara Lacava
Heloisa Schneiders da Silva	Vasco Prado
Henrique Fuhr	Vera Chaves Barcellos
Hudinilson Jr.	Vera Wildner
Iberê Camargo	Walmor Corrêa
Jane Machado	Wilson Cavalcante

Capa e página 6 do catálogo da mostra *Do Atelier ao Cubo Branco*, 2011



Página 148 do catálogo da mostra *Do Atelier ao Cubo Branco*, 2011 com as joias de Santos expostas



Página 151 do catálogo da mostra *Do Atelier ao Cubo Branco*, 2011 com as joias de Santos expostas

APÊNDICES

APÊNDICE A – Transcrição das entrevistas com Maria Ivone dos Santos

Entrevista I – 29 de outubro de 2018

Entrevista gravada em áudio no Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre, no dia 29 de outubro de 2018, como atividade para a disciplina de Laboratório de Pesquisa em História da Arte III, do curso de Bacharelado em História da Arte da UFRGS, ministrada pelo Professor Eduardo Veras. Na transcrição foram eliminadas redundâncias e repetições próprias da linguagem oral e mantida a conjugação da segunda pessoa do singular com a terceira do singular. A letra “D” identifica as perguntas e as letras “MIS” indicam as respostas.

MIS – Eu queria visualizar um pouco [esse material] pra poder conversar contigo sobre esse material que eu tô te mostrando, que nunca foi explorado por ninguém. Eu nunca abri, até porque, digamos assim, isso decorreu de um pouco de minhas condições, do meu retorno ao Brasil. Um pouco como uma nova vida, mas também um pouco traumático voltar, sem casa e ter que reorganizar tudo novamente. Esse convite para a exposição [*Quetzal - adereços*] seria o ponto de partida da minha relação com as joias autorais, antes de sair do Brasil. Isso aí foi em 1986, onde eu fazia objetos gravados e depois montados. Bom, a minha relação com a *bijoux* decorreu um pouco do meu trabalho de gravura. Quer sentar? Mas assim, em termos cronológicos, em 1986, final dos anos 80, eu vinha de uma prática de gravura de 10 anos e, durante esse período, eu comecei a trabalhar com matrizes muito pequeninhas, que eram matrizes gravadas em água forte, água tinta, elas eram muito preciosas no sentido do próprio fazer da matriz. Matrizes em cobre ou então em latão. Aí eu comecei a fazer uma experimentação gráfica de misturar a serigrafia sobre o metal nas gravuras e na

sequência dessa experimentação eu comecei a vislumbrar possibilidades de trabalhar as matrizes como objetos e como objetos portáteis. Então eu comecei a desenvolver uma série de técnicas de recortar, de adaptar sistemas nesses objetos pra ser um broche, ou pra ser um brinco, ou pra ser alguma coisa de um paramento corporal (Anexo A – *Parure: boucle d'oreille*). Isso ocorreu também porque no meu bairro, Petrópolis, havia um movimento de reabilitação da superfície dos prédios, uma moda. As pessoas começaram a mudar muito as fachadas das suas casas e tinham muitas casas com pastilhas. Pastilhas de cerâmica esmaltadas, pastilhas de vidro também. Essas que recobrem alguns prédios dos anos 60, 70. E eu comecei a coletar essas pastilhas, muitas pastilhas, e a imprimir com serigrafia sobre essas pastilhas. Eu chamei aquilo de *pastilhas gráficas*, inicialmente. Depois eu peguei o módulo das pastilhas e fiz mais ou menos assim, digamos, isso aqui seria o tamanho da pastilha. Essa impressão é do tamanho de um broche. Isso daqui é um broche, onde eu comecei a jogar um pouco com essa estampa externa e ao mesmo tempo a inclusão dessas pastilhas nesses broches. Trabalhei muito com isso assim. Fiz a exposição *Quetzal*, que foi, digamos assim, a primeira exposição desses objetos, dessas joias, que tinham uma interseção então com o meu trabalho gráfico. E eu tinha sempre essa coisa com os títulos, com a relação gráfica e com o múltiplo. Então meio que a joalheria veio dentro desse espírito do múltiplo da gravura. Minhas primeiras peças foram vendidas. Eu tive bastante sucesso com esse trabalho (Anexo A – *Parure: boucle d'oreille*) em Porto Alegre, porque eu comecei a experimentar tridimensionalidade a partir da bidimensionalidade, por exemplo quando eu começo a fazer dobras a partir dessas estampas gravadas. Eu não encontrei esse dossiê precisamente, mas ele tá em algum lugar perdido, em alguma caixa. Eu consegui mexer em várias coisas, mas não consegui mexer nisso. Esse trabalhar com o gráfico e com o escultórico já vinha ocorrendo. E hoje mesmo se a gente vê, eles têm ainda uma pesquisa assim, uma coisa bem forte. Claro, nesse momento eu tava pensando em objetos portáteis e em resolver alguns problemas econômicos. Vender esses objetos como uma fonte de renda, porque se nós estamos em um momento ruim agora, em 2018, em 86 nós estávamos num momento 80 vezes pior em termos de inflação. Nós tínhamos 170% de inflação em 1986. Então com todos esses dados da nossa economia ficava muito complicado ter uma atividade econômica, viver do

trabalho de artista era uma coisa muito difícil. Então eu fiz essa série, e com essa série eu fiz meu primeiro portfólio de joias.

D – E esses objetos tu entendia como híbridos entre arte e joalheria? Como tu entendia?

MIS – Aqui eu entendia como continuidade da pesquisa gráfica. Em suportes impressos em serigrafia eram gravados com ácido, digamos assim, no caso de fazer da própria matriz uma matriz reproduzível. Então eu acho que eu tive sempre um pensamento ligado à arte. Só que esse pensamento oscilava um pouco, no sentido de uma aplicabilidade que pudesse me garantir um sustento. A gravura me garantia um pouco, eu era impressora de gravura em metal, fiz muitos trabalhos, ganhei prêmios com gravura, tenho um trabalho vasto. Só que daí esses objetos ficaram meio que numa transição, sempre assombrado por uma preocupação econômica. Claro que vendia um pouco, mas vendia sim, sempre vende essa questão das joias, é sempre algo muito atrativo e as pessoas sempre têm interesse, e gostam. Esse gosto é uma coisa que não muda em termos de valor, porque as pessoas estão sempre consumindo de alguma maneira alguma coisa, o que lhes dá esse prazer. Talvez esse sentido da joia foi muito forte por eu ter compreendido esse sentido do objeto como um objeto relacional. E eu continuei por ali. Só que o que aconteceu é que em 86 eu tive um trabalho selecionado para uma mostra internacional de gravura, que ocorreu na França em 1987, e que teve a intermediação de Aracy Amaral, então diretora do MAC-USP e de Evelyn Berg loschpe, diretora do MARGS, e cada qual assina os textos de apresentação da seleção Paulista e gaúcha. E eu e o Hélio, que é professor aqui também, começamos a pensar naquele momento em sair do Brasil. E aí eu comecei a buscar locais onde eu pudesse aprofundar esse processo de profissionalização com os objetos múltiplos, mas também dentro de um perfil de escola de arte.

D – Da joalheria, tu diz?

MIS – Da joalheria. Mas dentro de um perfil de escola de arte. Então eu busquei inicialmente informação aqui em Porto Alegre, daí eu obtive, por intermédio do Bureau de Acción Linguistique da Aliança Francesa, que era na Casa de Cultura Mario Quintana, uma informação que foi importante: havia três franceses viajando do sul ao

norte do Brasil em *patins à roulettes*, em patins, e eles iam ser entrevistados naquela tarde por um jornal local, sendo que um deles era joalheiro. Então eu fui lá buscar essa informação diretamente com ele. Aí essa pessoa me apresentou o ateliê da Escola de Artes Decorativas de Estrasburgo, onde ele havia estudado, que era uma escola dentro de uma escola de arte e que tinha um ateliê que trabalhava com joias. A escola de arte tinha o seu departamento de arte, que era bem mais recente, mas ela tinha diferentes outros departamentos, porque ela é uma escola que herdava uma tradição germânica de escola técnicas e foi criada na ocupação alemã de Estrasburgo para ser uma escola profissionalizante, uma escola de trabalho. Então ela tinha um ateliê de joalheria, não chamavam departamento lá, chamavam grupo objeto-joalheria. Eles trabalhavam com a formação de joalheria autoral. E aí eu enviei um dossiê e uma carta – eu não sabia muito francês –, mas me virei para traduzir a carta, o dossiê com o meu portfólio, e perguntei se eu poderia ir por um período de um ano, fazer uma formação. Aí eu fui à Estrasburgo e iniciei essa formação. E o primeiro trabalho, que ficou um pouco na dobradiça dessa relação com as peças serigrafias e esse metais, eu fiz em Estrasburgo, que é um anel casa (Anexo A – Anel Casa). Na realidade eu levei as minhas matrizes pra lá, eu levei as minhas telas de serigrafia na mala. Já todas gravadas porque como eu dominava esse processo podia fazê-lo em qualquer lugar. Aí eu fiz esse primeiro anel que era a minha casa. Uma casa que eu levava... Portada no corpo. Eu tenho esse anel ainda. Esse anel foi muito importante.

D – Uma relação direta com o Brasil, mas que era portátil.

MIS – É. Daí o que aconteceu foi que eu continuei essa pesquisa com a serigrafia, fiz algumas coisas, eu tô mostrando meio tudo separado... Essa pesquisa da textura e tal, no início aprendendo a construir como metal.

D – É prata?

MIS – Aquilo não era em prata, mas sim em alpaca. Nas duas situações são objetos em alpaca. Até porque eu tava iniciando lá e eu não sabia soldar muito bem. Eu tinha noções, pois pude soldar pra fazer esses broches no Brasil, essas coisas, mas era muito assim tosquinho ainda, sabe? Mas eu aprendi a soldar no Brasil antes de ir.

Levei o meu maçarico pra lá também. Maçarico Orca, que é um maçarico muito bom, brasileiro.

D – É o que eu uso. [Risos]

MIS – [Risos] E aí quando eu fui pra lá, então, o que eu fiz foi me aperfeiçoar, cortar, montar, soldar e dar acabamentos. Isso tudo aqui, o que eu mostro não é fundição, é tudo construído por partes ou martelado. É tudo parede, são ocos.

D – Soldado nas arestas?

MIS – É. Tudo parede oca. Aí eu comecei a fazer esses objetos meio que tentando buscar uma linguagem. Ao longo do tempo, assim, a gente tinha nessa escola muitas horas no ateliê. Eu consegui morar numa residência universitária. E ao mesmo tempo tudo era perto, fazia tudo a pé. Digamos assim, foi um respiro importantíssimo pra nós, eu digo pra nós porque eu fiquei em Estrasburgo e o Hélio ficou em Paris, e depois ele veio morar em Estrasburgo e na sequência nós fomos para Paris. Vivi quatro anos em Estrasburgo. E nesse primeiro ano então eu trabalhei no regime de 8 a 10 horas por dia na escola. A gente ficava das 8 da manhã às 18.

D – Fazendo projetos individuais?

MIS – Desenvolvendo sim, estudando também outras coisas, história da arte, viajando e aprendendo a técnica. Aprendendo a fazer as coisas, mas ao mesmo tempo tinha sempre o desafio do desenvolvimento de projetos individuais e dos projetos autorais. E a gente era muito desafiado pela escola, para justificar nossas escolhas, buscar argumentar. Eram dois professores e sete alunos. Uma escola pública, e não pagava muito, paguei o quê? Talvez mil reais por ano, por um ano todo. E a gente trabalhava muito. Se criou nessa escola um espírito de coleguismo. Lá nessa escola havia uma distinção entre o joalheiro e o artista, mas eu sabia que eu era uma artista que fazia joia. Eu não era, eu não tava dentro dessa divisão bem francesa. Eu tinha conhecimento já de história da arte, eu tinha tido muitas aulas antes de sair. Eu tinha estudado e lido muito, sempre estudei muito, mas eu não fiz o Instituto de Artes, eu saí daqui sem uma graduação. Eu fiz gravura do Atelier Livre e viajei muito pela América do Sul.

D – E tu diz que essa distinção é porque lá não se consideravam artistas, se consideravam joalheiros?

MIS – É porque eles acham assim, que a arte não deveria ter utilidade. Um pouco uma visão romântica essa ideia. Eu na realidade nunca me posicionei no sentido de fazer essa distinção, mas eu joguei um pouco o jogo do aprendizado. Assim, eu fui até bem longe. Eu fiz todas as formações. Fiz todo um caminho técnico de compreender, de aprender, e eu tive muita facilidade de me comunicar. Sempre tive muita facilidade pra esse trabalho. E rapidamente o trabalho tomou uma proporção grande. Eu senti que a minha bagagem de artista puxou muito o meu trabalho de joalheria e ao mesmo tempo puxou muito essa dimensão do ateliê, sabe? Nós tínhamos pessoas muito competentes. Todos tinham também seus ateliês em casa. Que são pessoas muito legais que até hoje eles desenvolvem um trabalho muito legal e a gente mantém contato.

D – Todos estrangeiros?

MIS – Não, todos franceses. Estrangeira era eu e tinha uma joalheira da ex-Iugoslávia que veio por um ano. E aí bom, que eu comecei a fazer, eu comecei a desenvolver essa questão da linguagem, comecei também a desenvolver alguma coisa que fosse própria das minhas preocupações e dos meus interesses com a escala. Então vi que eu ao longo de todo esse processo da joalheria foi se estabelecendo a relação com a mão, com a projeção, a evocação e tudo mais... Foram meio que indo por ali. Então eu tenho alguns desses trabalhos. Talvez assim possa ir te mostrando aos pouquinhos, mas esse aqui foi o primeiro. Isso aqui vou te mostrar até porque tá na minha tese de doutorado em arte depois vem muito forte a questão da mão. Então por exemplo, eu digo [lendo traduzindo do francês] "no meu trabalho plástico, a joia me interessou primeiramente pela relação com o corpo. Objeto portátil, transportável, potencial que estabelece uma comunicação com aquele que lhe porta. Transparecia já nas peças que eu realizei anteriormente (1987 e 1988), algumas preocupações que são ligadas à experiência pessoal. As viagens, os constantes deslocamentos, as referências que se deslocam sem cessar". Então tinha o anel *Casa*, que tu viu ali, o colar *Sol*, que eu não sei se tá aqui, mas eu vou ver se eu acho, que era um sol grande gravado em serigrafia, retirado desses processos de serigrafia que eu já tinha trazido

e que ao mesmo tempo eu desenhei um sol e construí em metal, fiz uma espécie de caixa, como aqui também, e aí tinha um aro que atravessava esse sol, então ele ficava como um sol em torno do meu corpo [aponta para o pescoço]. O colar *Sol...* [retoma a leitura] "Equilibrar a água, esse elemento fluido e precioso, numa *bague* piscina", eu vou ver se eu tenho ela aqui. "Na altura dos olhos". E aí eu me pergunto: "O que que é primordial?". Isso aqui era numa outra exposição que a gente participou chamada *Utopia 89* que foi no Grand Palais, onde que a escola foi convidada pra participar e propôs trabalhar o conceito de Kappa Crucis (o nome de uma constelação que se chama Caixa de Joias), mostrada nesse evento que se chamava *Europa de Criadores*, onde tinham também projetos de arquitetos, *designers*, joalheiros, mas onde todos pensavam alternativas de vida, modos de vida. E aí eu pego essa questão da apreensão. Me veio uma imagem a mão como uma grande exploradora das distâncias, mão que faz, mão que segura, mão que porta, o que que você pode segurar, né? Então nesse projeto a mão aberta aciona um signo de luz que era projetado. Então a joia é impalpável, mas presente. Porque o que eu fiz foi propor uma experiência: eu tava num negócio de joalheria, apresentando num negócio de utopias, e o meu projeto não foi desenhar um objeto, mas desenhar uma ação da mão que entrava dentro de um espaço dado ali para o meu trabalho. No momento que a mão do visitante entrava, tinha uma luz que se projetava. Eu fiz todo um circuito de presença. No momento que a mão entrava, acionava a projeção e aparecia na mão como se fosse uma pequena constelação. Eu peguei uma chapinha de metal, fiz furinhos e usei essa chapinha no projetor. E aí era essa projeção que era acionada pelo gesto da mão. Então era um trabalho de joalheria, mas tava trabalhando também com questões da imaterialidade, do impalpável (Figura 16 – *What can I hold you with?*).

D – E nessa exposição na maioria eram joias?

MIS – Na maioria eram joias.

