

Ramón Puig

a viagem

Ana Campos
2003

Adaptação de Tese de Mestrado
***Cel i Mar: Ramón Puig, actor num novo cenário
de joalheria***
Porto, Portugal – Universidade
Aberta, 2000.

Para o Gastão, pela tua companhia e compreensão

Agradecimentos

Professor Doutor José Ribeiro, Fátima Nunes, Montse Jubete e ESAD, Escola Superior de Artes e Design, Matosinhos, Portugal.

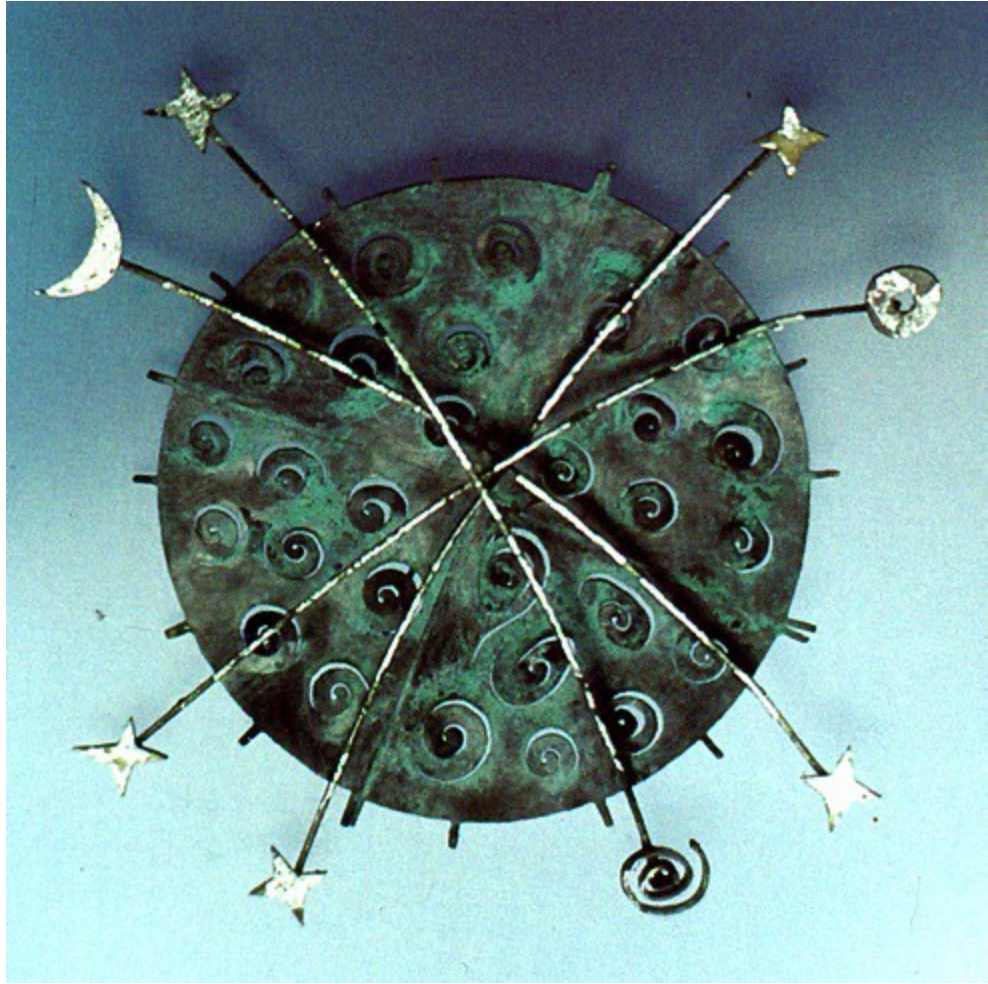
Ana Campos nasceu no Porto, Portugal, em 1953. É joalheira e dedica-se, também, à investigação nesta área.

No campo do ensino, foi professora de projecto e de teorias da arte e do design da joalheria contemporânea. Até 2013, foi diretora do ramo artes/joalheria e coordenadora da pós-graduação em design de joalheria da ESAD – Escola Superior de Artes e Design, em Matosinhos, Portugal.

