

**CHAOTIC**

**TURBULENCE**

ANA CARDIM

The text which follows is structured into three parts. In the first part I look at the question of the contemporary aesthetic process and at the possibilities of a specialized (or disciplined) theoretical-critical approach towards that process. In the second part I reflect on the artistic forms of expression emerging from contemporary jewellery-making and/or on the artistic forms of expression which use this field as a referential basis in their creative process. Finally, I will defend and situate my work as an artist within the parameters outlined in this text.

## TURBULÊNCIAS CAÓTICAS • ANA CARDIM

A título de prólogo, creio ser importante esclarecer que o discurso que aqui apresento se desenvolve através de uma estrutura tripartida. Numa primeira parte, atenderemos à problemática do processo estético contemporâneo e às possibilidades de uma abordagem teórico-crítica especializada (ou disciplinada), face a esse mesmo processo. Numa segunda parte, farei um exercício de reflexão sobre as práticas artísticas que emergem do espaço da joalheria contemporânea e/ou sobre as práticas artísticas que utilizam este território como fundo referencial no seu processo criativo. Finalmente, irei defender e situar o meu trabalho como artista nos parâmetros expressos ao longo da narrativa precedente.

## PART I MOBILE PLATFORMS AND SPONTANEOUS SYNCHRONISATION

In the present «information age», I assume that the reader will have easy access to the internet. As a “starting point”, let me begin by asking readers to observe an experiment carried out by Lancaster University Physics Department’s Nonlinear Biomedical Physics Group, entitled “Synchronisation of 5 coupled metronomes”: <<http://www.youtube.com/watch?v=W1TMZASCR-I>>.

This is our “starting point”, but, for the time being, I will not make any comments on what you have just seen. Instead, I will take a step back in order to start writing this piece and, later on, will return to the “starting point” and treat it as an “arrival point”.

In 1997, the American philosopher Arthur Danto stated that in contemporary

### I PARTE

#### PLATAFORMAS FLEXÍVEIS E SINCRONIZAÇÃO ESPONTÂNEA

Na presente «era da informação», parto do princípio que o leitor terá acesso fácil e imediato a umas dessas próteses que dão acesso à Internet. Começo por pedir que, como “ponto de partida”, observem uma experiência realizada pelo Grupo de Física Biomédica Não-Linear do Departamento de Física da Universidade de Lancaster: <<http://www.youtube.com/watch?v=W1TMZASCR-I>>.

Partimos daqui, mas, de momento, não me deterei em nenhum tipo de considerações sobre o que acabam de ver. Retrocedo para dar início à redacção do presente artigo e, mais à frente, regressarei ao “ponto de partida” como “ponto de chegada”.

Em 1997, o filósofo americano Arthur Danto afirmava que na arte contemporânea tudo pode ser arte, sendo que «tudo vale» (*Anything Goes*). Para Danto, o facto de algo ser ou não ser arte depende sobretudo da aceitação do objecto artístico no seio da intersubjectividade pública do “mundo da arte” – no domínio da *convenção arte*, onde uma “atmosfera teórica” é aquela onde se poderá distinguir o que é arte e o que não é.

art anything can be art (*Anything Goes*). For Danto, the fact of something being or not being art mainly depends on the acceptance of the art object in the public inter- subjectivity of the “art world” – in the domain of *art conventions*, where a “theoretical atmosphere” distinguishes art from what is not art. However, 20 years before that, the philosopher Nelson Goodman had already warned about the impertinence of the question «what is art?», sparking a debate for which he was accused of simple nominalism. Goodman asserted that the same object could be perceived in different ways, according to the circumstances of its reception. In the face of this circumstantial nature of art objects, he suggested that the question «what is art?» be replaced by two others: «when is there art?» and «what does art do?»

In his work *Las Razones del Arte*, Gerard Vilar (a contemporary of Danto’s) stated that when you think about today’s art you need to understand that, formerly, art historical narrative was moving in one direction – as if it was *a large river* with sequential, evolving stages, which would flow into the sea of *great teleological truth*. However, this became meaningless after the end of the vanguard art movements. Vilar believes that aesthetic theory will have to renew its assumptions given that the so-called *river* has opened up in an infinite *delta* (seemingly out of control) of *diverging outlets*. Art

Mas, já 20 anos antes, o filósofo Nelson Goodman alertava para a impertinência da questão – «o que é a arte?» –, abrindo a discussão pela qual foi acusado de simples nominalismo. Goodman tinha bem claro que o mesmo objecto poderia ser entendido de distintas maneiras, de acordo com as circunstâncias da sua recepção; perante esse carácter circunstancial do objecto artístico, sugeria que aquela pergunta fosse substituída por outras duas: «quando há arte?» e «o que faz a arte?»