D – Tinha alguma outra produção como a tua?

MIS – Não, as outras produções tão aqui ó, pra tu ver... Aqui tem alguns broches, alguns colares, tinham alguns trabalhos como o de Olivier Daunay, que na verdade

apresenta mais um objeto, que pensa um pouco essa relação entre o ouro e o chumbo... Tem algumas coisas conceituais, *bijoux* conceituais. Tem a Florence, que com esse trabalho aqui propunha jogos de palavras. Ela trabalhava com cones e espelhos e ao mesmo tempo inclusões na resina. Então ela diz assim: "*La vie en rose portée deux main*, quando tudo irá bem, por dois dedos, uma serpentina e um objeto de um momento que fala da alegria e da festa". Então era [descrevendo a peça] aqui embaixo uma *demi*-esfera, aqui um cilindro, aqui uma base, daqui saía um espiral, era quase uma joia performática. Essa menina tem um trabalho muito, muito bom. Esse *La vie en rose a portée deux main*, que é uma *bague* para duas pessoas, tem em um buraco com aqui, mas o cone tá perfurado, então tu pode interceptar. Então tinha um jogo que é *demain*, que é amanhã, *deux main*, duas mãos e portado na mão, que é um caleidoscópio que quando tu tira e olha por baixo tu vê alguma coisa girando. Então tinham esses trabalhos, depois tinha outra artista com joias ligadas a réplicas de arquitetura da cidade de Estrasburgo, de repente um trabalho que pensava o objeto refletindo a cidade... E assim ia, né. Tinham vários trabalhos assim. Essas aqui eram minhas colegas na época. Só que claro, aqui eu tava olhando pra uma coisa de oásis, só que o meu trabalho na expô meio que colocava essa dimensão da mão como uma exploradora das distâncias, mas ao mesmo tempo essa mão que acolhe. Então tinha uma relação mais conceitual. Com relação ao que eu comento na tese. Aqui tá meio fora de ordem. Deixa eu ver se tá aqui... Talvez não esteja aqui... Tu vai ver que essa questão da mão... Esse aqui é o meu trabalho artístico do 98. Já é uma *Cabine de Projeção* onde eu faço a mão projetada, a minha mão projetada nos negativos fotográficos numa parte externa, e então tu tem uma mão do lado e uma mão do outro. E aqui já é uma questão ligada à projeção do gesto, é trabalho artístico.

D – Mas se relaciona muito com o que já havia exposto...

MIS – Se relaciona com tudo aquilo ali ao mesmo tempo tem uma decorrência dessa minha experiência com a portabilidade, com a joia, é pensar os espaços negativos do gesto. Vai pra um trabalho de fotografia. Aqui nesse trabalho de projeção depois eu vou testar minha própria mão projetada num ângulo da sala já como uma vídeo-projeção. Então tá tudo aqui num sentido de uma exploração da mão. Aqui são trabalhos com a mão, já são de 99, 98... Com a mão e com a fotografia... Tem muita

coisa... Esse foi no Torreão. Que aconteceu, assim, eu fui desdobrando a questão dos gestos da mão. Esse aqui também é um trabalho com a mão onde eu pego o gesto de recolhimento, preencho ele, depois eu preencho com uma argila e depois eu pego essa argila e levo pra uma fundição e faço esse gesto em ferro e jogo com a palavra... Um jogo de palavra feito em ferro em francês, que é o mesmo som do *enfer* que é inferno. Então tem já uma dimensão conceitual no trabalho. E bom... Sobre a projeção... Isso aqui continua... Eu comecei com essas coisas pequenas construindo pra algumas instalações, ainda em Estrasburgo, em 1990, onde eu mexia com a escala. Então aqui, por exemplo, eu construí uma piscininha pequenininha (Figura 20 – *Piscina*) em metal e coloquei ela em meio a um quilo de pigmento verde que era um pouco trabalhar essa coisa do objeto evocador. Isso era dentro de uma sala preta, toda escura, e ao mesmo tempo tinha só uma lampadinha e esse objeto central e isso aqui é ele... Ele tava também num objeto múltiplo que era numa caixa, onde eu previ um espaço pro pigmento, um espaço pra piscina e um vidrinho com a quantidade de água. Faça uma paisagem você mesmo!

D – Que também é portátil.

MIS – Que também é portátil. Então tem essa dimensão do portátil. E trabalhei muito com a projeção. Essa é uma imagem de uma vaca que eu retirei de um queijo (Anexo A – *Vaca*), de uma cooperativa que estava fechando, e aí fiz uma matrize dela num negativo fotográfico, que depois eu projetei no espaço da L'Ancienne Laiterie. Porque isso aqui tudo fazia parte de uma instalação que trabalhava com a questão da evocação. Eu sou de Vacaria, então fiz meio que...

D – Onde foi essa exposição?

MIS – Essa exposição foi numa antiga leiteria de Estrasburgo. Os artistas se reuniam pra ocupar um espaço dessa antiga leiteria, então meio que eu faço essa coisa... O objeto evocador, é anterior, é esse aqui. É um recorte como se fosse um pouco um... Ao mesmo tempo fazia assim uma coisa de caminho, mas ao mesmo tempo fazia quase que como um desenho assim... Antes disso eu fiz a exposição *Distance*, junto com o Hélio, Otacílio Camilo e Ricardo Campos, no Espaço Latino-americano em Paris, que foi em 88, um ano depois de eu ter chegado na França, junto com esses

dois amigos que eram da gravura, e a gente trabalhou muito nessa exposição, ali também eu trabalho com a ideia do objeto evocador. Então eu construo uma instalação com distintos objetos colocados no subsolo da galeria, na obscuridade.

D – Aqui o anel *Casa*.

MIS – Aqui o anel *Casa*. Aqui tem assim... Isso aqui tá, a luz aqui tá clara, mas isso aqui era no interior de um local fechado do subsolo em pedras. Eu construí todos esses móveis, prateleiras, adaptei uma vitrine, e tal. Aqui eu fiz tipo de um objeto pra olhar, um jardim, que na realidade ele tinha uma luzinha por baixo nessa caixinha e aí construí diversos planos de metal, como se fosse uma paisagem, mas o objeto todo era construído, ele tinha toda essa relação com o olhar. Então coloquei na altura dos olhos. Construí também esse outro objeto *Espírito da Montanha* ocupando esse nicho iluminado verde. Sempre com a questão da luz, isso aqui tem a ver um pouco com as questões... Depois eu fiz esse pequeno cubo em cobre facetado, *Esquinas* que era um objeto na realidade portátil, que era uma experiência visual e mental. Tinha um outro que era uma *bague*, um anel *Piscina* (Figura 21 – Série *Construção*). Foi meu segundo anel que eu fiz num perfil quadrado, esse lado aqui tinha como se fosse uma pequena moldurinha e tinha um vazio e aqui em cima tinha um espacinho vazio que eu coloquei água, então fazia como se fosse uma casa com uma piscina em cima. Esse objeto também tava nessa exposição.

D – E todos esses eram com técnica de joalheria?

MIS – As técnicas eram de soldagem, de construção por paredes. Como a construção de joalheria. Claro, eles tem... Aqui só pra te mostrar assim, um outro objeto, em outra escala, a *Cabine de Projeção* aquela tem um pouco dentro, no interior, todos esses projetos, digamos, como se fosse a cabine em si, ela era como uma caixa craniana onde as coisas que se eram pensadas eram projetadas. Eu fiz para a exposição *Remetente*, e mostrei ela duas outras vezes, uma das vezes ela tava nessa situação que tu viu aqui. Aqui foi no Itaú Cultural, em Campinas, no ano 2000, onde eu mostro o projetorzinho esse, a mão aqui desse lado e do outro lado eu mostro a mesma cabine num momento anterior dela na exposição *Remetente*, na montagem anterior,

com a outra vista da mão. Aqui eu dou continuidade num trabalho de fotografia e de instalação.

D – Dava pra entrar nessa cabine?

MIS – Dava. Ela era um objeto de MDF. Ela existe ainda, ela tem um tamanho grande assim. Eu sempre transitei muito nessas questões da escala, sabe? De mexer com as escalas. A joalheria foi pra mim uma experiência muito enriquecedora das escalas.

D – Quanto tempo vocês ficaram no exterior?

MIS – Sete anos. Aqui tem algumas coisas assim... Por exemplo, esse objeto evocador que tu viu ali, ele foi mostrado em 1988, nessas circunstâncias, na escola e aqui também numa montagem em Estrasburgo, que foi uma arquitetura dentro da arquitetura onde eu tinha um espaço lá no fundo, que era um espaço bem escurinho...

D – E daí se entrava ali...

MIS – É.

D – Ali o ato de recolher... [Indicando na imagem]

MIS – É, o ato de recolher entre as mãos. Eu fiz um objeto antes de fazer aquele em ferro (Figura 18 – *Zona de Sombra*). Eu fiz esse objeto aqui em metal martelado, que é como se fosse duas cascas de metal martelado, ocas e depois soldadas, e no interior desse objeto eu inseri um anel de ouro que ficava solto (Figura 12 – *Tangere/Tinitare*). O objeto tinha muito a ver com aquela brincadeira de infância de passar o anel, só que tu não podia tirar o anel de dentro, pois as duas peças estavam soldadas. Era pensar um pouco o propósito dessas impossibilidades, digamos assim, tem um processo que é ao mesmo tempo material, mas tem um processo que é mental. Então, passei a trabalhar com essa dimensão do projetivo, do mental.

MIS – Bom teve uma, como é que vou dizer, teve umas experimentações com a escala, com a fotografia... Nessa minha estadia em Edimburgo, em 1989. Aqui ó, eu fiz uns jogos, não dá pra ver né? [Mostrando negativos]. O colar *Sol*, isso aqui era a maquete da cidade de Edimburgo, na Escócia. Tem uma maquete da cidade que tava

sendo apresentada em bronze e eu tinha levado meus anéis, e aí eu coloquei eles em cima da maquete e fotografei. Aqui foi o que eu te falei da piscina.

D – Aqui também tá ele?

MIS – Não, esse aqui é outro.

D – Esse não é o da piscina?

MIS – Não, ele é quase como se fosse uma arquitetura moderna... Esse aqui ó, o da piscina.

D – Ah tá.

MIS – E aí o que que eu fiz, eu fiz esses anéis... Isso tudo aqui é mais ou menos meu TCC. Que eu fiquei três anos nessa escola.

D – Essa escola ainda existe?

MIS – Ainda existe e eu tenho uma boa relação, acabei de voltar de lá.

(Nesse momento MIS comenta sobre o intercâmbio entre a atual Haute École des Arts du Rhin – HEAR e o Instituto de Artes - UFRGS)

MIS – Aqui assim tu vê, depois vou te mostrar melhor aqui, tem uma coisa que é legal no meu TCC, no meu diploma. Eu morava nessa casa no bairro Neudorf [mostrando uma fotografia], no primeiro andar, e a gente tinha um ateliê bem grande assim e... Mas era um lugar simples e ao mesmo tempo foram uns anos muito legais da minha vida. Lá eu construí essa maleta, que mostrei no meu trabalho de TCC, que era uma maleta em madeira que as peças todas aqui, por exemplo, isso aqui era uma maleta pra carregar os objetos, então essa ideia da portabilidade, da arquitetura ou de objetos que tivessem quase que como uma arquitetura portátil. Então tu vê toda uma sofisticação da realização do objeto, laqueado e tal. Ele tinha umas pecinhas que se encaixavam e lembravam um pouco os *Bólides*, quer dizer, eu tenho certeza que foi muito importante o trabalho do Oiticica, principalmente os *Bólides*, aqueles de abrir. Ali eu tinha uma conversa com a arte direto. Eu fiz também uma... Esse aqui é o trabalho de finalização do curso lá pelos anos 90. Esse aqui é um pouquinho anterior, em 89, onde eu fiz também uma série de anéis pensando nessa questão da

comunicação. Eu fiz um anel antena retrátil e um anel receptor (Anexo A – *Antene-se*), então ficava aquele jogo de imagem que a joia pudesse ser um veículo de comunicação, que seja. Me diverti bastante, né! [Risos]

D – É esse daqui? [Apontando para a fotografia dos anéis *Antene-se*]

MIS – É esse aqui. E a fotografia surgiu pra mim pela joia, eu não fazia fotografia. Eu comprei minha primeira câmera lá, uma *Nikon*, troquei inclusive a lente grande angular por aulas de francês, com um fotógrafo francês Patrick Bogner, que me deu uma lente macro. Ele era francês e eu dava aulas de português pra ele. E aí eu comecei a fotografar pra documentar as joias e com isso eu comecei a visualizar muito o espaço da mão. E todo o trabalho ele tem uma dimensão também performática nas imagens que tu vai ver que elas são importantes. Esse aqui até eu gostaria de digitalizar e remontar porque ninguém viu isso aqui, sabe? Aqui eu vou te mostrar um pouquinho as peças que são, digamos, documentação de peças. Essa aqui tá exposta... Nesse evento. Aqui tem um pouco do meu currículo na época, que "se inicia na gravura, em 1979", comecei fazendo extensão no Instituto de Arte, depois fui pro Atelier Livre e depois eu viajei dos anos 80 a 83 pro Peru, Chile, Bolívia e Uruguai, mas fiz uma viagem iniciática pela América do Sul onde conheci muita coisa. E depois em 87 comecei a trabalhar com *bijoux* na École des Arts Décoratifs. Eu tava preparando, em 93, uma *maîtrise* que tá aqui, na realidade. Que é uma *maîtrise* em artes aplicadas que fiz em Paris I - Sorbonne, que é [lendo do francês] "*Espaço do corpo - Paramento do espírito. Concepção de uma joia e reflexão sobre seu alcance*". Eu jogo muito com as palavras, *portée* no sentido de *porter* e levar consigo, e *portée* no sentido de alcance. Então esse duplo...

D – Esse trabalho foi na Universidade de Paris?

MIS – Esse aqui eu já tinha me mudado, já tinha terminado meu TCC. Esse aqui quando tu vê é o trabalho de... Meu TCC lá. E quando eu terminei aqui eu fiz um ano em Estrasburgo de *licence* na universidade pra poder fazer uma equivalência entre a minha formação na escola de arte decorativas e complementei na Universidade de Estrasburgo as cadeiras teóricas que me faltavam na Universidade de Estrasburgo e depois pedi pra fazer essa *maîtrise*. Eu fiz a *maîtrise d'Arts Appliqués*, em Paris,

porque eu tinha quase que como uma dívida com os meus colegas, com a minha formação no sentido de refletir, de pensar e não havia espaço pra pensar, naquele momento, o objeto... Eu tive que fazer uma passagem. Naquele momento não havia espaço pra pensar a joia num âmbito da arte. Não havia, nem na França. Porque eles separavam muito o que seria do âmbito do *corps des métiers*. A gente festejava o Saint Éloi, que é o santo padroeiro dos joalheiros, era toda uma coisa assim do *corps des métiers*. Eles viam muito assim, como *d'Arts Appliqués*...

D – E hoje em dia tu acha que essa relação mudou?

MIS – Eu acho que mudou. Até pela produção mesmo dos artistas, sabe? Eu acho que naquele momento não tinha ainda muita abertura para ver a joia como arte. Isso se construiu. Eu acho que eu fui sempre muito assim, eu sempre fui muito longe, sabe? Eu sempre empurrei o máximo que eu podia das coisas. Eu fiz essa transição e me dei conta, quando concluí esse trabalho. Por exemplo aqui, primeira parte [lendo da *maîtrise*]: "Reflexão sobre diferentes utilizações de significação da joia; um olhar sobre o campo do *bijoux* de criação no século XX", depois o meu trabalho pessoal: "a joia e a história de uma escolha; o corpo e a noção de território; arquitetura como fonte de inspiração", depois "colocar um paramento é jogar, é brincar". *Les Dix-version* que é essa série que eu vou te mostrar aqui. E a gente tinha uma coisa que eu não queria perder, que foi muito importante pra mim, a gente tinha um estágio profissional nas *Arts Appliqués*, então eu fiz esse estágio num ateliê de *orfèvrerie* religiosa, num ateliê que fazia aqueles bastões de bispo, cálices, tabernáculos e objetos litúrgicos.

D – Objetos bem maiores...