Tem-se dedicado a curadoria de exposições de joalheria nacionais e internacionais. Licenciou-se em Design de Comunicação na FBAUP. Estudou joalheria no Ar.Co, Lisboa e na Escola Massana, Barcelona, como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian. Realizou uma pós-graduação em Relações Interculturais, pela Universidade Aberta, Porto, que conduziu ao mestrado na área de Antropologia Visual, cuja dissertação se intitula *Cel i Mar: Ramón Puig, actor num novo cenário da joalheria*. Atualmente, é doutorada em filosofia na Universidad Autónoma de Barcelona. Com orientação de Gerard Vilar, está a desenvolver uma tese intitulada: *La joyería contemporánea como arte: un estudio filosófico*.

ÍNDICE

Introdução:	
O adorno, a jóia e a construção de sentidos sociais	5
Tornar visível o invisível	11
Um pensamento mestiço	14
Origens e itinerários da viagem criativa	19
Em diálogo com a matéria	27
A dinâmica das ideias	34
Construção de uma retórica visual	38
A criação, acto entre alteridades	36



Ramón Puig Cuyàs. 1990. *Cel i mar*. Broche. Alpaca patinada, folha de prata: 9x9 cm. Série *Impressions de l'Atlàntida*.

INTRODUÇÃO:

O adorno, a jóia e a construção de sentidos sociais

Há alguns anos, Ramón Puig enviou-me, via email, um imagem publicitária. Em primeiro plano via-se uma mulher com um sofisticado e subtil vestido preto. Num outro plano, mais afastado e menos visível, estava representado um automóvel topo de gama. Destacava-se o slogan: “Yo no llevo joyas, las conduzco!”.

Do ponto de vista semântico, a palavra jóia tornara-se adjectivo. Transferindo para o automóvel sentidos sociais habitualmente atribuídos às jóias no Ocidente, qualificava-o como economicamente valioso, precioso, sofisticado, capaz de seduzir e conferir estatuto social.

Enviando esta mensagem, Ramón lembrava-me, novamente, questões sobre as quais tantas vezes conversámos. As jóias, tal como comenta, partilham hoje com outros objectos e artefactos a representação pública de valores económicos ou, por vezes conjugadamente, de estatuto. O adorno e a jóia foram artefactos, frequentemente com sentidos metafísicos, que ajudavam o indivíduo a viver, a enquadrar-se e orientar-se no seu contexto social. No âmbito da actual cultura material, a jóia é sobretudo uma imagem e um componente para construir a apresentação pública do portador, defendendo-o do anonimato. Mas, apesar da mundialização, vivemos num tempo multifacetado. O que é, então, uma jóia? Não lhe corresponde, certamente, um sentido único, mas uma diversidade, concernente a grupos sociais, a diferentes orientações de produtores e fruidores, que convivem contemporaneamente. Assim sendo, como poderá o produtor responder à diversidade de imaginários emergentes?

Contendo implícita a sua reflexão constante sobre a construção de sentidos através do adorno e da jóia, em que inclui tanto a sua produção como a dos receptores, a dita mensagem definiu os motivos para, a partir do diálogo com Ramón, em Barcelona, procurar aprofundar a minha compreensão e descrever os seus pontos de vista neste âmbito, como elementos integrantes do seu processo criativo.

O adorno está ligado à arte de transformar o corpo. A capacidade simbólica que possui de transmitir mensagens não pode ser reproduzida por outros meios. O seu uso, diferindo de necessidades biológicas como a alimentação ou a sexualidade, também não pode ser encarado com a dimensão protectora do vestuário. Os adornos comunicam, por vezes implicitamente, mensagens que não enunciamos de nenhum outro modo explícito. Transformando o corpo, anunciam aspectos reveladores de relações sociais, de pertença e diferença, podendo estar ligados (entre outras práticas simbólicas) a rituais, feitiçaria, religião, demarcação de idade, estatuto, distinção social, estética ou sedução, revelando sentidos e

particularidades em cada contexto social. Os adornos têm ainda, e sempre, como todos os símbolos, uma força volitiva: levam a agir, ainda que por vezes impensadamente, de um modo determinado.¹

Estando sobretudo ligado a sociedades tradicionais, o adorno é um termo geral. Engloba ornamentos variados, por vezes incluídos como detalhes no vestuário, penteados, pinturas, tatuagens, perfurações ou escariações do corpo. Variando segundo o contexto social, pode, ainda, ser permanente ou temporário e elaborado em múltiplos materiais.