Contemporâneo de Danto, Gerard Vilar afirma, na sua obra *Las Razones del Arte*, que pensar a arte de hoje implica entender que o relato pré-existente partia de um discurso unidireccional – como se fosse *um grande rio* de etapas sequenciais e evolutivas que iria desaguar no mar da *grande verdade teleológica* –, o qual deixou de ter sentido desde o final das vanguardas. Vilar entende que a teoria estética terá de renovar os seus pressupostos já que o presumível *rio* se abriu num *delta* infinito e aparentemente descontrolado, nos seus *múltiplos braços*. A arte transpira por todas as partes desse imenso *delta* e esta situação obriga a uma revisão de narrativas e de abordagens em relação ao que insistimos em chamar ‘Arte’. Estamos, pois, num processo de repensar global.

Gerard Vilar questiona-se, no entanto, sobre quais as *razões* e quais os critérios que pautam este processo. Na sua opinião, tudo é permitido na arte contemporânea, mas nem «tudo vale» o mesmo, já



**Benjamin Lignel**, *Getting Old Sucks* (2005-06)

© photo: Joel Degen

**Benjamin Lignel**, *Getting Old Sucks* (2005-06)

© foto: Joel Degen



**Benjamin Lignel**, *Getting Old Sucks* (2005-06)

Set of two brooches (oxidized silver, stainless steel pin).

© photo: Joel Degen

**Benjamin Lignel**, *Getting Old Sucks* (2005-06)

Conjunto de dois broches (prata oxidada, pin de aço inoxidável)

© foto: Joel Degen



**Cristina Filipe**, *Mistério 1 – Rosário 1* (2001)  
Silver and hairbrush. MUDE Collection, Lisbon.  
© photo: Ricardo Felício and Luciana Palma

**Cristina Filipe**, *Mistério 1 – Rosário 1* (2001)  
Prata e escova de cabelo. Coleção do MUDE, Lisboa.  
© foto: Ricardo Felício e Luciana Palma

oozes from all parts of that great *delta* and this situation has forced us to revise narratives and approaches in relation to what we call “Art”. We are, then, in the midst of a global rethinking process.

However, Gerard Vilar wonders what the *reasons* and criteria are that govern this process. In his opinion everything is permitted in contemporary art, but not «anything goes», given that some things have more value than others. The author defends the idea that there is an «unfounded reason» which floats in the flux of events, and that despite the chaotic pluralism of contemporary art, it isn’t a world of pure irrationality. He suggests «moderate relativism», and this is the position that I will also defend.

The culture of disciplines inherited by 18th-century Enlightenment philosophy impels us (out of convenience and habit) to categorise the different artistic domains. However, the arts are no longer divided and to do so again would be a step backwards. The categories meet, renew each other, tinge, contaminate, confront and dissipate each other, thus asserting their unclassifiable essence. The shock of the apparent chaos we find ourselves in has revealed the need to seek new ways of perceiving the arts.

At this stage I would like to slightly change one of Goodman’s questions and ask: “what do the arts *do*?” I believe that an *all-encompassing perspective* allows one to capture a common pattern among all expressions or aesthetic

que há coisas que valem mais do que outras. O autor defende que existe uma «razão sem fundo» que flutua no fluxo dos acontecimentos e que a arte contemporânea, apesar do seu pluralismo caótico, não é um mundo de pura irrationalidade. A sua sugestão aponta para um «relativismo moderado» - e esta será também a posição que irei defender.

Os referentes da cultura disciplinar - herdada pela filosofia Iluminista do século XVIII - impelem-nos, por conveniência e costume, a categorizar os vários domínios artísticos. Porém, as artes já não estão divididas e segmentá-las de novo seria um retrocesso. Deste modo, as categorias cruzam-se, renovam-se, tingem-se, contaminam-se, confrontam-se e dissipam-se, reivindicando uma essência a-categorica. O aparente caos em que nos encontramos revelou (pelo choque) a necessidade de procurar novas formas de percepcionar as artes.

Partindo da questão de Goodman, prossigo e questiono: “o que *fazem* as artes?” Penso que uma *perspectiva abrangente* permite captar um padrão comum entre todas as expressões ou veículos da *função estética*: comunicar e gerar ideias e/ou potenciar modos de pensar.

As artes operam como janela cultural que desencadeia *construções de sentido*, contribuindo, deste modo, para a nossa própria concepção do mundo e da forma como o habitamos. É óbvio que estas

vehicles: to communicate and generate ideas and/or to promote ways of thinking.