MIS – Bem maiores. Aí eu comecei a me familiarizar com processos de construção com mais complexidade técnica. Tipo dobradiças, encaixes, acabamentos, não sei o que. E é dessa época que eu faço um trabalho que é muito importante, porque eu fiz no quadro desse estágio, um trabalho quase no anonimato do meu estágio no Atelier Cheret, que é o trabalho que se chama *Du bout des doigts, Na ponta dos dedos*. São cinco dedais, um pra cada dedo e na base deles tá gravado o nome da mina referente ao metal que eu utilizei, ouro, ferro, prata, cobre e estanho. Então, estanho/*Siglo Veinte* (Bolívia), cobre/*Chuquicamata* (Chile), prata/*Potosi* (Bolívia), ferro/*Carajás*

(Brasil), ouro/*Serra Pelada* (Brasil). Eu faço esse trabalho que é bem forte e que vai ser muito importante. Foi um trabalho que quando eu voltei ao Brasil ganhou uma projeção. O pessoal que fazia a curadoria do *Rumos Visuais 2000*, Jaílton inicialmente e depois os outros curadores, Marcos Hill, convidados pelo Fernando Cocchiarale, viram e gostaram muito do meu trabalho. Eu participei de algumas exposições do *Rumos Visuais* com eles. E esse trabalho meio que faz essa dobradiça entre essa prática da joia e uma prática artística. Porque ele tinha essa dimensão de *portée des territoires*, esses lugares de potência, ao mesmo tempo é um trabalho bem político. Um trabalho que se baseava na questão do gesto. Bom, então aqui, assim, só pra te mostrar, eu não acho que esse trabalho [a *maîtrise*] foi um bom trabalho teórico. Sofri muito pra fazer, mas ao mesmo tempo fiz uma retrospectiva, mostrei um pouco das joias de artista.

(Nesse momento a entrevistadora discorre sobre uma exposição de joias de artistas vista em 2018, no Musée Des Arts Décoratifs, de Paris e conversam sobre o assunto.)

MIS – Esse colar é do Calder, isso é martelado. Essa aqui tem uma joia do Picasso [ainda sobre a *maîtrise*]. Claro, eu não gosto muito de algumas delas, mas aí eu já entro dentro dos meus interesses. Malevich, a questão dos Suprematismo, a questão, por exemplo, da experiência do Theo Van Doesburg, do movimento De Stijl... Aqui vou falar um pouco das galerias especializadas, vou falar de alguns artistas que tem uma relação bem legal entre arte e joia. Tem um artista suíço, que se chama Otto Künzli, que é professor e Munich, que é um cara que trabalha nus pontos que me interessam, é anterior a mim, mas que é um pouco nessa dobradiça entre a joalheria e a arte. Eu tenho uma entrevista que fiz com ele, está no alemão traduzido pro francês aqui nessa tese.

D – Entrevista que tu fez com ele?

MIS – Que eu fiz com ele. Pra tu ver isso aqui eu tô lidando com informações da arte, Malevich, isso aqui é um trabalho maravilhoso de um cara que eu amo de paixão, que é o Siad Armajani, que é um artista iraniano naturalizado americano que trabalha com escultura pública. Com esses outros trabalhos de Armajani eu me identifico muito, tem o espaço da maquete, no sentido do espaço em redução. Vou trazer algumas coisas

assim com as joias... Esse é do Otto Künzli, seu *Wolpertinger*. Ele faz esse trabalho que é uma *bijoux* multifuncional, ele é um broche, um anel, uma pulseira... Ele meio que discute um pouco esses espaços do corpo e esse espaço relacional da joia. E aqui tu vê alguns holandeses que vão trabalhar no limite entre essa ideia da portabilidade ou do modelo reduzido. Vou trazer isso tudo, quer dizer tá tudo aqui. E aí claro, eu fico triste com o texto, porque eu sofri muito para escrever esse trabalho. Não tinha fluência no francês, mas fui adquirindo... Isso aqui são tudo correções que eu acabei fazendo, partes do texto que faltou uma revisão mais criteriosa... Questões gramaticais. Mas foi meu sufoco pessoal, acho que todo mundo passa, então aqui eu faço a minha escolha da *bijoux*, isso que eu comentei contigo, essa ideia da noção de corpo e território... Aqui eu trago esses objetos, aqui os brincos esse que te falei que eram mais dobrados, que eu acho que isso é um trabalho bom. E ainda são... E aqui eu trago um pouco os meus anéis do TCC, que todos eles têm uma coisa relacionada com um espaço de integralidade no objeto e também uma relação de interioridade. Esse aqui é um anel *Construção* (Figura 46 – *Construção I – Lupa*) que aqui na base em cima tem como um vidro, material que eu trouxe justamente do trabalho dos relógios. Porque eu trabalhei uns meses como *designer* numa fábrica de relógios em Selestat (França). Então eu trago esses vidrinhos de relógios pra usar no meu processo das joias, era um vidro de cristal bem fino que entra por esse buraco e fica embutido aqui, trancado. Então ao mesmo tempo é um vidro, funciona como uma vitrine do eu que porta, e do outro lado, se eu quero e eu tenho a opção de mostrar a outra face, da opacidade. Jogar um pouco sobre essa coisa da opacidade e da transparência. Isso aqui é uma construção, ela é oca. A parte de dentro é oxidada, esse preto é muito Malevich, sabe? Esse preto ele é um preto produzido pelo vazio interno das sombras, mas também pelo tratamento de superfície do anel. Isso é de prata e quando aplica o perclorato na prata ela escurece. Esse também é uma *Construção* (Figura 21 – *Construção IV – Casa*), é um anel assim, que tu vê o furinho porque precisa pra não explodir a peça, mas é tudo feito em paredinhas, construído aberto embaixo e também ele pode passar tranquilo como um objeto de escultura. Esse um escorregador, um objeto que fiz para cobrir dois dedos (Figura 21 – *Construção III*), tem essa coisa do olhar, do deslizar. Isso aqui ninguém viu! Ninguém aqui conhece! Ninguém no Brasil sabe que eu fiz. Pouca gente viu. Esse aqui é

também um anel pra dois dedos (Figura 41 – *Vire-volte*), esse aqui aquele piscina que ao mesmo tempo eu fiquei muito contente de poder ver de perto toda experiência neoplasticista, toda experiência construtivista, toda essa relação do Construtivismo com a vida que passava da estampa da roupa, pro objeto cotidiano, pra arquitetura... Eu bebi muito dessa fonte no sentido, me alimentei de alguma coisa que eu tava buscando.

D – E tu não continuou no Brasil o trabalho de joalheria? Por isso que ninguém sabe?

MIS – É... Por isso ninguém sabe, mas depois eu te explico o porquê. Mas aqui eu falo um pouquinho desse meu universo de influências, já trazer isso aqui pro centro de artes aplicadas já foi um movimento, foi uma coisa importante. Tá tudo aqui... Coisas que hoje em dia a gente naturalizou, mas isso aqui na época poucos falavam. A exposição do Oiticica em Paris, que deu a visão de importância desse artista. Essa foi uma exposição que ocorreu na Holanda, em Paris, na Espanha também, e depois foi pros Estados Unidos. Eu trabalhei no Jeu de Paume durante essa exposição, trabalhei na livraria. Essa experiência foi posterior a essa pesquisa, e eu e o Hélio fomos em Estrasburgo os primeiros a falar do Oiticica em aula, quando a gente trouxe essa referência. E depois eu trabalhei na exposição do Oiticica em Paris, na livraria. Então, quer dizer, essa minha relação com sua obra foi muito próxima. Isso aqui eram alguns... Artistas que trabalhavam na interface entre joalheria e arquitetura. Esse Arata Isozaki arquiteto, muito legal, o Peter Eisenman, que é um arquiteto que trabalha joalheria, Hans Hollein, um arquiteto que faz joias.

D – E como tu conhecia esses artistas?

MIS – Eu fui conhecendo, na realidade essas coisas se apresentaram no momento do meu interesse pela arquitetura e pela arte, e quando tu tá num país que tu tem um acesso grande a essas coisas... Eu não acho que meus colegas fizeram esse mesmo caminho, eu acho que minha fome era muito grande. Isso que eu acho. Esse aqui é um trabalho que gosto muito, que se chama *Múltiplo*, que é uma caixinha que eu mesmo fiz, eu mesma fazia coisas com encadernação. Apresentei esse trabalho no catálogo de meu diploma, com o anel escorregador (Figura 21 – *Construção III*) e outros. E dentro tem essas diferentes peças que infelizmente eu não tenho a peça

aqui, mas tem as diferentes peças. Isso aqui é uma caixinha de prata, isso é a haste (Figura 33 – *Múltiplo*). Eu gostava muito da verdade dos materiais. Eu não consegui ainda trabalhar isso no Brasil, mas quando eu fui pra lá eu comecei a trabalhar com isso, pensava na flexibilidade do aço, na característica da prata, na leveza do alumínio... Os outros materiais, né. Quando introduzi essas coisas de cor, são folhas de pvc, tipo essas de capa, e ao mesmo tempo tinha essa possibilidade de tu compor um *bijoux*. Isso aqui era um trabalho que eu fiz com alumínio e acrílico e aqui a questão da pesquisa era mais sair da solda e pesquisar um pouco os processos de junção mecânica. E aqui é um trabalho (Anexo A – *Coller/Décoller*), depois tu vai ver... Isso aqui é alumínio e *prexiglass* (acrílico). Aqui, por exemplo, o acrílico é cortado de forma que esses quadrinhos fiquem aqui, mas isso aqui tá dentro da mesma peça, tu entende? Tem um sanduichinho.

D – Que tem relação com as pastilhas?

MIS – É. Depois eu fiz esse colar (Anexo A – *Collier*), que na verdade, é feito em módulos, tudo cortado à mão, na época não tinha o *laser*, eu cortei tudo com a serrinha e fui juntado com pinos de alumínio. É aquele colar ali, que eu vendi. Esse trabalho ficou bonito e ele tinha uma coisa muito lúdica. Aqui eu tava pensando numa coisa muito lúdica e foi num período que a gente tinha uma exposição numa galeria alemã, e eu fiz também esses broches (Anexo A – *For Play*). Jogo de peças com a ideia de jogar, de brincar, um pouco de brincar e eu achava que o acrílico convidava um pouco a essa ludicidade, pela cor e pela plasticidade do material. Então isso aqui são pecinhas recortadas, eles são assim e eles são tipo com broche ou como um *pin*. Tu acertava de acordo com o que tu queria, às vezes ele podia ser assim, às vezes ele podia ser aberto, às vezes essa pecinha que tá dentro saía meio como um satélite. Isso aqui também saía. Tu tinha meio que uma peça base e umas peças. Claro que tava buscando coisas, né. Aqui eu comecei a trabalhar também essa relação com o gesto e o objeto, aqui a mesma coisa. Aqui começa... Eles estavam tudo mais ou menos dentro de uma proporcionalidade. Esse redondinho, esse ovalzinho tem muito do espaço da mão, do gesto de apreender. Aqui fiz *une chaine*, na realidade o nome quer dizer que a gente segura e move, e então tem que ver também com as pesquisas. Depois eu vou fazer uma série que eu gosto, na qual na realidade eu demorei nove

meses pra fazer e foi a minha primeira exposição individual de joias na Europa, que se chamava *Les Dix-versions*. Eu jogava sobre a questão do divertir-me e ao mesmo tempo de dez versões ou do número de um a dez. Eu fiz um objeto de um a dez, pegando o número como motivo. Esse aqui era o um (Figura 13 – *Un*), era um cilindro aberto, então na realidade um plano dobrado sobre ele mesmo. Aqui o dois (Figura 13 – *Deux*), já era retomar um pouco aquela questão do olhar, então criar esse objeto com esse vazio para o olhar, segurar entre as mãos em frente ao rosto, tinha umas conversas entre esses diâmetros. Um objeto também pro olhar e também ia lá pra trás, daquele que tu viu na exposição *Distance*. Depois tinha o três (Figura 13 – *Trois*), que na realidade eram três esferas em uma progressão decrescente e é também um objeto pra o tocar. Aqui o que aconteceu com o outro, jesus? Não tá aqui o quatro (Figura 13 – *Quatre*). O oito (Figura 13 – *Huit*)... que é um infinito. O sete (Figura 13 – *Sept*), esse aqui é um trabalho muito complexo que eu fiz, porque eu imaginei esse sete como se fosse uma torre e ao mesmo tempo queria que essa torre se recolhesse, como ocorre com aqueles copinhos de... Então eu fiz o objeto... pra fazer objeto eu precisei fazer uma peça de madeira, um cone ovalado. Aí eu tava fazendo isso no ateliê de *orfèvrerie* religiosa e eu precisei torneiar um cone oval. Fazer um torneamento de uma peça em madeira. A forma oval implica num torneamento mais complexo. Não é como tu torneiar uma coisa redonda que põe num eixo e no outro... Tu tem que torneiar de maneira considerando dois eixos para que tu construa a oval e aí em cima dessa forma eu construí a parede do objeto, depois serrei, cortei os anéis. Tinha todo um cálculo de precisão e essa partezinha de cima ela tomava mais ou menos a mesma forma do oval do *Deux*. Então tinham relações entre as peças. Esse aqui já era um pouquinho avulso, que é esse *Conten'aire*, que aqui ele tem a ver com o anel aquele que é uma flor que guardar ar dentro. Eu jogo também sobre a questão de conter o ar, de evidenciar o vazio. Bom... E aqui eu pego uma citação do Décio Pignatari que diz sobre a casa, sobre a cadeira do Rietveld, que ele diz que não é somente uma cadeira, é um pensamento, é uma cadeira em pensamento. E eu achava que os objetos tinham a ver com isso. Esse que eu te falei (Figura 12 – *Tangere/Tinitare*), *Toucher et tinitare* porque *toucher* é tocar e *tinitare*, tinir, que dentro tem esse anel, objeto com conteúdo não revelado (que na verdade é um anel de ouro para um dedo de criança). Já te contei. E aqui tem a minha bibliografia e aqui tem a minha entrevista

com o Otto Künzli. Eu fiz uma série de questões pra ele sobre o trabalho dele, sobre a relação do trabalho com a fotografia. Essa entrevista inédita é uma entrevista que eu poderia desdobrar. Depois eu pedi a um amigo meu para traduzir tudo em francês, que eu teria que retraduzir em português, se eu fosse fazer alguma coisa hoje. Esse é o trabalho do Otto Künzli, que é um trabalho bem conceitual. Tem um que tem muito a ver com a nossa situação de agora, que é esse aqui, que é o *Big American Neckpiece* que é uma coleção de símbolos que eu acho que são tipos de objetos pensantes. Ele inspira um pouco a Florence, e acho que me inspira também, isso aqui é mais um objeto catóptrico, porque ele tem um espelho no meio e esse buraquinho reflete. Ele vai trabalhar um pouco com essa coisa do espelho também. Otto Künzli é um cara muito legal. Aqui são alguns dos trabalhos dele. Então eu acho que esse trabalho aqui faz um pouquinho a ponte entre o trabalho artístico e o trabalho de joia... Depois as exposições... Até já me esqueci o que que tinha aqui tem muita coisa.

D – Esse foi o último trabalho que tu fez na França?

MIS – Esse aqui foi o primeiro escrito, monografia. Depois eu fiz o mestrado (DEA). Esse texto da Mestraria em Artes Aplicadas chamava *Espaço do corpo - Paramento do espírito. Concepção de uma joia e reflexão sobre seu alcance*. Depois eu fiz um DEA que era o início do doutorado, que lá era mestrado, seria o *Master II*. Chamava *As extensões do corpo, memória e projeção*, que daí eu vou trabalhar com os objetos, esse que eu te falei do *Du bout des doigts*, outros objetos que tão já nesse portfólio e que depois eu integrei o doutorado. Já morando aqui em Porto Alegre e viajando algumas vezes para me assessorar. O doutorado se chamou *Extensions du corps, mémoire et projection: réseau d'une oeuvre et de son errance*. Estou sempre às voltas com as extensões... Daí no DEA eu pego um conjunto grande de coisas e vou falar muito do espaço da mão, do tocar, do gesto, da fotografia e daí já é mais esse que eu te mostrei. E na realidade, tem todas essas coisas que estão melhor trabalhadas no doutorado em Paris I. Eu gosto muito da pesquisa do doutorado. O melhor que eu fiz, onde junto todos os meus interesses.

D – Isso aqui já no Brasil.