A jóia, constituindo uma extensão deste termo, tem uma significação produzida no Ocidente e noutras sociedades como, por exemplo, a Índia no período Mongol. Exceptuando os símbolos religiosos e os de distinção cívica ou social, é possível observar que no Ocidente, desde cedo, se enfatizou o sentido decorativo da jóia que, conforme os contextos, foi aparecendo ligada à ostentação, sedução ou *coquetterie*, tanto femininas, como masculinas. Do ponto de vista configurativo, embora seguindo referenciais estéticos pouco evolutivos, as jóias foram correspondendo a diferentes padrões estéticos ou de beleza. Perdeu-se, no entanto, há séculos atrás, a consciência dos componentes metafísicos associados ao adorno. Diluindo-se o seu esplendor interno, reduziu-se o seu campo de eficácia e alterou-se o papel de mediador relacional simbólico.

Neste âmbito, o horizonte cultural ocidental está, até ao momento presente, limitado pelas fronteiras e expectativas de uma visão do mundo, dentro das quais, a uma jóia corresponde um código de valores económicos ou de estatuto, em que o ouro e as pedras têm uma presença marcante, a par do preciosismo dos pormenores e da minúcia da manufactura. No mundo dinâmico de hoje, em que a humanidade admite e deseja, de um modo geral, mudanças, que vão surgindo com um ritmo acelerado em todos os sectores e actividades, observo quotidianamente que esta representação cultural, construída sobre a joalheria no Ocidente, mostra um aspecto do imaginário que parece estagnado no tempo.

A lógica das significações da sociedade de consumo pouco trouxe de novo. Na realidade, foi contribuindo, acentuadamente, para alterar ou diluir significados culturais localizados, profundos e simbólicos, que cada jóia tinha para o portador. Tornaram-se artefactos desprovidos de valor afectivo, como frequentemente nota Ramón. Como tantos outros de que vivemos rodeados, são substituídas, circulando, na sociedade global, à velocidade dos bens de consumo. Os *designers* respondendo a valores de variados *públicos-alvo*, frequentemente condicionados pelo *briefing* do cliente, vão seguindo ou fomentando desejos e representações humanas. Para certos casos, criam peças únicas ou séries limitadas de sofisticada e ostentatória joalheria ornamentada de pedras. Noutros casos, apoiando-se em novas tecnologias que permitem a reprodução de múltiplos, introduzem no mercado jóias *consumíveis* de prata e ouro com um baixo valor económico. A maioria destas jóias trazem apenas renovações configurativas mantendo, no entanto, sentidos idênticos àqueles que referi anteriormente. Dão-se a ver,

tal como os acessórios de moda, como signos efémeros, podendo salientar, talvez sedutoramente, um pormenor do corpo.

Contemporaneamente, no limiar do século XXI, os artefactos de joalheria ocidental – a *alta joalheria*, os *consumíveis* e os acessórios de moda – coexistem. Por razões distintas, inclusão ou reacção, estabelecem sempre uma relação com a mesma lógica de significações que se fixa por conjugação com valores sociais, enfatizando aspectos económicos, de estatuto ou modas, por corresponderem a imaginários em que se alteraram os sentidos simbólicos que cada adorno tinha para o portador.