The arts operate like a cultural window which triggers *constructions of meaning*, thus contributing to our own conception of the world and the way we live in it. It is evident that these constructions are *subjective* and *circumstantial*, since they depend on the conditions verified with each reading (those which are intrinsic to the person viewing the work and/or intrinsic to the work itself, as well as those that are extrinsic to both).

We now return to the “starting point” of this text. The experiment which you watched in the video is simple: in the beginning there are five metronomes on a table and they oscillate with random phases. They are then placed on a mobile platform (the cans), and after a while begin to oscillate in perfect synchronicity.

In spite of this experiment’s apparent simplicity, there is no mathematical equation or formula which explains or predicts it. However, it exemplifies the so-called *chaos and complexity theory*.

The theory states that we must analyse the way in which different elements are linked, independently of their individual characteristics. It is in the interaction of the different constituent elements of a complex (and apparently chaotic) system that you can find a pattern and order. You

construções são *subjectivas* e *circunstanciais*, pois dependem das condições verificadas em cada leitura (tanto as que são intrínsecas ao sujeito que a frui e/ou à obra, como as que possam parecer extrínsecas a ambos).

Regressando ao “ponto de partida” do presente artigo, a experiência que puderam observar através do vídeo proposto é simples: numa primeira fase, em cima de uma mesa rígida, temos cinco metrónomos cujos pêndulos oscilam em ritmos dessincronizados; numa segunda fase, os mesmos elementos são colocados sobre uma plataforma flexível. Ao fim de pouco tempo, os ponteiros dos metrónomos oscilam em total sincronia.

Apesar da aparência simplista desta experiência, não existe nenhuma equação matemática, nem nenhuma fórmula, que a consigam traduzir ou prever. Contudo, ela pode exemplificar a designada *teoria do caos e da complexidade*.

Tal teoria defende que se deve analisar como se vinculam os diferentes elementos, independentemente das suas características individuais, sendo que é na interação entre os diferentes elementos constituintes de um sistema complexo - e aparentemente caótico - que se pode encontrar um padrão e uma ordem, que não se sabe bem de onde saem e que não se conseguem prever, mas que existem. Esta



**Kelly McCallum.** *Do you hear what I hear* (2007)

Sculpture, Victorian taxidermy fox, 18ct gold plated maggots. R20th Century Gallery and Andrea Schwann Collection.

© photo: courtesy of the artist

**Kelly McCallum.** *Do you hear what I hear* (2007)

Escultura, raposa de taxidermia vitoriana, larvas em banho de ouro de 18 qI. Coleção da R20th Century Gallery e Andrea Schwann Collection.

© foto: cortesia da artista



**Lauren Kalman.** *Hard Wear (Tongue Gilding)* (2006)

Digital print, laminated on acrylic.

© photo: courtesy of the artist

**Lauren Kalman.** *Hard Wear (Tongue Gilding)* (2006)

Impressão digital, revestida sobre acrílico.

© foto: cortesia da artista



**Tiffany Parbs, *blister-ring* (2005)**

Skin, blister, digital print.

© photo: Terence Bogue

**Tiffany Parbs, *blister-ring* (2005)**

Pele, bolha, impressão digital.

© foto: Terence Bogue

**Tiffany Parbs, *clamp* (2008)**

Silver, elastic, digital print.

© photo: Terence Bogue

**Tiffany Parbs, *clamp* (2008)**

Prata, elástico, impressão digital.

© foto: Terence Bogue

might not know where the pattern and order come from or be able to predict them, but they exist. This variable intensity doesn't work in a closed system. For this phenomenon to be possible, the elements have to be read on a *common mobile platform* that will allow a synchronic adjustment of their diversities.

What is important is not so much to analyse each element *per se* (in a closed, singular system), but mainly to observe the way that these disparate elements interact (in an open and pluralistic system). Only in such a way can synchronicity and a *natural, spontaneous order* among apparently unconnected or restless elements be achieved. By 'natural' we don't mean the same as 'normal' (conditioned by norms).

The "chaotic turbulence" which permeates current means of artistic expression, in all their aspects and disparate forms, can reveal common meaning, if we perceive and accept their essential interdependence. This *multidisciplinary* characteristic is not a problem; rather it is the *key to understanding* the situation.

The present times are highly propitious to alter the *modus operandi* that helps us to understand contemporary art. This change will come about, mainly, by overcoming our strictly *analytical-synthetic* way of thinking, which breaks down the whole into parts, and re-assembles them later.

intensidade variável não funciona num sistema fechado. Para que este fenómeno seja possível, os elementos têm de ser lidos numa *plataforma flexível comum*, que permitirá o ajuste sincrónico entre as suas diversidades.