MIS – Isso aqui foi no ano que eu cheguei no Brasil. Que eu cheguei com essa exposição, *Duplo Pousar*, na qual eu mostro a *Caixa de Joias* (Figura 31 - *La Boîte à bijoux*) que é um trabalho onde eu mostro uma caixa de veludo, um estojo que contém molduras de slides que guardam entre vidro uma série de 36 negativos fotográficos, que mostram minha mão segurando objetos preciosos (fotos de 1989). E na exposição eu uso essa pinça de joalheria que se chama terceira mão. Então tem um pouco uma discussão aqui. Aqui já é o trabalho feito no Torreão, que eu vou pegar o negativo daquela mão que tá na mesa lá, eu fiz isso tudo com recorte na época, tem que pensar que a gente não tinha mamata e tinha que construir tudo. A exposição que comentei antes, uma exposição bem bonita que se chamava *Duplo Pousar* que eu e o Hélio fizemos na Casa de Cultura Mario Quintana, em 94, quando a gente chegou. Depois posso te passar o catálogo dela. E aqui tem o trabalho com meus pés, onde eu junto meus pés e ponho água dentro e faço o que eu chamei de *Abreuvoir*, que é um lugar pra saciar a sede (açude). Isso aqui já é um trabalho bem dentro da arte. A partir daqui o pessoal do Itaú Cultural olhou esse trabalho, selecionou vários desses trabalhos e *Du bout des doigts* foi a capa de disco, no *Rumos Música*, Isso aqui já é um cartaz, aqui já é um trabalho fotográfico... Que explora essa coisa com a mão... E aqui é um trabalho que eu fiz na Casa do Brasil, em Paris, que foi uma intervenção no jardim. Plantei no jardim placas com nomes de diferentes cidades que tinham rios e aqui já inicia todo um trabalho com geografia, com arquitetura e com urbanismo. Eu sempre gostei muito de arquitetura e urbanismo. E fui convidada a dar aula na Faculdade de Arquitetura em 2016, pelo professor Leandro Andrade, na disciplina "Percepção ambiental e urbanismo". Não me pergunta como que eu cheguei lá que eu não saberei te dizer assim de maneira linear. Mas assim, aqui tem um pouquinho esse percurso, tá? E aqui e aqui tem algumas fotos separadas, avulsas, que acho que tu já viu, até. Essa série de anéis que tem a ver com o *For Play*, que são todas as coisas... Então isso aqui são engenhosidades. Isso aqui foi com alumínio e acrílico... Tubinhos de pra dar um espaçamento, são objetos bem lúdicos. Esses objetos... Olha só como tá machucado, que caíram as fotos... É uma exploração de elementos, da cor, do estranhamento do objeto.

D – E tu ia me falar porque tu parou de produzir aqui no Brasil.

MIS – Ah, pois é. Na verdade o retorno ao Brasil foi um divisor de águas em vários sentidos, porque eu quando fiz o *Les Dix-versions* eu tava grávida e eu tive a Julia, minha filha que nasceu na França, e eu trabalhei no *Les Dix-versions*, que foi mostrado na galeria Ipsofakto, em Lausanne, na Suíça. Isso foi durante a minha gravidez e a minha filha nasceu prematura, e aí eu... [Emocionada] parei com as joias. Meio que dei um tempo, mas foi meio traumático, pois fiquei com essa dúvida sobre o ambiente de trabalho e a insalubridade. E depois quando eu voltei pra Universidade, eu voltei com intenções de montar um ateliê de joias e eu não consegui abrir esse espaço.

D – Aqui no Brasil?

MIS – Aqui no Brasil. Porque aqui na Universidade [UFRGS] eu fiz um concurso em 96, cheguei em 94, entre 94 e entre 97 e 98 eu trabalhei na Feevale, eu dei aula, eu fiz alguns projeto de joalheria empresarial para o SEBRAE, com ágatas, coisa assim, mas quando eu tentei colocar que eu queria fazer isso dentro da escultura no IA, mas não havia condições. Por exemplo, essa aqui é a sala que eu meio que me acantonei e conquistei para o projeto *Formas de Pensar a Escultura*. Mas eu não posso usar ela pra joias. Talvez até dê pra fazer isso agora, não sei... É uma ideia que tá me dando agora [risos]. Mas como tirar o foco do urbano? Mas assim, o que que eu fiz, eu acabei fazendo a proposta do curso de joalheria para o curso de *design*, trabalhei muito para montar o curso de *design*, para trabalhar a joalheria, mas senti que houve um direcionamento de alguns professores que organizaram o currículo. Dos organizadores do curso, porque era um curso que se dividia entre a Arquitetura e Engenharia, e aí ficou a Evelise, que já tinha um laboratório, mas nós estávamos juntas trabalhando no currículo do *design* naquele momento. Aí houve aquele clima tenso e ao mesmo tempo não se fazia nada de joia no Brasil naquele momento, entendeu? Eu não persisti na ideia do *design*. E eu até queria fazer, mas eu não queria fazer nada sozinha e fora da instituição, sabe? Não queria fazer uma escola no fundo da minha casa, nem tinha casa, tinha que criar filho, aquelas coisas todas. Então deixei um pouco em *stand by*, mas sempre tenho a ideia de voltar, eu tenho todas as minhas ferramentas, eu tenho todo o material em caixas, sempre retorna essa vontade.

D – E nunca mais mexeu?

MIS – Não, eu mexo, mas mexo pra fazer outras coisas. Mexo com toda a minha técnica, com tudo o que eu sei fazer. Ainda soldo, faço, mas eu não fiz mais joias. Esse aqui foi um anel que eu fiz de encomenda em Estrasburgo, que é uma ametista, ela tá apoiada nessa base e essa parte espelhada tá um pouco afastada e ela mostra todo o brilho da pedra no seu avesso.

D – Tu fez muitas encomendas?

MIS – Fiz. Anéis de casamento, esse aqui tu vê que ela tá suspensa. Eu acho ele um bom trabalho de joalheria.

D – Então te conheciam como joalheira?

MIS – Sim, lá na França eu trabalhei bastante com joalheria, mas eu não fazia uma joalheria intensiva, sabe? Eu fazia joalheria de autor, quando eu tinha as encomendas eu pensava um objeto, mas eu tinha uma vida muito mais *light* do que aqui, entendeu? Mesmo que eu tivesse dificuldade de dinheiro e tudo, eu tinha uma vida muito mais *light*. O Brasil é foda. Esse broche aqui eu fiz pra mesma pessoa que me encomendou o anel de ametista e ouro, trouxe essa turmalina e eu fiz um broche pra ela. Essas peças são engenhadas, aqui elas são todas parafusadinhas...

D – E lembram muito os elementos anteriores.

MIS – Ahã. Depois eu comecei a trabalhar um pouco com pedras brasileiras. Tinha a Simone, que tinha uma loja de pedras no *quai des bateliers*, (ainda existe). Ela mora em Estrasburgo que tinha essa loja e aí eu fiz esses anéis que eu acho que eles são bons, são ok, são... Isso aqui é um disco que prende essa esfera e aí eu gosto, acho que eles são bons. Isso aqui é um anel de casamento, um entra no outro, se encaixam. E uma coisa muito legal é saber que as pessoas pra quem eu fiz o anel não se separaram [risos]. Então isso é muito bonito. Tu tem ao mesmo tempo uma coisa da experiência da joias na sua função, mas ao mesmo tempo tem essa questão da joias no seu aspecto mágico e social. Eu tenho coisas assim que eu olho hoje e não me identifico muito. Eu encontrei alguns dos meus amigos agora quando eu fui a Estrasburgo (2017). Pra ter uma ideia de como éramos próximos, nós montamos uma

Associação de Joalheria Contemporânea em 1989-90, eu sou sócia-fundadora dessa Associação Corpus. Aqui tá a nossa primeira exposição.

D – Isso lá?

MIS – Lá em Estrasburgo. Eles continuaram, e tem uma trajetória muito legal mas eu não continuei, mas agora quando eu fui alguns vieram me encontrar... Assim, a gente tem uma coisa muito legal, um respeito mútuo. E eles também têm um respeito pela minha trajetória, porque eu fui fazendo uma coisa que foi um caminho muito árduo, eu fui fazendo... Eu comecei como joalheira, mas ao mesmo tempo eu fui pra universidade, muitos pararam no curso de joalheria e estão até hoje ali, entendeu? Na realidade teve uma passagem, e no meu doutorado, na defesa do meu doutorado em Paris em 2003, as pessoas de Corpus vieram, então tem uma construção de laços.

D – É muita coisa!

MIS – É muita coisa, isso aqui é uma pequena parte. Porque eu não encontrei ainda todas as coisas que eu queria te mostrar, mas o que eu só queria te deixar assim como desafio é se tu quiser pesquisar...

(Nesse momento a conversa se baseia em questões práticas sobre a documentação futura do trabalho por meio da entrevistadora.)

MIS – Eu acho que tem uma coisa muito legal, por exemplo, isso aqui eu comento um pouco da história de passar o anel de mão em mão. Agora também queria te dizer assim, essa escola hoje em dia mudou de nome, ela se chama Haute École des Arts duRhin, uma excelente escola de arte. E as pessoas que são minhas colegas e amigas, que duas delas, Florence Lehmann e Sophie Hagenart são atualmente professoras nessa escola.

MIS – O que que aconteceu também que foi uma coisa legal, que quando eu voltei para Porto Alegre em 1994 eu fiquei um tempo sem emprego aqui, então aí o pessoal sabia que eu tinha essa experiência com objetos e tudo mais e me convidaram pra trabalhar no projeto Mão Gaúcha (SEBRAE), aquele projeto era muito legal e buscava resgatar com os saberes dos artesãos gaúchos, que era o pessoal da lã, da tecelagem, da cerâmica, ... E aí eu trabalhei primeiro no levantamento histórico

fazendo a complicação da parte teórica, no sentido de juntar todo material que eles pesquisaram e sistematizar. E aí nasceu minha segunda filha, essas coisas né. Quando nasceu minha segunda filha, o Sebrae começou um projeto muito legal que era com o pessoal que beneficia pedras em Lajeado, Soledade e tal, e aí eles sabiam que eu fazia joia e me convidaram pra integrar como *designer*, então eu fui trabalhar numa empresa que na região de Teutônia, aí o projeto iniciou pela necessidade de ver como vencer a questão do refugo das pedras, porque existia muito material desperdiçado. Então eu fiz todo um projeto de aproveitamento do refugo de material devolvido por importações porque tava fora de calibre. Desenhei puxadores de móveis, porta velas e coisas assim. E depois eu trabalhei numa parte de joias, para uma empresa de Lajeado, em joias, esse aqui é um projeto que foi pros Estados Unidos, esses aqui eram meus puxadores, e luminárias...Outras pessoas fizeram puxadores também. Era aproveitamento de material e eu fiz essas joias pra empresa Druza, e foi muito legal que eu trabalhei lá, eu acho que se eu fizesse isso aqui novamente eu gostaria de fazer com ouro, sabe? Porque ele é um material que enobrece. A nossa ágata é uma das coisas mais lindas que tem, a ágata em estado natural ela tem uma cor que oscila dum branco a um acinzentado, sabe? E acho que ficaria muito legal com ouro. Esse trabalho meu foi capa dessa revista *Color Stones* nos Estados Unidos. E aqui era a promoção do *design*, essas coisas que a gente sabe que o Brasil construiu pontes e coisas e que na realidade que nesse nosso processo de emburrecimento geral, corre-se o risco de se perder tudo isso então... Mas eu não sei. Tu tinha umas perguntas?

Entrevista II – 17 de outubro de 2019

Entrevista realizada para a elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em História da Arte da UFRGS. Gravada em áudio na residência de Maria Ivone dos Santos, em Porto Alegre, no dia 17 de outubro de 2019. Na transcrição foram eliminadas redundâncias e repetições próprias da linguagem oral e mantida a conjugação da segunda pessoa do singular com a terceira do singular. A letra “D” identifica as perguntas e as letras “MIS” indicam as respostas.

MIS – Quando o Cildo [Meireles] buscou a joia, ele estava trabalhando as questões da potência do pequeno formato, da dimensão do pequeno, do grande do imenso. O *Cruzeiro do Sul*, tem toda aquela questão de ser um cubinho... Tu conhece aquele trabalho dele? Que um cubo pequenininho que ele mostra na mão? Tá na tese, eu acho. E depois ele tem os anéis que se chamam *Condensados*, se não me engano, onde tem uma dimensão geográfica entre o anel e uma situação geográfica em miniatura. Então o anel às vezes é uma coisa pra conter terra, às vezes contém um pequeno esquema, um mapa... Eu acho que pra mim foi muito importante quando eu descobri esses trabalhos, eu já fazia joias. Eles me mostraram também essa possibilidade do trabalho transitar pra além do campo da joia, porque o sistema da joalheria existe, entende? São as galerias de joia autoral na Europa. E esse grupo que eu fiz parte, o Corpus, segue um trabalho super grande numa discussão que tem se aprofundado nas questões entre a joalheria e a arte. Aqui é um pouco o início desse trabalho, o *Zona de Sombra*. Porque na verdade eu comecei com essa noção do segredo. Então quer dizer, tem isso que acho que é uma referência do sistema de distribuição da joia e como que esse trânsito entre joia e arte se dá. Não é um trânsito muito simples, sabe? Eu acho que o caso do Cildo é porque ele tem esse nome. E eu, o meu caso, eu acho que foi porque eu tive uma certa sensibilidade. Essa exposição aqui foi muito importante, tem textos que pessoas escreveram sobre isso.

D – Pois é, eu gostaria de ter uma lista das exposições que tu participou com as joias, porque eu acho que é uma documentação importante justo para ter a comprovação de que as peças foram expostas, de que havia esse interesse.

MIS – Sim, eu tenho algumas coisas, eu teria que dar uma garimpada nos convites antigos, eu tenho sim... O meu currículo anterior, eu não sei se eu te mandei um currículo antigo?

D – Mandou sim.

MIS – Naquele currículo antigo talvez tenham algumas exposições. Tem algumas exposições dobradiças. Eu separei até pra te mostrar. Essa exposição aqui se chamava *Extensiones Lejanas* eu mostrei pela primeira vez o trabalho aquela bandeira (Anexo A – *Drapeau*), a manga bordada (Anexo A – *Potosí*), que tá na tese. E também tinha esse trabalho, que na realidade tenho aqui poucas fotos dele... Esse trabalho aqui (Figura 44 – *Casa*) que na realidade é um objeto em metal que eu fiz a partir do espaço da mão, então ele seria como se fosse assim [mostrando o objeto]... Esse meu anel (Figura 46 – *Construção I – Lupa*) tá um pouco aqui, mas no objeto ele tá integrado. E tinha uma relação com a arquitetura, com uma casa. E esse trabalho eu mostrei ele ampliado em fotografia grande, nessa exposição *Extensiones Lejanas*, em Madrid. O processo era todo pequeno, espacial. Essa noção de espacialização, de construção, ela tá presente nas joias direto, na relação com as escalas. Esses aqui são alguns outros dessa série (Anexo A – *For Play*) mais lúdica... Tu chegou a ver, né?

D – Sim, vi!

MIS – Na realidade foi um espaço de experiência, do tocar. Eu não vejo eles tanto nessa relação com a arte, mas mais como objeto manipulável. Eu tô agora guardando esse material... Esses outros aqui são mais joia, né [mostrando outros anéis].

D – As exposições que tu participou que eram de arte foram mais no Brasil? Porque na França lembro que eram exposições mais voltadas para a joalheria.

MIS – Eram mais voltadas não só à joalheria, mas à criação no sentido mais amplo, até o *design*, a arquitetura. Teve uma exposição que chamava *Utopia 89*, aquela

exposição foi onde mostrei o trabalho, que gosto muito dele, que era a projeção na mão, que é o *What can I hold you with?* (Figura 15). Quer dizer, essa ideia da mão acionando um processo. E com certeza, nesse trabalho, a minha origem de pensamento não foi a joalheria, no sentido da joalheria tradicional, mas foi a potência daquilo que se projeta enquanto sensação ou enquanto encantamento, digamos assim... Aquilo que tu aciona, que te pertence, mas que na realidade não é material, então, quer dizer, tem muito mais uma discussão com a própria Arte Povera, o *Particolare*, do Anselmo Giovanni, dos anos 70, mais uma referência da arte. Então eu acho que fiz esse trânsito como uma formação de cabeça minha, eram os meus interesses. Eu até acho que a ida pra Estrasburgo a questão da joia no começo tinha esse pretexto de ser uma profissionalização mesmo, mas o que fiz foi bem além. Eu acho que a exposição em que eu comecei a colocar isso foi a *Distance* (Paris), não sei se tu material dela.

D – A *Distance* foi a que tu expôs...

MIS – Junto do Hélio, do Otacílio Camilo e do Ricardo Campo, no Espaço Latino Americano. Na *Distance* era aquela obra da *Piscina*, mas não da piscina verde, da piscina azul. Mas essa aqui também foi em uma exposição num lugar de arte, que se chamava da La Laiterie, em Estrasburgo. Deixa eu ver as que tinham alguma coisa com joia...

D – A *Utopia* foi depois da *Distance*? Qual foi antes?

MIS – A *Utopia* foi antes, foi 89. A *Distance* foi... Eu tô tentando achar aquela foto... O meu dossiê às vezes sofreu uns mutilamentos de páginas. A *Distance* seria essa aqui... Esse aqui é uma instalação. Foi a primeira vez que mostrei o anel *Casa* e a *Piscina*, o anel *Piscina* com água dentro, que tem uma escadinha junto. Esse aqui, o *What can I hold you with?* eu coloco dentro do meu dossiê artístico. Eu quero arrumar isso, sabe? Tinha muito interesse em digitalizar... Esse aqui é o *Caixa de Joias* (Figura 17 – *La Boîte à bijoux*), eu considero ele um trabalho interessante no sentido desse trânsito entre arte e joalheria. Essa exposição te mostrei? Foi a que fiz na Casa de Cultura Mario Quintana.

D – Sim, qual era o nome dessa?

MIS – *Duplo Pousar*, tem uma publicação, deixa eu te passar. Eu te passei? Um livrinho azul...

D – Não...

MIS – Eu vou pegar algumas coisas lá em cima e já te passo.

D – Isso foi em 2000 e?

MIS – Isso foi em 96.

D – A do Torreão que foi em 2000, né?

MIS – A do Torreão foi em 2000. Tem algumas coisas que tenho que olhar no currículo... Isso aqui foi as *Extensiones Lejanas*, depois foi pro Itaú em 2000. O Itaú foi uma coisa muito importante. Foi o *Rumos Visuais 2000*, em que eles escolheram *Na ponta dos dedos*, *Abrevoir* e a *Cabine de Projeção*. Esses trabalhos participaram de muitas exposições, eles estavam em três curadorias distintas, porque eles convidavam curadores adjuntos pra montar as exposições que viajavam por Curitiba, Campinas, Fortaleza... Então *Na ponta dos dedos* participou da exposição de São Paulo, de Fortaleza. A *Cabine de Projeção* participou da de Campinas e Curitiba. O *Rumos* tinha uma exposição geral com todos os trabalhos e depois tinha subdivisões, que são catálogos específicos, todos com texto. Esses textos são importantes sim porque eles fazem uma certa conexão dos trabalhos. Isso aqui foi *Remetente*, uma exposição que fiz com curadoria de artista, com Maria Helena Bernardes, Elaine Tedesco, Jorge Menna Barreto...

D – Essa exposição foi onde?

MIS – *Remetente*? Porto Alegre, 1998. E eu consegui viabilizar essa cabine nessa exposição e ela tinha um pouco essa ideia de ser uma caixa que contivesse os projetos não realizados e os projetos realizados. Aqui dentro tinha algumas joias, alguns trabalhos que tinham a ver com a questão da joia e estavam dentro dessas paredes com documentação. Aqui foi quando ela foi mostrada em Campinas, que daí eu peguei a documentação da cabine mostrada em Porto Alegre e nos slides projetados eu incluí a cabine em projeção. Eu gosto muito desse trabalho, ele tá desmontado aqui até. É um trabalho que eu gostaria de atualizar.

D – A maioria dos teus trabalhos tão contigo?

MIS – Alguns tão, muitos tão.

D – E os outros?

MIS – Tem alguns trabalhos que eu vendi das joias, e tem algumas coisas que pertencem a pessoas, eu posso até localizar os nomes. Aquisição em museus eu acho que não tenho. Eu acho que a Universidade [UFRGS] foi uma experiência boa, importante, mas de certa maneira, pra mim, no meu caso particular, ela me tirou um pouco da direção pra exposição do meu próprio trabalho, mas eu não sinto que ele seja algo que esteja obsoleto. Ao contrário. Quando eu mostro as pessoas não acreditam que eu fiz isso há 30 anos. Esses são os trabalhos mais voltados às projeções, que estão na tese.

D – Todos eles se relacionam muito, né?

MIS – É, com os gestos, depois com a questão da exploração da fotografia, com projeção e modelagem... Eu vou ver se eu localizo as coisas que tu tá me pedido em particular as exposições, do circuito.

D – Eu queria ter uma pequena trajetória. Um pouco tu já me contou na outra entrevista que fizemos.

MIS – Esse aqui da piscina verde (Figura 20 – *Piscina*) foi exposto na L'Ancienne Laiterie. Era como se fosse um lugar de ordenha que depois foi desmontado, era uma cooperativa, onde fiz essa instalação com a piscina verde e com a vaquinha também projetada. Claro, aí eu tô trabalhando com as questões da potência do mínimo, do máximo.

D – Essa obra tinha algum título [apontado para um dos anéis da série *Construção*]?

MIS – *Construção*, se chamava.

D – Sem nenhum número?

MIS – Essa aqui é a número zero. Essa aqui é a *Caixa de Joias*, só pra te mostrar. Era uma coisa de pegar o gesto, do mostrar, essas fotos são lá de Estrasburgo, eu acho.

D – São lindas essas fotos.

MIS – Foi aqui também que eu comecei a fotografar. Isso aqui foi na exposição *Extensiones Lejanas* que eu tinha o *Abrevoir*, que depois vai tá no *Rumos*. Mas na tese eu tenho isso bem detalhado lá na cronologia das obras, não sei se tu chegou a pegar aquele documento. Ah, não, talvez não tenha, vou ver se consigo pra ti. Eu teria que fazer uma cópia. Agora aqui estou mexendo em coisas pra ver se tem algo que te interessa... A exposição *Remetente* é uma exposição grande, sabe? Ela ocupava o local da antiga Mesbla, onde tinha sido a primeira ou a segunda Bienal do Mercosul. Então eu tinha um trabalho que tava bem na entrada da exposição na escadaria, que era esse o *Distensão*, depois em outra sala apresentei a *Cabine de Projeção*. Tinha também um outro trabalho em colaboração com a Sandrini, que tá aqui, mas não dá pra ver direito, que justificava um pouco essa nossa rede, com a Elaine [Tedesco], que me convidou e eu convidei a Sandrini e depois a gente fez outra exposição juntas. Eu tive uma coisa assim, eu trabalhei com as duas frentes. Com a frente da joalheria, que na realidade foi lá na França que eu expunha e vendia em galeria de joia autoral e tinha essas exposições que eu fazia, ou individuais, ou junto com o Hélio, nas quais eu inseria esses trabalhos. Depois quando teve o *Rumos*, aí sim eu acho que houve um olhar bem grande pra esses trabalhos.

D – Eu tenho uma sensação, não sei se é errada, mas parece que no Brasil que os teus objetos portáteis ficaram mais visíveis como obras de arte.

MIS – Eu acho que depende, porque essas exposições, aquela do Espaço Latino Americano, em 88, eu já tava mostrando esses objetos. Mas assim, a questão de que eles fossem vistos como arte eu acho que sim, eu acho que aqui teve um... É que lá as divisões entre a joalheria e a arte é muito mais precisa. A formação, na realidade, é dentro de uma... Essa escola de arte que eu faço parte era realmente uma escola muito legal e muito particular, não existe nada igual na França. E ali tem um ambiente propício pra essa discussão entre arte e joalheria, mas a minhas colegas que

trabalham, hoje eu percebi que eles cresceram muito nessa visibilidade da joia como arte nesses anos que eu me afastei. E aquele caminho que eu fiz meio solo, eles estão fazendo lá agora. Então também cresceu lá em função de uma mudança do ambiente, do olhar menos especializado, menos setorizado. Porque ainda é muito setorizado, a formação que eu fiz é a mesma do cara que aprendeu joalheria na Idade Média, que aprendia com os corpos de ofício. Ainda tem toda aquela burocracia de ter o direito de carimbar as peças com a tua marca, por exemplo, e tu só consegue isso se tu passa pela formação dos ateliês. É um rito da Idade Média. Eles lutam muito com esse peso da tradição que aqui não tem.

D – Sim, essa questão da tradição faz bastante diferença.

MIS – Esse aqui é exposição *Corpus*, acho que já te mostrei, mas acho que aqui já tinha uma discussão. É claro que quando tu vê do lado das outras joias ainda tem muita coisa que é joia joia. Essa menina Florence, que tem um trabalho que transita mais.

D – Tu me comentou sobre ela.

MIS – Eu encontrei com ela lá em Estrasburgo em 87. Mas esse aqui era o meu trabalho, que na realidade tem uma discussão muito, ele é um *Conten'aire*, um container, mas ele também tá mexendo com a ideia desse vazio, de guardar o ar. Na realidade ele não tá tanto num processo numa exposição, apesar dele ser bem flor. Isso aqui eram as exposições de joalheria que a gente participou, era numa galeria... Eu posso te passar pra tu dar uma olhada nesse sistema da joia. Que isso aqui foi na Holanda, a gente tinha esse... Essa exposição foi em Montevideu (*Maria Ivone dos Santos - ilimites: cercanías y confines*), mas eu não mostrei joias, mostrei mais o trabalho com as mãos. Essa aqui que eu acho que foi uma exposição dentro da referência das joias, esse artista [Otto Künzli] é um dos que transita numa dobradiça. Eu considero tanto o trabalho dele quanto o trabalho do Cildo foram um encontro positivo pro meu trabalho. Eu encontrei um pouco esse ambiente mais voltado a um diálogo com a arte e não só com a *bijoux*, apesar dele transitar muito pelo lado da *bijoux*. Aqui é o contexto da exposição *Utopia 89* onde eu apresentei a joia imaterial. E aqui um pouco as matérias que saíram... Na realidade esse evento Europa de

Créateurs era uma ideia de exposição enorme, no Grand Palais, que envolveu cidades europeias e eu tava dentro da cidade de Estrasburgo, eu representava junto com meus colegas, a constelação de Kappa Crucis. Então eu era aluna ainda e o tema era um pouco essa constelação Caixa de Joias. Eu acho que eu vou pensar nisso também, essa relação entre a luz vem um pouco disso. Aqui algumas exposições de *bijoux* que eu participei com os colegas da joia. Mas essa aqui é uma exposição [*Utopia 89*] que tem coisas de arquitetura, pesquisa de materiais, tem mais cruzamentos com as áreas do *design*, do objeto. E ela tinha muito a ver com coisas que pudessem funcionar como inovações, apesar de que, sei lá...

(Pausa em que MIS procura os materiais indicados para a conversa.)

MIS – Achei aqui o meu primeiro convite, essa exposição de *Distance*. Mas tu vai vendo por exemplo, o Corpus começou com a exposição com o catálogo que tu levou pra escanear, aqui. E depois eles continuaram muito a trabalhar, foram se aprimorando com texto, conceito. Tanto que te disse, eu notei um crescimento da percepção do trabalho da joalheria como arte no caminho dessa Associação, que fui sócia fundadora também. Tanto que tem uma colega que tá fazendo um doutorado na antropologia com uns acompanhamentos em ateliê, do processo criativo dela e de outra artista, onde ela trabalha uma coisa da ordem da história, teoria e crítica, só que no viés mais da etnografia. Um acompanhamento das práticas de trabalho, dos ateliês, o que a pessoa pensa.

(Nova pausa)

MIS – Eu tenho as joias também que eu queria te mostrar que eu acho que elas são importantes.

D – Ah, sim!

MIS – No Corpus tinham dois registros de sistemas diferentes [mostrando documentos], um deles é dos objetos, do *design* e outro da arte. Pro regime da arte quem mais levou mesmo as coisas fui eu, não tanto o meu grupo.

D – Na do Torreão tu não expôs nenhuma joia, né?

MIS – Não. A *Piscina* que eu te falo é essa aqui ó [mostrando a joia física].

D – Eu não sei se eu tinha visto...

MIS – Essa não, tu tinha visto a foto talvez. Esse aqui tão todos sem polir, mas são as peças.

D – Ai, que lindas!

MIS – Esses aqui são alguns dessa série [Figura 21 – *Construção*] que foi o meu diploma, na realidade. Eu refiz alguns deles. Deixa eu tentar ver se me servem ainda... Tinha preocupações com o espaço do corpo, mas ao mesmo tempo tinha essa autonomia do objeto.

D – E a prata sempre mancha, né...

MIS – É... Na realidade eu não ligo muito agora. No dia que eu for expor eu monto de novo, dou um polimento. Ele tinha muito essa coisa de ter um esconderijo [mostrando a peça].

D – Todos eles, né.

MIS – Todos eles têm um esconderijo pro olhar, é uma coisa pro olhar.

D – É muito legal ver eles juntos.

MIS – Eu gosto deles. Eu acho que aquela exposição na galeria Ipsofakto, não sei se tu chegou a ver, *Les Dix-versions*. Eu acho que esse *Les Dix-versions* tem uma coisa do conjunto, sabe? De ver no conjunto, 1, 2, 3, 4, 5. Esse aqui eu gosto muito dele [indicando um bracelete], ele tinha uma conversa com o Neoplasticismo, eu gosto muito do Neoplasticismo, estudei muito. Quando fiz esse aqui eu tinha imaginado um objeto que acionava as cores, aqui tem um botão.

D – Qual o nome desse?

MIS – Ai, esse aqui como é que é? O bracelete...

D – Ele faz parte, não sei se era um conjunto...

MIS – Ele é do mesmo ano, 90. Foi o ano que eu fui pra Inglaterra, esse trabalho aqui lá num ateliê de joalheria num intercâmbio com a escola. Na Inglaterra tinha a

possibilidade de trabalhar a questão justa do que tu queria fazer, não era uma improvisação, então aqui tem essa coisa do cone, de conformar o objeto, de martelar pra ele poder guardar a forma. Essa caixinha tem um encaixe.

D – Ele é em prata?

MIS – Não, é alpaca. Lá se usava muito em escola pra aprender. Mas, por exemplo, esses parafusinhos todos seguram lá dentro a mola, é tudo desmontável. Aqui até eu vi que perdi um parafuso... A partir daqui eu comecei a fazer meus parafusos em torno pros trabalhos. Esse aqui é o *Conten'aire*. Tinha uma coisa aqui da fotografia que surgia e era muito importante. Depois estudando eu vejo que grande parte da potência do trabalho das joias do Cildo, mesmo dos trabalhos em pequeno formato, se deu pelo olhar do Wilton Montenegro, um fotógrafo carioca. E o olhar dele era um olhar que construía o sentido também. Eu, na realidade, construí porque eu mesma fazia as minhas fotos, mas depois eu fui vendo como era importante isso, sabe? Esse aqui era o *Cinq*.

D – Esse tá no meu trabalho.

MIS – Tinha essa coisa assim...

D – Nossa, é muito diferente ver nas fotos e ver ao vivo!

MIS – É, né? Por exemplo, aqui que eu comecei a pensar os dedais, também essa relação do gesto com o outro, de ligar o gesto com o outro. E aqui eu gravei também aquela brincadeira infantil do minguinho, vizinho, pai de todos, fura bolo... Eles não entendiam nada, mas... pouco importa. [Risos]

D – [Risos]

MIS – Alguns eram mais objetos mesmo, esse aqui é o infinito, o oito.

D – Todos eles tu tem?

MIS – Dessas aqui quase todos da série *Les Dix-versions*. O que eu não tenho é um que ficou numa exposição, mas eu guardei eles, porque eu gosto muito e não tinha vontade de...

D – E é bem leve, pela foto parecia mais pesado.

MIS – O um, dois, o três. É claro quando a gente olha assim tudo pequenininho, na fotografia a gente não tem essa ideia.

D – Não, mas é muito mais legal olhar assim.

MIS – Aqui em Porto Alegre teve uma exposição do MARGS, como era o nome? Onde eu mostrei numa vitrine grande nas Salas Negras, foi uma exposição do começo da administração do Gaudêncio Fidelis. Esse aqui eu gosto muito dele, ele é um *Conten'aire*, mas mais ainda... Ele é o *Quatre* do *Les Dix-versions*. Ele tem toda esse estudo que eu começo com os braceletes que é... Deixa eu descobrir, tô meio destreinada.

D – Ele abria?

MIS – Todos eles são desmontáveis. Tinha um sentido pra abrir [tentando abrir]. Ah, mas eu queria te mostrar aberto, quer tentar? O número quatro e o sete são dourados. Essas pecinhas todas eu fiz no torno, isso aqui é uma pecinha feita pra dobradiça. Abriu, ele se desmonta todo. Esse aqui é um vidro de cristal que eu fiz em um relojoeiro, eu fiz o vidro especial, bem fino e bem do tamanho. Eram meus quebra-cabeças, eu gostava de fazer.