O que interessa não é tanto analisar cada elemento *per se* (em sistema fechado e singular), mas sobretudo observar o modo como estes elementos díspares interactuam (em sistema aberto e plural). Só desta forma se podem alcançar a sincronia e a *ordem natural* e espontânea entre elementos aparentemente desconexos ou inquietos. Salvaguarde-se que, por 'natural', não entendemos o mesmo que 'normal' (condicionado por normas).

As "turbulências caóticas" que permeiam as práticas artísticas actuais – em todas as suas vertentes e disparidades – podem ser reveladoras de um sentido comum, através da percepção e aceitação da sua interdependência essencial. A questão da *multidisciplinaridade* não se prefigura um problema; ela é, pelo contrário, uma *chave perceptiva*.

O momento actual é altamente propício a alterar o *modus operandi* que nos serve de suporte ao entendimento da arte contemporânea. Esta mudança passa, sobretudo, por superar um pensamento estritamente *analítico-sintético* – que decompõe o todo em partes, para voltar a reuni-las depois.

This means adding a *synergic-systemic* approach, which functions through the cooperation of various recursive systems. The result is a wide vision which is alert to the interaction of its multiple parts. This leads to the third way of thinking, which is the *critical-creative* approach. It examines and evaluates the existing structure, but produces new ideas that can and/or should change it.

The fact that the possibilities lead off in multiple directions and do not converge in a single meaning does not imply that the disciplines cancel each other out. They will have to integrate and interact in a multidisciplinary system, operating from the basis of their specificity, but according to a *common mobile platform*.

Instead of revising theoretical assumptions according to the changing and hybrid contours in which art manifests itself in each pseudo-singular form of expression, I think it is more fruitful to understand the way in which each of those forms acts with the others in the complex system we are dealing with, namely the artS. We should start by adding an **S** to acknowledge the multiplicity of the creative act and the coexistence of distinct points of view, and to recognize them as having intrinsic value in the complex system of the artistic process.

Superá-lo, acrescentando-lhe um pensamento *sinérgico-sistémico* – que actua pela cooperação de vários sistemas recursivos, para uma visão ampla e desperta para a interacção das suas múltiplas partes. Desta forma, poderemos alcançar o terceiro tipo de pensamento, que será o pensamento *crítico-criativo* – que examina e avalia a estrutura existente, mas que produz novas ideias que a podem e/ou devem modificar.

O facto de as possibilidades dispararem em múltiplas direcções e não convergirem num único sentido não implica que as disciplinas se anulem. Elas ter-se-ão que integrar e interaccionar num sistema pluridisciplinar, operando a partir da sua especificidade, mas segundo uma *plataforma flexível comum*.

Ao invés de pautarmos a revisão de pressupostos teóricos ao sabor dos contornos metamorfoseantes e híbridos de que a arte actual se reveste em cada expressão pseudo-singular, penso que é mais frutuoso entender o modo como cada uma dessas expressões actua com as demais, no sistema complexo que queremos tratar: o das arteS. Começemos, pois, por acrescentar-lhe um **S** que contemple a multiplicidade do acto criativo e a coexistência de distintos pontos de vista, como valor intrínseco ao complexo sistema do processo artístico.



## PART II

# ARTISTIC FIELDS AND REFERENTIAL BASES IN THE CREATIVE PROCESS

We will now reflect on the artistic forms of expression emerging from contemporary jewellery-making and/or on the artistic forms of expression which use this field as a referential basis in their creative process.

In light of the above discussion, it would make no sense to come up with an analysis of the specificity of contemporary jewellery-making or a defence of its integration as a discipline in the general system of the arts. I am not going to dwell on questions about what is or is not a piece of jewellery, what defines one or what typologies jewellery can be divided into. The common concept of 'jewel' cannot encompass nor justify many of the artistic

### II PARTE

#### TERRITÓRIOS E FUNDOS REFERENCIAIS DO PROCESSO CRIATIVO

Retomamos aqui o propósito anunciado de reflexão sobre as práticas artísticas que emergem do espaço da joalheria contemporânea e/ou sobre as práticas artísticas que utilizam este território como fundo referencial no seu processo criativo.