D – E todos muito bem feitos, que paciência!

MIS – É, isso não me falta! [Risos] Eu tô agora um pouquinho, como é que eu vou dizer, apreensiva com esse novo ambiente do Brasil tão bruto. Eu às vezes fico triste porque dediquei tantos anos à Universidade [UFRGS] e o Brasil nos devolve essa ingratidão no sentido da formação que a gente deu. É o futuro de vocês também... E eu acho que não era mais fácil fora daqui, não acho que seja, poucas pessoas na França conseguem viver do próprio trabalho, eu acho que a gente tava construindo uma coisa bonita aqui. É isso que dói. Quando eu vejo o trabalho que ficou guardado, parado, eu fico pensando nisso, nas coisas que eu podia ter feito. Aqui tão os dedais (Figura 17 – *Na ponta dos dedos*), oxidados...

D – Impossível não estarem.

MIS – Na época servia... [Risos] Ele é muito bom esse trabalho. Esse trabalho eu mostrei nessa exposição do MARGS também. Então ele teve esse olhar, junto com as gravuras, junto com *Zona de Sombra*.

D – Qual foi o nome dessa exposição?

MIS – Puts... Eu vou ter que perguntar pro Hélio, porque ele é minha memória... Essa exposição tem catálogo inclusive. Esse aqui é o que eu gosto muito, é o meu nove, *N'œuf*. É o jogo de palavras entre nove e ovo. Eu gosto muito desses, eu gostaria de refazer, se eu pudesse. Ou talvez banhar, como fiz com os outros. Tu viu que o banho foi muito bem feito, tá até hoje, um banho de ouro. Talvez se eu tivesse banhado esses também... Porque não sei, que fiz um e não fiz outros. O sete tá lá em Estrasburgo, eu vou descobrir onde ele tá ainda, porque eu deixei pra uma exposição com uma amiga, com a Florence. Então eu tenho contato ainda dela. E acho que esses que tão separados foram os que participaram da exposição do MARGS, o nove, o quatro e os dedais (Figura 17 – *Na ponta dos dedos*). Eu acho que o pessoal levou uma surpresa muito grande. Talvez isso sim tu possa pesquisar pra ver quem é que escreveu.

D – Essa peça que se conecta (Figura 41 – *Vire-volte*), esses dois anéis, eu não tenho o título, data, só a foto.

MIS – Esses eu não tenho aqui. É, eu acho que esses trabalhos, se um dia eu for mostrar, eu vou ter que fazer uma limpeza neles. Aquele do sete, que é bem complexo, eu acho que eu não conseguiria refazer.

D – E o *Zona de Sombra* tu tem contigo também?

MIS – Eu tenho cópias. Esse estojo foi eu que fiz também, eu gostava de... [apontando para o *Múltiplo*] Esse eu vendi peças dele, eu fiz uma edição de cinco, se não me engano. Agora uma coisa que tinha era essa relação com o tempo. Eram trabalhos todos que eu me dedicava muito pra eles. Eu fazia as encadernações pras minhas joias, pros meus dossiês, porque eu fiz um curso de encadernação aqui antes de viajar, até no Senac, e me ajudou muito. O pessoal ficava de cara lá, como é que eu fazia tanta coisa [risos].

D – Isso dá uma independência.

MIS – É... Esses aqui eram os manipuláveis [mostrando o conjunto *For Play* e os anéis *Play*], eles tinham uma coisa meio brincadeira, todos articulados. Um deles a minha filha quebrou, ela chorou tanto, tanto... Mas dá pra colar, tem que fazer uma operação. E eu pesquisava muito as junções, aqui não tem cola, é tudo por pressão. Eu fazia os buraquinhos justos, embutia e depois fazia os acabamentos. Eu gostava das conexões. Ele tinha essa coisa aqui da brincadeira. Eu tinha feito esses trabalhos e eu tinha a intenção, na época, de montar uma série que fosse muito alegre, porque era inverno e eu tava trabalhando e comecei a me alegrar com essas cores. Mas isso aqui já era mais dentro de uma perspectiva da joia mesmo, não tanto do trabalho artístico.

(Pausa para desembulhar e embulhar obras.)

MIS – Esse aí [*Zona de Sombra*] foi em ferro.

D – Tu fez antes em argila.

MIS – Em argila.

(Nova pausa.)

D – A série *Construção* nunca foi exposta?

MIS – Foi exposta no meu diploma. Tem umas fotos bonitas, eu usei uma malinha que tá nos *slides*, dos anéis *Construção*. Aqui tem uma prancha contato da exposição *Duplo Pousar*, na época a gente fazia muito isso. Eu não vou poder me aposentar tão cedo, então eu vou ter que seguir, só que eu tô querendo seguir um pouquinho diferente. Eu tô querendo trabalhar um pouco o meu arquivo das fotografias, organizar. Porque eu tô sentindo falta disso, eu sinto que tem todo um trabalho pra organizar aqui. Esse foi um trabalho que eu fiz, pra uma exposição de arte, que eu gosto muito, se chama *Espace à pièces*, que é uma vitrine, uma caixinha, onde tem todas as plantas de casas que eu morei. Tem a ver com a questão dessa preocupação minha com a construção.

D – E o que tu pensa em fazer com essa documentação?

MIS – Eu quero organizar meu arquivo, eu acho que ele tem um potencial de organizar e ao mesmo tempo redimensionar o trabalho, repensar como eu vou avançar algumas coisas porque tem muitas frentes que não foram devidamente exploradas e mesmo nas narrativas. Eu acho que eu não posso reclamar de falta de atenção sobre o meu trabalho, acho que as pessoas sempre portaram atenção, eu acho que tá faltando da minha parte eu deixar isso mais organizado. Tá faltando um colar aqui. Onde é que ele anda?

(Pausa procurando o colar.)

MIS – Essa aqui é a Casa. Na verdade eu acho que ela tem muito mais potência na fotografia do que no objeto mesmo, até a razão pela qual eu acabei mostrando ela em fotografia e ela ficou muito legal. Essa relação minha com a fotografia e a joia tem uma coisa que se deu.

(Nesse momento conversa-se sobre uma lista com o nome das obras.)

MIS – Aqui nessa lista, tem a exposição *Distance*, que foi a primeira em Paris em 1988. Na *Extensiones Lejanas*, que fiz com o Hélio na Espanha, aqui tem o *Abreuvoir*, a fotografia, *Potosí*, que é uma manga bordada comprida bordada com fio de prata três vezes a montanha de Potosí. E essa manda tava pendurada, colocada numa direção geográfica indicando pra Vila de Potosí, mas tava lá em Madrid. E tinha uma relação com uma história, que na tese falo, que se dizia que em Potosí, aquela montanha que tá no papel de dinheiro, tinha tanta prata que era possível construir uma ponte que ligasse Potosí até a Espanha. Isso era a imagem que se fazia da mina de prata quando foi explorada pelos espanhóis. Então como eu tava em Madrid, essa exposição tinha essa indexação com a cidade, com a geografia, que tinha a ver com minhas viagens, porque eu morei em Potosí nos anos 80. Tem toda essa relação que na tese falo muito das extensões da memória, do corpo. As extensões do corpo são muito esses objetos que partem do corpo, a manga, essa fotografia com o pé, que remete à questão da paisagem, os objetos, de alguma maneira, a *Zona de Sombra*.

(Novamente conversa-se sobre os registros dos nomes das exposições e obras.)

MIS – Por exemplo, o Otto Künzli, eu fiz uma entrevista com ele, mandei as perguntas e ele respondeu que sim, que poderia responder às perguntas, que tão traduzidas do alemão pro francês. Então pra chegar no português é uma viagem [risos]. Dentre as minhas perguntas tinha essa, que acho que foi uma coisa boa, que era a questão da apresentação da joia como arte. E aí ele responde pra mim assim [traduzindo do francês]: "eu compreendo a minha maneira de criar *bijoux* como um aspecto (isso é verdadeiramente muito particular) da arte, da presença construindo. É por isso que o problema não se coloca pra mim dessa maneira, o homem é indivisível, o espírito controla a mão, os sentimentos, a alma o coração são um terceiro elemento, às vezes atrapalha o diálogo linear entre a minha cabeça e às vezes harmonizar isso é enriquecedor". Daí ele disse assim: "eu utilizo galerias e museus para tornar público o meu trabalho, para me fazer conhecer e também para vendê-lo". Eu já não tive muito essa visão dele, mas ele tinha a ideia da exposição como uma maneira de tornar pública, eu tinha essa ideia dentro do viés que eu vinha dando nas exposições como arte. Na realidade eu construí essa via do objeto como arte a partir das exposições também, mas não necessariamente pra vender. Tinha muito uma ideia de tá trabalhando. Não sei se é porque a gente tá tão acostumado no Brasil a não vender. Esse *Na ponta dos dedos* eu tive uma oferta de um comprador, era um colecionador suíço, e eu não vendi, porque na época eu achei que eu corria o risco de o trabalho ficar encarcerado dentro de uma coleção e ninguém nunca ver ele, eu perder o poder dele. Eu acho que eu tinha isso, de querer construir essa trajetória dos trabalhos. Mas bom, essa entrevista [do Künzli] ainda tem muitas coisas que podem vir futuramente, ou não.

(Retomam-se os títulos de exposições.)

MIS – Aqui tinham alguns desenhos de síntese dos projetos [mostrando os estudos para os objetos], alguns que construí, outros que não. Pensando nas etapas do trabalho, como ia ficar. Eu fazia isso, esses moldes, estudos. Esse aqui é um dos cadernos, eu tenho outro também.

(Nesse momento fala-se sobre alguns títulos de obras.)

MIS – Aqui, o nome desse anel é *Vire-volte*, como vira e volta. E eu fiz ele pra uma exposição que era sobre o anel, que era pra uma galeria de joalheria em Paris.

D – Ele era em prata?

MIS – Ele era em prata. Tá aqui, *Vire-volte*, anel 95.

(Conversa-se sobre o documento da entrevista anterior.)

MIS – Eu fiquei bem contente, porque eu acho que se tu não tivesse me procurado, talvez o trabalho fosse ficar guardado mais um tempo. Não sei, eu acho que revendo o trabalho eu acho que ele guarda a sua potência.

D – Muito! Pra tu ver, agora, 2019, ainda é preciso fazer um trabalho falando sobre a possibilidade da joia ser uma obra, porque isso ainda não é evidente e é até mesmo contraditório na arte contemporânea.

MIS – A fotografia conseguiu entrar dentro da galeria a partir de estratégias. Por isso eu fico pensando, talvez o Cildo seja uma ponte, essa exposição, se tu vai à São Paulo...

D – Eu vou final de semana que vem e vou ir, porque são exposições assim que nos dão argumentos pra inserir a joia.

MIS – O Cildo tem muitas coisas que seriam importantes e ao mesmo tempo é uma referência brasileira. E o Cildo fez uma exposição em Estrasburgo.

D – Na época que tu estava lá?

MIS – Foi depois, muito depois. Foi em 2004. Eu saí de lá em 91, voltei pro Brasil em 94, fiz a minha tese em 2003 e 2004 ele fez uma exposição em Estrasburgo, no Museu de Arte Moderna. Até eu vi que existe um catálogo, quem escreveu um texto sobre ela foi a Kátia Maciel, esposa do André Parente, lá do Rio de Janeiro. Encontrei o André Parente esse final de semana aqui e ele me disse que estiveram em Estrasburgo sim, que foi uma experiência muito boa. Pra mim tem essa coisa da geografia, que é muito importante. Por exemplo, como é que os trabalhos migram tem muito a ver com as minhas experiências pessoais, meus deslocamentos de vida, conhecer a América Latina antes de ir pra Europa, depois como que isso volta pra cá. Esses

deslocamentos tão presentes nos trabalhos, *Na ponta dos dedos* com certeza e também no *Abreuvair* também tem essa coisa de tá longe e fazer um trabalho que evoque uma distância a partir do próprio corpo, quer dizer, tem um pouco esse jogo entre uma certa geografia, uma experiência que tá no corpo.

(MIS retira-se para buscar os documentos das exposições e após se comenta sobre eles.)

MIS – Na *Remetente* eu mostrei a *Cabine de Projeção*, que tu vê que em escala é uma construção muito próxima das construções que eu fazia joias, então tem uma relação de arquitetura, só que aqui em vez de o objeto ser menor e tu ter essa visão total, era um espaço que tu podia entrar. Aqui foi uma exposição que eu participei no Itaú Cultural, com curadoria do Fernando Cocchiarella, sobre o corpo na arte brasileira. Tinha um seminário, as diferentes visões do corpo.

D – Ele também foi o curador do *Rumos*.

MIS – Ele foi um dos primeiros curadores do *Rumos* e depois ele fez essa segunda em que ele dá uma inserção do meu trabalho nas problemáticas do corpo na arte brasileira. Esse aqui também foi legal [mostrando outro catálogo], *Do Atelier ao Cubo Branco*, uma das primeiras exposições do Gaudêncio e ele me convidou.

D – Essa é a que tu tinha mencionado.

MIS – Ficou muito bonita essa exposição.

MIS – Eu acho que seria interessante misturar as obras com as joias, como inserção do processo artístico.

D – É mais ou menos o que eu tô fazendo.

MIS – É uma abordagem muito legal. Ah! Achei o que eu queria. Essa aqui foi uma individual *En quête d'espaces*, que era meio que em busca de espaço, onde eu mostrei a *Les Dix-versions* e os desenhos de plantas de catedral (Anexo A – *Silhuetas*), que tinham formato de corpo.

Entrevista III – 04 de agosto de 2022

Entrevista realizada para a elaboração desta dissertação, feita em vídeo-chamada e gravada em áudio, em Porto Alegre, no dia 04 de agosto de 2022. Na transcrição foram eliminadas redundâncias e repetições próprias da linguagem oral e mantida a conjugação da segunda pessoa do singular com a terceira do singular. A letra “D” identifica as perguntas e as letras “MIS” indicam as respostas.

MIS – Eu não sei se tu analisou elas de uma maneira pertinente porque eu acho que era importante a relação que ele [Cildo Meireles] estabelece. É que na realidade me interessa também com relação ao espaço desse objeto, que tem a função de estar em proximidade, mas ao mesmo tempo ele tá trabalhando uma poética de distâncias no sentido do que ele evoca. No meu caso, arquiteturas. O caso do cildo eram quase como pequenos relicários. Eram anéis que tinham essa função... Na minha tese acho que eu analiso um pouquinho o trabalho dele. E eu descobri recentemente que tem um artista, o Scliar, que é um gravador que comprou os anéis do Cildo. Então esses anéis estão na coleção do Scliar e ali me pareceu que tem um pequeno núcleo, que a mim interessa saber mais, mas também que eu acho que é uma aproximação interessante de ver como foram essas circunstâncias de motivação, de construção dessas joias, porque provavelmente não foi ele que fez. No meu caso foi eu que fiz, mas ele não foi quem fez. Essa ideia dessa concepção de um objeto próximo ao corpo que ao mesmo tempo trabalha nessa evocação de uma experiência extracorporal, territorial no caso dele. Recentemente também eu vi uns trabalhos muito interessantes das joias dos Dieter Roth, que foram importantes para mim como referência, e das joias da Meret Oppenheim, em especial um anel dela. Ela fazia uns objetos um pouco surrealistas, mas tem um anel dela em especial, um anel de ouro, que no lugar da pedra ela incrusta um cubo de açúcar. Tem uma coisa muito interessante no sentido desse aspecto relacional que se pode estabelecer com o objeto. Então, por exemplo, pensando para te ajudar no sentido de referências que são importantes pra mim, que foram referências que acompanhei, que eu gostei. Por exemplo, do Cildo sempre foi

essa questão da escala, de ele trabalhar às vezes com escalas bastante diminutas, mas que remetem a imensidões ou a vastidões. Eu tava revendo agora, to fazendo um arquivo do meu trabalho de artista como um todo, e dentro desse arquivo eu quero conceber um espaço para o trabalho das joias. Aí eu fui mais ou menos retrazendo a partir das exposições e documentos, das coisas que eu fiz, um pouco esse mapeamento de interesses. Quando eu trabalhava, por exemplo, numa exposição, que tipo de proposta eu acabava fazendo? Então talvez a gente pudesse conversar um pouco sobre essa cronologia dessas exposições e sobre a natureza delas.

D – Pois é, uma das perguntas que eu queria te fazer... Primeiro, antes que eu me esqueça, tem uma tese de uma menina que eu li para o meu TCC que ela fala sobre joalheria surrealista e sobre as joias da Meret Oppenheim. Posso te encaminhar, tem tudo online. Mas tu falou dessa questão relacional e depois das exposições, aí eu quero te perguntar duas coisas em relação a isso: primeiro é se quando tu desenvolvia essas joias tu já pensava nelas como objeto de relação para ti ou para o outro? E tu já pensava nelas como joias que seriam expostas, eventualmente? Tinha essa relação de pensar junto do espaço expositivo ou era mais para uso? Para uma dimensão mais pessoal?

MIS – Eu acho que se a gente for analisar, eu nunca fiz isso, mas talvez devesse, que é resgatar umas experiências expositivas de desenvolvimento de propostas das obras. Por exemplo, eu acho que a primeira situação na qual eu coloquei as minhas joias como um objeto, ativando essa questão da escala e da relação um pouco projetiva de um território imaginado, foi em 1989 numa exposição da minha escola de joias. A gente faz tipo de um evento onde se trabalhava um desfile com várias estratégias de mostrar os objetos realizados no ateliê de joalheria, mas também alguns objetos realizados no ateliê têxtil, nos ateliês de objetos que tinham a ver com o corpo. Eu lembro que o que eu fiz foi um diaporama, que na realidade se chamava *Objeto Evocador*, onde eu juntei dois conjuntos de joias que eu tinha realizado na Inglaterra num intercâmbio entre a minha escola e uma escola de joalheria em Loughborough, na Inglaterra. Lá eu tinha desenvolvido uma série de anéis em alumínio anodizado que tinham aspecto sensorial, porque eu usava alumínio colorido e ao mesmo tempo trabalhava com o acrílico. Tinha uma coisa da cor. Aí eu montei

um cenário de argila e trabalhei com a fotografia, então a fotografia no meu trabalho de joia foi muito importante porque ela foi sempre essa ferramenta de construção de alguns cenários possíveis, de entendimento de trabalho. Então quando eu chamo *Objeto Evocador* ele era sempre evocador de alguma experiência mental minha ou alguma experiência que ao mesmo tempo eu projetava no objeto, como se eu fosse uma construção. Eu sempre tive muito essa ideia dessa construção. Então esse diaporama foi um pouco inusitado porque eram dois projetores de *slides* que eram ligados conjuntamente com um sistema em que um se sobrepunha ao outro criando uma espécie de animação com esses anéis, então seria o *Objeto Evocador*. Depois tive uma segunda experiência que foi uma exposição de conclusão do curso. Eu tinha criado os objetos, que são os anéis que tu conhece de prata que são as formas um pouco arquitetônicas. Eu tinha criado eles e junto deles tinha uma mala de mão que fiz em madeira laqueada que fazia pensar um pouco num objeto que evoluía, no qual eu guardava os anéis e ao mesmo tempo eles eram mostrados na exposição. Havia os anéis, essa mala meio aberta e o mapa mundi, que é arrancado de uma agenda. E também tinha ali um pouco essa alusão aos espaços, a ideia de construção, de experiência de um objeto que ao mesmo tempo trazia pro corpo uma experiência construtiva, que evocava uma arquitetura. Então acho que é um segundo conjunto de trabalhos que, na realidade, eu uso uma estratégia expositiva de como mostrar esse trabalho ao público. Ao mesmo tempo teve a exposição *Corpus e o sagrado, Corpus le sacrée*, que ali eu desenvolvi um objeto pra aquela exposição pensando na ideia de um objeto relacional. Ele foi, na realidade, um objeto martelado que preenche o espaço entre as mãos e dentro dele tem um anel de ouro. Pegando um pouco aquela ideia da magia, do segredo, de guardar uma coisa preciosa entre as mãos. E esse objeto era uma ideia de passar esse objeto de mão em mão, pensar uma ideia de roda. ao mesmo tempo tinha uma sensorialidade, porque esse anel dentro ficava batendo, produzindo ruído. Agora não me lembro se fiz em cobre ou bronze, teria que olhar as referências da época, mas o anel era em ouro. Então eu coloquei dentro e tu não pode abrir, tu não pode tirar o que tá ali dentro. Se tu tira, seria quase como a condição para que a magia se desfizesse, esse encanto se desfizesse. Então essa é uma segunda situação relacional. Não é tanto expositiva, mas performática. Depois eu acho que teve outra exposição que a gente fez, *Utopia e Europa*, acho que foi 1989

também. Eu acho que até ela é anterior a essas que eu relatei agora. Nós fizemos uma exposição de joias coletivas do grupo de joalheiros da escola e a minha proposição era um dispositivo de projeção de uma imagem que quando tu colocava a mão no local indicado caía uma projeção de luz na mão da pessoa como se fosse uma pequena constelação. A exposição se chamava *Kappa Crucis*, que era o nome da constelação. Então foi um trabalho pensando numa coisa de uma joia imaterial e de uma relação onde a mão entra como um grande elemento ativador. Essa, pra mim, foi sempre uma coisa que liga com os meus trabalhos de arte depois. Todo desenvolvimento que eu vou fazer de trabalhos envolvendo a mão ou a projeção da mão.

D – Mais do que o corpo como um todo, a mão, né?

MIS – É a relação entre a mão e o olhar. Porque quando tu trabalha com a escala é o olhar que tu ativa, que produz o jogo. Mas a mão tá entre essa questão da apreensão e do olhar. E algumas experiências de ativação, mas pelas quais a mão entra como uma grande exploradora das distâncias. Acho que depois tem a série dos anéis que tu conhece, *Les Dix-version*, que aí é um jogo muito com o corpo todo. Eu vou fazer colares, vou trabalhar com esse espaço entre o dentro e o fora. O que o objeto significa pra a pessoa que porta e o que objeto instiga no olhar de quem observa. É uma série que são os que eu trabalho com a questão do número: um, dois, três, quatro, até o dez. E que eu acho que são objetos bastante introspectivos e ao mesmo tempo prospectivos. Eles trabalham nessa dualidade. Porque o colar dos olhos tá em volta do pescoço como se fosse um objeto que olha em todos os lados, para além dos olhos. E também essa questão de que quando tem um olho que tá olhando tem sempre um olhar que encontra esse olho. Então um colar que ocupe toda a volta, na realidade ele atrai olhares. Já em alguns outros a relação é mais formal e pra cada objeto tinha uma questão. Até no meu arquivo agora eu to querendo resgatar isso, fazer essa descrição mais cuidadosa de cada um desses objetos. eu até tinha pensado, vou chamar a Débora porque a gente pode consorciar os interesses.

D – Com certeza. Tu comentou primeiro da Série *Construção* que, tu apresentou junto com a maleta e com o mapa mundi. Eu fico pensando se tem algo a ver com a tua condição de estrangeira no momento? Primeiro essa relação com o mapa e depois de

nesse período tu tá fazendo objetos que tu consegue portar, levar de um lugar para o outro, e aí quando tu volta para o brasil, tu começa a fazer obras de maior escala. Me dá a sensação de que "agora eu posso expandir e lá eu tenho que produzir o que posso trazer comigo de volta". Tem alguma relação?

MIS – Acho que sim, porque até teve uma exposição de arte que foi a primeira que eu fiz na França quando eu cheguei num espaço latino-americano que se chama *Distance*, eu cheguei a te mostrar? Na exposição *Distance* eu vou trabalhar muito com essa ideia do objeto evocador e ao mesmo tempo dessa relação entre portabilidade e evocação de um lugar deixado para trás. Então vai ter o anel piscina, a casa, o cubo, o espírito da montanha, que são objetos que todos eles trabalham num processo de instalação no espaço tentando jogar muito com essa ideia da pequena escala do objeto e da grande potência evocadora que ele pode suscitar a partir da instalação. Acho que a instalação naquele foi um ponto de demarcação de logo em seguida eu dizer "eu faço joias, mas ela tá dentro do meu processo artístico". Fazia pouco tempo que eu tava na França e eu comecei a incorporar rapidamente as questões técnicas construtivas pra o meu trabalho artístico e não necessariamente só pro meu trabalho de joalheria, apesar de eu ter participado de coisas relacionadas a joalheria, porque ela o ambiente no qual estava inserida. Eu sempre fiz esse caminho dentro e fora.

D – P teu interesse pela joia como um objeto possível de trabalhar como um objeto artístico teria alguma relação com essa questão da portabilidade e do corpo como uma alternativa de desenvolver um objeto que é carregado consigo?

MIS – Quando bem no início da questão das joias teve uma relação forte com essa passagem do trabalho das minhas gravuras. Eu desenvolvi uma trajetória bem grande de gravura em metal e o fato daquelas matrizes serem potencialmente um objeto em si. Elas já eram um objeto metálico, elas já tinham essa questão. Só que claro, elas estavam a serviço da imagem. E quando eu começo a construir, meio que eu me desloco pra uma materialidade e pra um outra dimensionalidade, buscando talvez ativar um outro registro que continuava sendo visual, mas não era mais plano, do plano gráfico. Mas eu acho que as minhas gravuras foram muito importantes pra todo esse universo de uma certa carga simbólica da minha relação com o mundo, com território, com essa ideia de evocação, de construção. Ela sempre teve ligada a essa

minha experiência de deslocamento, então sim, a gravura também era um objeto potável. Tanto que eu levei toda a minha coleção de gravuras para França, expus lá. Foi importante o pessoal conhecer essa minha outra faceta. Bem surpreendente pros colegas que eu tivesse uma trajetória já tão sólida na questão gráfica. Então era quase como se eu tivesse me deslocando. Eu acho que tem uma passagem do gráfico pra joia como um processo tridimensional e ao mesmo tempo relacional. Depois tem essa passagem que é pra essa escala real, do mundo, que é um pouco passar todas essas preocupações pro domínio muito interrelacionado com a arquitetura, com o urbanismo, com as preocupações com a história. Não sei como é pra ti lidar com tudo isso...

D – Isso tudo me ajuda mais ainda a entender a joia, porque eu penso que teu interesse pela arte sempre foi evidente. Acho que dificilmente tu faria uma joia que fosse unicamente ornamental. Mas de passar da gravura pra joalheria, fazer essa transição do 2d pro 3d, podia ter parado num objeto que se relaciona apenas contigo ou com o usuário final, mas eu vejo com um objeto que, de repente, tu coloca no espaço expositivo e ele se relaciona, ainda que individualmente, com muitas pessoas. Então acho que isso é um jeito muito diferente de pensar uma joia, porque geralmente quando a gente pensa uma joia de uma maneira mais tradicional, a gente imagina cada um a partir de si usando a peça, mas numa relação muito íntima. Eu acho que as tuas joias, além desse uso que é voltado pra si, aí obviamente uma maneira unicamente ornamental, tem muito essa questão do relacional e da experiência. E daí eu fico me questionando da onde que vem isso? Se tu tinha alguns artistas que puxavam esse teu interesse por fazer esses objetos que iam além de um uso individual.

MIS – Eu acho que a minha bagagem foi se constituindo, acho que no Brasil, enquanto era jovem e fazia as minhas coisas, eu sempre viajei, sempre vi Bienal, sempre vi coisas, então eu acho que sempre tive interessada nos caminhos da arte. Sempre tive uma abertura pra arte conceitual, por exemplo. E nunca vi um problema em conciliar a materialidade com o conceito. E talvez a pessoa que é realmente importante pra esse entendimento foi o próprio trabalho dos artistas brasileiros desse núcleo que é a Lygia Pape, Lygia Clark, Cildo, que eu acho que são alguns artistas exploram essa

dimensão corporal e relacional. O Cildo mais do que todos eu sinto proximidade por essa questão da relação entre escalas. Um objeto que ao mesmo tempo ocupa o espaço da mão, mas que possui uma potência de extrapolação. São processos mentais ativados pelos objetos, seja numa circunstância íntima, seja numa circunstância expositiva. É claro que eu sempre acho que o contexto expositivo conta muito, eu acredito até que se eu fosse fazer uma exposição seria uma coisa muito boa, expor algo que ninguém conhece aqui. Eu acho que talvez aquela exposição que eu fiz lá no MARGS, que eu cheguei a te mostrar, onde tem essa alternância entre as gravuras e as joias, ali tem uma coisa muito interessante. Esse espaço de associação e de passagem do bidimensional pro tridimensional. Então eu acho que olhar as exposições seria também um modo de se aproximar um pouco dessas intenções. Mas a tua ideia também que tu comentou de passar os objetos pra algumas pessoas, propor a experiência, eu achei muito interessante.

D – Pois é, isso é algo que eu gostaria de conversar contigo, porque eu acho que a gente tá todo tempo falando da potencialidade desses objetos, mas acho que seria interessante a gente trazer pra experiência do que eles propõem, do que essa potência dele propõe. Então a minha ideia era chamar para fazer um experimento com o foco de abordar isso depois na dissertação. Chamar três pessoas, uma tivesse mais relação com essa questão da performance, a outra que não, mas que fosse artista, e a outra uma historiadora da arte. E entender como que elas se relacionam com esses objetos, o que elas tiram dali pra gente aprofundar um pouco mais essa questão da relação com o corpo, com a mão, de ver isso para além das proposições do objeto, de entender em ação.

MIS – Sim e tu pensou em quem?

D – A Joana tinha sugerido que a gente chamasse a Paula Ramos, que tem interesse no *design*, mas não é artista, é historiadora; comentou também da Lilian Maus, sendo artista; e falou de chamar alguma *performer*, por exemplo a Andressa Cantergiani. Enfim, foram nomes sugeridos e ainda não batemos. Se tu tiver alguma sugestão de nome... E inclusive talvez fosse interessante tu também tá presente com os objetos.

MIS – Talvez a gente pudesse marcar sim umas sessões. Eu fiquei pensando quem poderia também...

D – Porque eu acho que isso é interessante também pra gente pegar alguma outra coisa desses objetos depois de tanto tempo que foram feitos e que talvez a gente, que agora já tá com essa proximidade com o objeto, já não veja.

MIS – Eu acho que sim. Eu acho até que talvez, não sei trêz dá conta, sabe? Eu fiquei pensando... Acho que tem algumas pessoas que tem um repertório, por exemplo, pra essa leitura do conceitual, que talvez a gente pudesse acionar. Fico pensando... Uma pessoa mais, digamos assim, com a trajetória mais longa. Me lembrei da Vera Chaves, mas não que ela poderia, porque ela é uma pessoa que tem um conhecimento e ela foi uma agente desse sistema no qual... Ela olhou também o meu trabalho gráfico. Ela não conhece nada desse trabalho de joias e ela talvez conheça pouco o que eu fiz depois por uma questão de que a gente fica nessa vida corrida. Mas ela talvez fosse uma pessoa interessante que tem uma interlocução com essas camadas. E fora ela... Eu vou pensar um pouco e qualquer coisa eu te digo. Mas eu acho que é uma perspectiva interessante até no teu processo de uma conclusão de tu reatualizar algumas questões e acho que pra mim na atual situação, como eu to montando essa questão do arquivo, acho que eu to fazendo esse processo de revisão desse trabalho à luz desses meus deslocamentos disciplinares que eu vou passando um pouco dentro das próprias linguagens. A linguagem da gravura, a linguagem da joalheria... Acho que o trabalho talvez seja a dobradiça também nessa passagem pro espaço tridimensional. Já na escala da arquitetura é o *Cabine de Projeção*. eu não sei se tu chegou a ver?

D – Eu vi as fotografias.

MIS – Tem um texto que tá no livro *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*, que eu organizei junto com o Alexandre Santos. Aquele livro tem um capítulo que é a tradução de um dos capítulos da tese em que eu vou falar especificamente da cabine e da noção de projeção. Eu acho que a noção de projeção também tá na origem do *Construções* quando a gente vai pensar a relação entre projeto e projeção. O projeto como uma dimensão reduzida de alguma coisa pensada

na sua imensidão. Então pensar o projeto, no meu entender, é pensar um pouco dessa noção de projeção espacial, de escala. Então talvez, eu não sei, Débora, assim pensando, como quem protagonizou, mas talvez esse roteiro dessas imagens que eu te passei um pouco na cabeça agora nessa conversa, imagens dessas circunstâncias e desses trabalhos e das relações, talvez elas ajudassem bastante a gente a criar um fio da minha narrativa. Provavelmente da tua narrativa tu vai descobrir outros.

D – Pois é, no meu TCC eu acabei fazendo um resgate de todos aqueles documentos, inclusive é algo que talvez te ajude nesse momento, eu listei todas as exposições que tu havia me passado até aquele momento, com todos os catálogos, tudo digitalizado. Acho eu cheguei a te mandar todos esses arquivos digitalizados, né?