Depois do discurso precedente, não terá sentido forjar aqui qualquer discurso de análise relativo à especificidade da joalheria contemporânea ou à defesa da sua integração como disciplina no sistema geral das artes. Não me vou deter em questões sobre o que é ou não uma jóia, o que a define ou em que tipologias se pode dissecar. O usual conceito de 'jóia' não consegue abarcar nem justificar muitas das práticas artísticas que emergem do território da joalheria contemporânea, assim como toda uma produção estética que a utiliza como referente. Teríamos que questionar as definições existentes e criar novos conceitos que fossem realmente operativos, já que quando um *adorno corporal* é mais do que um *adorno de embelezamento*, passa a ser *outra coisa*. Por outras palavras: quando estes *objectos*



**Silvia Giambone, *Eredità* (2008)**

Performance video-loop.

© photos: courtesy of the artist and Associazione 22:37, Milan

**Silvia Giambone, *Eredità* (2008)**

Performance e vídeo em loop.

© fotos: cortesia da artista e Associazione 22:37, Milão



**Ana Cardim, *Ephemerality of the Power* (2009)**

Crown: water in frozen state, water in liquid state. Digital print.

© photo: Paulo Lima

**Ana Cardim, *Ephemerality of the Power* (2009)**

Coroa: água em estado congelado, água em estado líquido. Impressão digital.

© foto: Paulo Lima

practices which emerge from the field of contemporary jewellery-making, or all the other forms of artistic expression that use it as a referent. We would have to question the existing definitions and create new concepts which were really operative, given that when a *body adornment* is more than a *beautifying adornment*, it becomes *something else*. In other words, when these *objects* aesthetically transgress the common function of *bodily adornments* they acquire a *different value*.

In spite of the fact that a *body adornment* is a *place* – like a painting, a sculpture, an installation, a video, etc. – it has the peculiarity of *inhabiting* a mobile place: the *body*.

The *body* is its *medium place*, its *place of communication* which, in turn, takes it to different places. In this way, a *body adornment* can be understood as a place where there is a dialectical meeting between the *private sphere* and the *public sphere*, given that the person wearing it comes from their *private space*, to display it in *public*. This mobility confers on it a privileged status as *social communicator*. Nevertheless, it must be stressed that this mobility in itself does not make this adornment (or any other type of object) an *object of art*; in the same way a painting does not gain that *status* from the simple fact of hanging on a wall. It should be understood that adornments which are purely for the purpose of beautifying will continue to exist, in

transgridem esteticamente a função comum de *adorno corporal* adquirem um **outro valor**.

Não obstante o *adorno corporal* ser um *lugar* – tal como uma pintura, uma escultura, uma instalação, um vídeo, etc. –, apresenta a particularidade de *habitar* um lugar móvel: o *corpo*.

O *corpo* é o seu *lugar de suporte*, é o seu *lugar de comunicação* que, por sua vez, o transporta para distintos lugares. Deste modo, o *adorno corporal* pode ser entendido como lugar de dialéctica entre a *esfera íntima* e a *esfera pública*, já que quem o transporta vem do seu *espaço privado*, expondo-se com ele no *espaço público*. Esta mobilidade confere-lhe um carácter privilegiado de *comunicador social*. Ressalvo, desde já, que esta mobilidade por si só não coloca este adorno – ou qualquer tipologia objectual – sob a designação de *objecto artístico*, da mesma forma que uma pintura também não alcança esse *estatuto* pelo simples facto de um quadro estar pendurado na parede. Há que entender que o adorno de puro embelezamento corporal continuará a existir, do mesmo modo que sempre existirá pintura decorativa ou “arte” sem comprometimento reflexivo ou social.

Apesar de o *adorno corporal* ser, à partida, o conceito que maior destaque terá nas práticas artísticas subjacentes à joalharia contemporânea, é importante assinalar que este não é, de modo algum, o único resultado possível no espaço da sua vasta produção estética. O espaço da joalharia contemporânea



Ana Cardim, *Garbage Pin* (2008)  
Silver, plastic bags.  
© photo: Paulo Lima

Ana Cardim, *Garbage Pin* (2008)  
Prata, sacos de plástico.  
© foto: Paulo Lima



*Garbage Pin Project* (2008-10)  
Alessia Semeraro, *Catharsis*  
© photo: Paulo Lima

*Garbage Pin Project* (2008-10)  
Alessia Semeraro, *Catharsis*  
© foto: Paulo Lima



*Garbage Pin Project* (2008-10)  
Installation.  
© photo: Paulo Lima

*Garbage Pin Project* (2008-10)  
Instalação.  
© foto: Paulo Lima

the same way that there will always be decorative painting or “art” that is not engaging at a reflective or social level.