MIS – Eu acho que tu me mandou um pdf do teu trabalho.

D – Agora não sei se eu te mandei a pasta dos arquivos...

MIS – Talvez o que a gente possa fazer é se reunir com a Daiana, a Doutora em Artes que eu orientei e que atualmente tá trabalhando com o meu arquivo. Então talvez a gente possa se reunir com ela, porque como ela tá trabalhando com a inserção de documentos de arquivo, seria muito importante conversar junto com ela e ao mesmo tempo aproveitar realmente aquele material. Eu acho só que as imagens originais que eu tenho aqui estão em melhor resolução pro meu arquivo. Então essas coisas que com a Daiana eu vá fazer com mais calma e aí o nosso arquivo a gente tá pensando em organizar ele numa plataforma para deixar esses documentos acessíveis. Por enquanto ele tá todo em construção, como é uma proposta muito vasta, ele tá sendo difícil. A gente tem trabalhado horrores e a história do concurso de titular, não sei se chegou a ver a defesa do titular que eu passei ano passado. Ela tá salvo na internet acho que é trinta minutos em que eu faço uma retrospectiva de uma trajetória mais acadêmica, mas que talvez interesse pra esses entendimentos dessa expansão que o trabalho vai tomar pros aspectos mais territoriais. Como tu disse, acho que a tua percepção é muito boa. Depois que eu voltei da tese eu meio que me lanço a esse espaço em torno, a fazer toda essa relação da cidade no território, a trabalhar numa outra...

D – E onde que tá disponível?

MIS – Eu acho que tá no canal do... Se tu colocar professor titular 2021 Instituto de Artes vai aparecer Maria Ivone. E talvez mais pra ter uma ideia mais geral da trajetória acadêmica, das coisas que eu me interessei de uma maneira mais geral. Porque eu sempre fico pensando que o meu trabalho como artista atualmente ele tá muito ligado à minha atividade como professora e eu não vejo isso como uma coisa desconectada. Eu vejo que na realidade eu trabalho junto às vezes os projetos com os alunos, mas eu tô, de certa maneira, desenvolvendo coisas que tem a ver com todas as preocupações da pesquisa, sabe? É como se eu levasse a pesquisa pra esses âmbitos também das orientações, por exemplo essa exposição que tá agora na pinacoteca que abriu terça-feira do Gustavo Balbela, que acho que é teu colega, não?

D – Sim.

MIS – É uma exposição que foi uma orientação, mas ela foi também um encontro de interesses entre o projeto do aluno e o meu projeto em relação à arquitetura, ao ambiente urbano, às questões que estão me ocupando desde 2002. Então tem muita coisa, acho que é muito vasto, sabe? E as joias participam nessa linha, elas participam de um módulo que ao mesmo tempo ele tá entre duas dobradiças. Entre a questão da gravura e essa questão que eu vou desenvolver com a *Cabine de Projeção*, com todo esse caminho pra cidade. Mas tem um núcleo comum que é esse interesse pelo espaço e pela relação do objeto como um elemento catalisador de uma experiência mediada pelo objeto.

D – E tu comenta muitas vezes a questão da magia, do mistério das peças, das peças terem muitos espaços pra serem tocados ou descobertos. Isso obviamente tem relação com a questão relacional, mas da onde que vem esse interesse por essa questão que é mágica, misteriosa?

MIS – Eu acho que tem a ver com uma dimensão nossa, enquanto humano. Às vezes eu fico pensando que algumas propostas são escondidas, como se fossem esconderijos. Os esconderijos são lugares que geralmente... Por exemplo, quanto tu vai ler o Bachelard, ele vai comentar muito dessa poética do espaço, então eu acho que tem a ver muito com uma maneira de conceber as coisas nesse processo, que ao mesmo tempo pode ser carregado de um sentido expansivo. O objeto como

catalisador de uma relação expansiva. Às vezes de uma interioridade do sujeito, no caso do anel *Lupa*, que pode ter duas faces: uma face fechada e uma face que é a vitrine do ser. Ali no caso eu vejo como um anel mais analítico e mais conceitual. Mas naqueles objetos do *Distance* e do que eu fiz que se chamava *Tangere/Tinitare*, que é tocar e soar, eu acho que ali é quase uma potência mágica do jogo, do lúdico e do mistério. Agora eu não sei te dizer muito bem de onde vem o mistério. [Risos] Eu acho que tem essa questão dos processos mentais. Um objeto que convida a processos mentais, fabulares às vezes, mas também há uma experiência racional junto. Têm coisas que são super estranhas porque elas são muito concretas. Por exemplo, eu me lembro quando eu mostrava aqueles anéis que é tobogã, o pessoal dizia "ah, é um punho americano". Nunca tinha me ocorrido enquanto tava fazendo o anel o punho americano e aí eu fui me dar conta que, na realidade, quando eu fiz esse anel eu ficava pensando nesse espaço olho-mão e nessa experiência de um olhar que desliza, de criar uma experiência mental a partir do objeto, mas que era uma relação muito de intimidade de quem porta.

D – E de certa forma uma relação, ainda que mental, com o cotidiano nesses anéis que tu traz essas formas que se encontram numa casa, por exemplo, a questão da piscina, do escorregador.

MIS – Tem aqueles *Du boit des doigts*, que foi um trabalho que acho que é muito importante dessa dobradiça da arte. Ele, por exemplo, tem aquela exposição que eu participei no *Rumos Visuais* de 2000, que eles escolheram muito pertinentemente quatro trabalhos. Escolheram *Du boit des doigts*, que são os dedais, o *Distensão*, que era uma série de fotografias que eu fazia a partir da mão e da terra, a *Cabine de Projeção* e o *Abrevoir*, que é o trabalho dos pés com água dentro. Se a gente for pegar essas exposições, essa do *Rumos* também, acho que daria pra cruzar uma linha que vai do espaço pro corpo, do corpo pro espaço, que acho que é bem dentro do que eu faço. E na tese eu vou resolver isso pensando nas extensões do corpo, memória e projeção, que é o título da minha tese.

D – Alguma relação de algum artista de *performance* que te interessava? Para além desses que tu já me comentou, os artistas brasileiros que também tinham muito a ver

com essa performance ainda que talvez não fosse exatamente essa palavra. Mas alguma relação que tu veja com as tuas joias?

MIS – Eu achei interessante essa ideia tua de pegar a palavra *performance* pelo que ela é no sentido de decodificar essa palavra, entender ele como o que é performar. Mas eu nunca pensei no aspecto, digamos assim, da assimilação como algum trabalho performático, mas talvez muito mais nesse âmbito de uma provocação. Eu acho que eu já te comentei do artista alemão que eu gosto muito que é o Kunzli, o Otto Kunzli. Na joalheria eu acho que ele é muito minha referência. Eu acho que ele fez uma coisa muito interessante, ele fazia uns objetos performados como fotografia, então essa *performance* deslocada pro fotográfico eu acho que eu fiz. Mas não essa *performance* direta como uma ação, um objeto para ação. Se poderia pensar que um trabalho como a Andressa [Cantergiani] fez, eu não vivo nessa *vibe*.

D – Porque nessa questão da *performance*, eu venho pensando sobre a relação do vestir cotidiano, inclusive, como um gesto performático. Até as ações que a gente faz quando se arruma e se olha no espelho, alguns gestos que a gente acaba reproduzindo e que, de certa forma, são um pouco performáticos. Eu acho que a joia ajuda nesse sentido, assim como a roupa. Talvez por isso tenha me disparado essa ideia da tua joia com essa relação, porque saindo dessa questão ornamento, a joia propõe alguma coisa que é a mais e que tem esse movimento.

MIS – Eu fico pensando, por exemplo, naquele colar, atualmente ele não cabe mais no meu pescoço, do dez, dos olhos. Eu fico pensando como seria, talvez propor essa *performance* dos objetos, escolhendo alguma pessoa pra portar ele num elemento quase surpresa, sabe? Talvez isso me parece que pode ser uma coisa interessante. Tem uma menina que foi minha aluna no pós que foi também tua colega, que é a Ana Pollock. Eu acho que com a Ana eu teria uma relação de intimidade, no sentido de ver se ela não toparia em fazer essa experiência de portar o colar, por exemplo.

D – Sabe que ela até pode ser uma pessoa legal de chamar pra essa experiência que a gente já tava pensando com as joias, porque o trabalho dela tem muito a ver com o corpo.

MIS – Eu acho que sim, eu acho que a gente pode talvez... Tu pensou três, mas a gente pode talvez ampliar no sentido de buscar... Eu fico pensando que talvez a Ana sair um dia, sei lá, a gente propor pra ela usar o colar numa abertura e ver o que acontece.

D – Eu me lembrei a partir disso que tu falou de usar. O Paulo Silveira me contou que ele foi numa exposição da Jenny Holzer e que no catálogo tinha um anel que ela tinha feito de uma serpente, mas que não tava exposto em nenhum lugar. Ele foi perguntar pra guarda da exposição onde que tava aquele anel e ela mostra "tá aqui". Era ela que tava usando, porque era pra ter essa busca e ser algo inusitado.

MIS – Que interessante, né? É, eu acho que esse das joias talvez o pudesse fazer era eu separar elas e colocar numa mesa, e a gente convidar algumas pessoas pra ver se elas gostaria de portar.

D – Eu acho que a gente poderia fazer um registro audiovisual e acho que a gente podia pensar em uns dois dias que a gente se dedique a isso, chame duas pessoas por dia, algo assim. Pra gente ter algumas perguntas que sejam disparadoras, mas deixar que elas se relacionem com esse objeto e a gente analise a partir disso. Eu tenho muito interesse em fazer isso.

MIS – Eu vou pensar também, vou conversar até com o Hélio, porque ele é a pessoa que mais acompanhou e muitas vezes ele é o fotógrafo de algumas... Eu acho que a relação com a fotografia pra mim é muito importante, as maneiras como eu documentei esses anéis. Essas coisas têm a ver, aí sim eu acho que tem a ver, com tentar passar na imagem algum tipo de relação de quando eu concebo. Então eu acho que a fotografia, nesse diálogo, é importantíssima, ela tá atravessando tudo sempre. Tanto que eu comecei a fotografar quando eu comecei a fazer joias, foi quando eu comprei uma câmera. A gente comprou uma Nikon, eu comprei uma lente macro e eu comecei a trabalhar um pouco o que eu via que a fotografia me trazia, essa possibilidade de jogar com a escala dos objetos enquanto imagem. Então tem complexidades para a tua abordagem que eu acho que... Tu vê que depois ela é eixo na questão do corpo como receptáculo de uma paisagem, no *Abrevoir*, na fotografia dos pés, ela é também demonstrativa no trabalho aquele *Zona de Sombra*, quando eu

faço um objeto e ao mesmo tempo fotografo esse objeto. Então acho que dá pra mapear um pouco essa questão do trânsito entre as mídias e linguagens.

D – E tu acha que a gente poderia fazer esse mês esses encontros com essas pessoas? Tu comentou que vai viajar em setembro.

MIS – Eu vou viajar dia 18 de setembro e se a gente marcasse com um certo espaçamento, a gente consegue fazer até o dia 18. Os dias mais livres são quintas e sextas. Daí tu vê se tu consegue te organizar no sentido de encaixar esses encontros e tu me avisa. Acho que se a gente reservar uma hora e meia, duas horas, taria bom.

D – E em algum lugar em específico que tu gostaria?

MIS – Eu acho que pode ser aqui em casa, que eu tenho um espaço bom, uma mesa grande e de repente posso deixar essas coisas dispostas.

D – E tu acha que a gente chama uma por vez ou que a gente poderia fazer um grupinho? De repente duas por vez?

MIS – Como que tu acha?

D – Num primeiro momento, como a gente tinha pensado nas três pessoas, a gente tinha pensando em um encontro numa tarde. Mas pensando que talvez sejam mais pessoas, talvez seis, acho que teria que dividir. Porque se a gente fosse fazer individual, talvez seria coisa demais.

MIS – É, eu fico pensando que talvez tirar os trabalhos daqui seria um pouco mais complicado, porque a gente corre o risco de dispersar. Eu acho que se deixar eles aqui a gente pode criar um dia. Na realidade assim, onde eu tô agora tá só eu e o Hélio, então a casa é bem grande, posso deixar os objetos ali em cima da mesa e ninguém vai mexer. Não é uma casa com gente entrando e saindo.

D – Por mim pode ser aí. Tenho o meu ateliê, mas ali sempre tem gente, então de fato a gente teria mais privacidade no teu espaço.

MIS – Porque a gente pode fazer um dia é você vir aqui e nós separamos o que a gente vai deixar. Talvez o dia que tu viesse, a gente pode chamar a Daiana também, daí a gente já vê juntas essa coisa do material que tu tem e que ela tem. E ao mesmo

tempo eu também tô aqui organizando. Agora quando eu fui à França, eu tive contato com as minhas amigas de lá e eu encontrei uma menina que foi modelo das minhas joias quando ela tinha 24 anos. Encontrei agora 30 anos depois, então tu imagina, ela lembrou. Ela guarda uma coisa muito forte, então se tu quiser também tu pode entrevistar. Ela foi modelo de dois trabalhos que eram o colar *So/* e bracelete das três cores.

D – Me lembro dessas fotos.

MIS – E pra ficou uma coisa legal, tanto que ela lembrou. Encontrei ela agora porque ela ficou sabendo que eu tava em Estrasburgo e me procurou. Eu já tinha até me esquecido do contato dela.

D – Mas é verdade, talvez seja uma pessoa interessante de conversar. Vou pensar nisso.

MIS – E depois além dela, talvez uma outra pessoa que pudesse ser interessante, é a minha colega e amiga Brune. A gente fez uma exposição juntas das minhas gravuras e ela das joias dela. Ao mesmo tempo ela é uma pessoa que sempre acompanhou meu trabalho e atualmente ela fez um doutorado, que era acompanhar um ateliê de joalheria de uma amiga comum nossa, fazendo um trabalho de acompanhar processo. Posso também te passar, que é um pouco pensar esse espaço do fazer, do ateliê. Ela é uma pessoa que tem abertura pra também, se tu precisar de uma interlocução de alguém que tenha conhecido.

D – Sim, perfeito.

MIS – Mas eu pensei assim, a gente pode marcar de tu vir aqui um dia e a gente separar esse material deixando em cima de uma mesa e começando esse processo de organizar esse material pra tu poder dispor dele.

D – Eu acho que se a gente combinasse de repente dia 18 e 19 ou 25 e 26 pra gente conseguir organizar esses encontros com essas pessoas, porque enfim, não sei se todas vão poder, não sei que dias que vão poder. De repente a gente deixa essas duas semanas, pensando em ter esses encontros de uma hora e meia. Eu vou

organizar isso e ver quem tem disponibilidade e a gente combina de se encontrar antes disso. Acho que a gente deixa mais pro fim do mês.

MIS – Isso, a gente marca numa quinta, por exemplo, antes dessa data a gente pode marcar um dia com a Daiana e contigo e eu separo o material que também tem que fazer isso. Separar, algumas coisas tenho que ver onde que tão.

D – Talvez se a gente combinar pra última semana de agosto, dá mais tempo da gente se organizar e organizar com essas pessoas. Enfim, vou organizar e entro em contato.

(Nesse momento há um hiato na entrevista e conversa-se sobre o andamento da dissertação, os desafios da pandemia e orientandos da Santos.)

MIS – Mas eu vou ficar bem feliz, Débora. De fazer esse duplo trabalho de te ajudar na tua pesquisa e ao mesmo tempo ajudar nessa questão do meu arquivo.

APÊNDICE B – Termos de consentimento de uso de imagem e depoimento

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ENTREVISTA PARA PESQUISA DE MESTRADO EM HISTÓRIA, TEORIA E
CRÍTICA DE ARTE DA DISCENTE DÉBORA MALTZ GOLDENFUM

TERMO DE CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTO

Eu, PAULA VIVIANE RAMOS, RG 2050523584,
depois de conhecer e entender os objetivos e procedimentos metodológicos da
atividade, autorizo, através do presente termo, a discente Débora Maltz Goldenfum
a colher meu depoimento e/ou imagem que se façam necessários. Autorizo o uso do
material gerado para fins acadêmicos, sem quaisquer ônus financeiro para nenhuma
das partes. Ciente de que o material gerado pela atividade poderá ficar disponível
no Lume, repositório digital da UFRGS.

Porto Alegre, 22 de agosto de 2022.



Participante da pesquisa



Pesquisadora responsável pela entrevista