Although, in principle, *bodily adornment* is the concept which will have most prominence in the artistic practices underlying contemporary jewellery-making, it’s important to point out that this is by no means the only possible result in the field’s vast aesthetic production. Contemporary jewellery-making is full of situations where there is a crossover into other disciplines, such as sculpture, photography, video, performance, installation, etc.

We should therefore accept that *art object status* is not exclusively determined by the technique used or its formal appearance (although those aspects might be part of the equation). There is a third, determining, factor, which is the way in which its intelligible nature, or meaning, has been constructed. In this sense, *art object status* is also linked to an *aesthetic intelligibility* which puts into question *common intelligibility* – a notion of consensus. Although we share similar structures and *schemata*, «the reasons of art» demand added interpretative work – an exercise of comprehension, in which absolute truth or linearity have no place.

While inter-subjectivity in construction of aesthetic meaning is taken for granted in the different theories of reception, at the moment there are more and more platforms involved. It is in this *state of ambiguity*

está repleto de situações transdisciplinares, através do recurso a múltiplos referentes: escultura, fotografia, vídeo, performance, instalação, etc.

Aceitemos, portanto, que o *estatuto de objecto artístico* não está exclusivamente submetido à técnica que o veicula ou à sua aparência formal (embora essas vertentes o possam integrar). Existe um terceiro factor determinante que nos remete para o modo como se constrói o seu carácter inteligível ou, dito por outras palavras, o seu significado. Desta forma, o *estatuto de objecto artístico* está também vinculado a uma *inteligibilidade estética* que coloque em questão a *inteligibilidade comum* – uma noção de consenso. Apesar de partilharmos estruturas e *schemata* semelhantes, «as razões da arte» exigem um acrescido trabalho de interpretação – um exercício de compreensão, onde a verdade absoluta ou a linearidade não têm lugar.

Se a intersubjectividade da construção do significado estético é já um dado adquirido, no âmbito das várias teorias da recepção, neste momento existem mais e mais plataformas em jogo nesta intersecção. É nesta *ambiguidade e não-transparência* que as artes se engendram como portal aberto para o conhecimento do mundo, permitindo a concepção de novos sentidos e/ou possibilidades de desenvolvimento para essa mesma realidade.

and *lack of transparency* that the arts are conceived as an open portal to understanding the world, allowing the conception of new meanings and/or possibilities for development of that reality.

In this sense I suggest that reflection about the current state of jewellery-making should stem from an open-minded and perceptive consciousness of its cross-disciplinary nature in relation to other contemporary forms of artistic expression. In relation to the question of the (usually) *small size* of these *objects*, I am working with the notion that, for the *efficiency of the aesthetic experience*, all sizes are valid – from the smallest, to the biggest – and I therefore embrace the theme of the current issue of *BYPASS*: “the infinitely small and the infinitely large”.

With the understanding that all contemporary forms of artistic expression coexist on the same platform, we can detect at least two “intersection situations”, which contribute to a referential synchronicity during the creative process.

In the first example of an “intersection situation”, the artist (for biographical reasons or due to their training) is fully integrated into the jewellery-making field and is developing an emergent work from within the confines of the discipline. Examples (among many others) of this situation include: Ted Noten (*Lady-K-Bag*), Benjamin Lignel (*Getting Old Sucks*), Teresa Milheiro

Neste sentido, sugiro que a reflexão sobre o actual panorama da joalheria parta de uma consciência flexível e perceptiva da sua transversalidade em relação às demais práticas artísticas contemporâneas. Quanto à questão da *escala reduzida* com que estes *objectos* usualmente se apresentam, parto do pressuposto que na *eficiência da experiência estética* todas as escalas são válidas – desde o mais pequeno, ao maior – e abraço, assim, o tema da presente publicação *BYPASS*: “o infinitamente pequeno e o infinitamente grande”.

Entendendo que a totalidade das práticas artísticas contemporâneas coexiste numa mesma plataforma, podemos detectar, pelo menos, duas “situações de intersecção” que contribuem para uma sincronia referencial durante o processo criativo.

Como primeira “situação de intersecção” podemos entender que – por questões biográficas e formativas – o artista possa estar realmente inserido no espaço estabelecido pela joalheria e desenvolver um trabalho emergente face à delimitação disciplinar pré-existente. Entre muitos outros, são exemplos deste caso: Ted Noten (*Lady-K-Bag*), Benjamin Lignel (*Getting Old Sucks*), Teresa Milheiro (*Survival kit, Dispositivo de anti-existência*), Cristina Filipe (*Mistério 1 – Rosário 1, Blessure 1, ...Il est tout plat, et il a une émeraude, la plus belle que j’aie jamais vue...*), Lauren Kalman (*Hard Wear (Tongue Gilding)*),

(*Survival kit, Dispositivo de anti-existência*), Cristina Filipe (*Mistério I – Rosário I, Blessure I, ...Il est tout plat, et il a une émeraude, la plus belle que j'aie jamais vue...*), Lauren Kalman (*Hard Wear (Tongue Gilding)*), Julia deVille (*Trophy Mouse, Fallen*), Tiffany Parbs (*etched, blister-ring, extension, clamp*), Emmanuel Lacoste (*Chair (Flesh)*), Jane Gowans (*Hold, Strangle*) and Kelly McCallum (*Do you hear what I hear*). My own work as an artist (which I will refer to in the third part of this article) belongs to the context of the above mentioned cases.

In the second “intersection situation” the artist works with different media and occasionally resorts to jewellery simply because he or she finds a concept or technique in this field that seems suitable for completing a specific work. Examples of this situation are: Damien Hirst (*For the Love of God*), Jill Magid (*Auto Portrait Pending, The Salem Diamonds, The Kissmask*), Catarina Campino (*Esposas de Matrimónio – Wedding Cuffs*), Silvia Giambone (*Eredità*), among others.

Both the “situations” intersect this common platform, where the frontiers are becoming more and more stretched: *the arts place*. These works are more than just examples that corroborate the theoretical position that I wish to defend here. They are real works which demand the elaboration of this discourse.

Julia deVille (*Trophy Mouse, Fallen*), Tiffany Parbs (*etched, blister-ring, extension, clamp*), Emmanuel Lacoste (*Chair (Flesh)*), Jane Gowans (*Hold, Strangle*) e Kelly McCallum (*Do you hear what I hear*). O meu próprio trabalho como artista – que irei referir na terceira parte deste artigo – insere-se no contexto dos casos acima referidos.

Como segunda “situação de intersecção”, entendemos que o artista possa trabalhar com distintos veículos expressivos e que, pontualmente, recorra ao referente da joalheria pelo simples facto de encontrar neste território um conceito ou uma técnica que lhe pareçam adequados à realização de uma obra concreta. São exemplos deste caso: Damien Hirst (*For the Love of God*), Jill Magid (*Auto Portrait Pending, The Salem Diamonds, The Kissmask*), Catarina Campino (*Esposas de Matrimónio – Wedding Cuffs*), Silvia Giambone (*Eredità*), entre outros.

Ambas as “situações” intersectam esta plataforma comum, onde as fronteiras se estendem cada vez mais: *o lugar das artes*. Mais do que exemplos que corroborem a posição teórica que pretendo aqui defender, estas obras existem realmente e são elas que, ao invés, requerem a elaboração do presente discurso. Uma reflexão mais profunda sobre estes casos específicos tem vindo a ser tratada, durante o período de investigação, no Mestrado que frequento actualmente (*Pensar L'Art D'Avui*, Mestrado em Estética

I have been reflecting more profoundly on these specific cases as part of my research for the Masters that I am currently taking (*Pensar L'Art D'Avui*, Masters in Aesthetics and Theory of Contemporary Art, Universitat Autònoma de Barcelona).

## PART III

# MICRO DEVICES OF SOCIAL INTERVENTION

In my work as an artist I have mainly opted to explore the previously mentioned *mobility of body adornments*, developing their potential as a platform for *sociability* and/or *place of discussion*. The *objects* generated by this creative process can be seen as *interaction micro devices* which stimulate dynamic dialogues – creating and recreating critical opinion in the public sphere. In aesthetic terms, these *objects* transgress the common function of body adornments and acquire a *political* value. They

e Teoria da Arte Contemporânea, Universitat Autònoma de Barcelona).

III PARTE

### MICRODISPOSITIVOS DE INTERVENÇÃO SOCIAL

No meu trabalho como artista optei por explorar sobretudo a já referida *mobilidade do adorno corporal*, desenvolvendo-lhe o potencial de reconversão em *espaço de sociabilidade e/ou lugar de discussão*. Os *objectos* gerados por este processo criativo são entendidos como *microdispositivos de interação* que permitem conceber diálogos dinâmicos – criar e recriar opinião crítica na esfera pública. Estes *objectos* transgridem esteticamente a função de adorno corporal comum, adquirindo um valor *político*. Constituem, assim, um veículo de intervenção social que visa catalisar uma reterritorialização dos significados e propor novas vias de construção de sentido, face a uma contemporaneidade predominantemente urbana, nas suas variadíssimas vertentes sociais e ambientais.

Uma das inflexões mais reveladoras entre a Modernidade e a Contemporaneidade parece ser uma espécie de *retorno do sujeito*, que antes se encontrava desaparecido ou anulado pelas estruturas de representação. Naturalmente, *todos os sujeitos* de *todas as épocas* continuam a pertencer a uma

are thus vehicles of social intervention, whose purpose is to catalyse a redistribution of meanings, and propose new ways of making sense, in the face of a predominantly urban contemporaneity, in its different social and environmental aspects.

One of the most revealing changes to have taken place between Modernity and Contemporaneity seems to have been a sort of *return of the subject*, which had disappeared or been cancelled out by the structures of representation. Naturally, *all subjects* from *all times* continue to belong to the same species, namely the human being, with its social and cultural components.

If Contemporaneity is characterised by the proliferation of *non-places* and the break up of the collective (cf. Gilles Lipovetsky in *L'Ère du Vide*), this is because it is suffering from structural infirmity. Obviously, rehabilitation will not come about through people isolating themselves, but by the reconstruction and reinvention of models to create a new concept of *being together*.

We are at a dangerous stage (which has existed for several decades), given that it is easy to point to the breakdown of the institutional spheres as a pretext to reject the value system established by them. The current situation reveals an enormous crisis of values, and it could either lead to the total collapse of the system or, on the contrary, be seized as an opportunity to

mesma espécie: o ser humano, com as suas componentes social e cultural.

Se a Contemporaneidade é marcada pela proliferação de *não-lugares* e pela desagregação do colectivo (cf. Gilles Lipovetsky, no seu *L'Ère du Vide*), tal deve-se ao facto de padecer de uma enfermidade de efeitos estruturais. A regeneração não passa, como é óbvio, pelo isolamento de cada sujeito em si mesmo; passa, antes, pela reconstrução e reinvenção dos modelos possíveis para um renovado conceito de *estar-juntos*.

Encontramo-nos numa fase perigosa – que se perpetua há já várias décadas –, visto que é fácil acusar a falência das esferas institucionais como pretextos para renegar o sistema de valores por elas estabelecido. A circunstância actual denuncia uma enorme crise de valores, que tanto pode conduzir ao colapso total do sistema, como pode, pelo contrário, ser optimizada como oportunidade regeneradora do mesmo sistema.

É importante compreender que o *sujeito contemporâneo* deve, mais do que nunca, desenvolver os seus próprios processos de conduta moral, política, estética, religiosa (entre outros). Penso que esta subjectividade não se deve confundir com hedonismo e desagregação, provocada pela visão utópica de uma real independência entre os distintos sujeitos. Os contornos propostos pela Contemporaneidade

regenerate that system.

It is important to understand that the contemporary *individual*, more than ever, needs to develop their own processes of moral, political, aesthetic and religious conduct (among others). I believe this subjectivity should not be confused with hedonism and disaggregation, caused by the utopian vision of a real independence between people. The outlines proposed by Contemporaneity promoted the emergence of an infirm social collective. To be able to return to the state of pre-infirmity, I think it is absolutely necessary that the individual processes be mediated and validated in their interaction with other people, i.e. with *Society*. If it stems from a flexible base, that interaction can reveal a *pattern of common understanding*.

We are faced with the ideal situation in which to rethink the protocols and found new mechanisms of sociability. It is not a dead end street, but an opening of new frontiers, where the different subjectivities meet and enrich each other in a hybrid way. We are not faced with limitation, but liberation, although that liberty in itself is not enough. It needs to be guided by a collective consciousness of *reasonable tolerance*.

My work stems from these *reasons*: the objective and programmatic redefinition of a new social and human protocol, founded on action, and activated and catalysed by aesthetic devices.

potenciaram a emergência de um colectivo social doente. Para que seja possível regressar ao estado de pré-enfermidade, penso ser absolutamente necessário que os processos individuais sejam mediados e validados na sua interacção com os demais sujeitos... com a *Sociedade*. Partindo de uma base flexível, essa interacção pode revelar um padrão de *entendimento comum*.

Estamos perante a situação ideal para repensar os protocolos e fundar novos mecanismos de sociabilidade. Não se trata de um beco sem saída, mas, sim, de uma abertura de fronteiras, onde as diferentes subjectividades se cruzam e se fecundam de modo híbrido. Não estamos perante uma limitação, mas, sim, uma libertação, embora essa liberdade por si só não chegue. Ela necessita de ser pautada por uma consciência colectiva de *tolerância razoável*.

O meu trabalho parte destas *razões* – a redefinição objectiva e programática de um novo protocolo social e humano, fundado na acção, e activado e catalisado por dispositivos de raiz estética.