As jóias, tal como certos adornos, pela capacidade simbólica que possuem de transmitir mensagens, cumprem um papel mimético. Contribuem para construir a imagem com que cada indivíduo se apresenta e integra num dado grupo social. Na sociedade actual, fortemente dominada pela imagem e pela aparência pública do indivíduo, as jóias são, como outros artefactos – não apenas o vestuário, mas tantos outros com que cada um cria e renova o ambiente que o rodeia –, componentes que, reforçando o sentido conjugados de determinado modo, permitem a cada fruidor, exercendo a sua livre escolha, elaborar o design da sua imagem pública: o seu *look* individual. Apesar da demarcada individualização, com a imagem criada por e para si mesmo, cada um mostra que não é independente da sociedade. Há sempre actos de interacção, que incluem factores de gosto e estéticos, modos de representação dominantes, sociais ou de grupo, a partir dos quais cada indivíduo selecciona e adopta jóias e outros artefactos como sinais de pertença. O *look* construído explicita a tomada de consciência individual perante a sociedade. O mesmo indivíduo assume o design de diferentes imagens públicas, no quotidiano e na celebração pública de determinada *performance*, realizando um trabalho que implica sempre, simultaneamente, o seu imaginário individual e uma abertura simbólica à sociedade. A aparência “é uma chamada a testemunhos; expressa um desejo de intercâmbio”.² Portanto, na construção de um *look*, as jóias continuam a ter um papel simbólico: são mediadores sociais. Contribuem para o efeito de reconhecimento da identidade de cada indivíduo, ainda que hoje sobressaiam, sobretudo, como ícones.

Dando respostas à diversidade de imaginários emergentes, do ponto de vista da produção, outras propostas surgem. À semelhança do que aconteceu com outras artes, no Ocidente, desde o início do século XX, surgem novas dinâmicas na joalheria.³ Sobretudo a partir da década de 60, numa atitude profundamente ligada à ideologia dessa época, certos joalheiros começaram a introduzir novos materiais nas jóias que concebiam – plásticos, metais variados, papel e tantos outros.⁴ Em vários países da Europa, nos Estados Unidos, na Austrália, no Japão, certos joalheiros fabricam um outro cenário. É neste que Ramón se inscreve, embora não pertença à geração que representa a génese desta orientação. Estes

joalheiros pretendem, através de outras retóricas, ocupar novos territórios num espaço social paralelo à joalheria tradicional. Constroem discursos plásticos ligados a uma outra visão do mundo. A intenção que os move concentra-se, privilegiadamente, no desejo de re-edificar o papel relacional da jóia.⁵ Demarcam-se, acentuadamente, dessa visão do mundo na qual o processo de significação de cada jóia se fixa interligando o reconhecimento público de papéis estatutários, com valores económicos ligados às pedras e ao ouro utilizados na manufactura das jóias. Afastam-se também da moda e do *prêt-à-porter*. Reivindicando estatuto de autor e pretendendo criar uma nova arte visual, não seguem pré-requisitos do mercado, como os designers. Partem da percepção que têm do mundo, dando-a a ver através de mensagens poéticas, especulativas ou, frequentemente, de símbolos cifrados. Quando expõem jóias, cada receptor, tal como quando observa uma obra de arte, ao implicar-se na retórica de um desses artefactos – sobre a mensagem nele implícita –, interroga-se, produzindo novos sentidos que advêm da sua interpretação. Acontece que, por coexistirem no mesmo contexto da joalheria tradicional, provocam, como muitas vezes tenho oportunidade de observar, o estremecimento das expectativas de certos receptores. Assim, por surpreendente que possa parecer, neste início de milénio, o choque que provocam é frequentemente idêntico àquele que provocou a arte modernista no Ocidente, no início do século XX.⁶

Os olhos humanos são fabulosos instrumentos de captação de imagens indispensáveis ao pensamento. Mas na realidade, sendo a mente que as selecciona, sintetiza e relaciona entre si, permitindo a memorização e a interpretação, fá-lo dentro de determinadas fronteiras. O olhar humano, como elemento de semiose, está condicionado por limites culturais. Por esta razão, vê e retém aquilo que lhe interessa porque se enquadra num determinado mundo visível construído, com o qual está ligada a expressão de ideias, fenómenos, comportamentos e actividades várias que, por derivarem da forma social, conduzem à atribuição de valor a determinados símbolos ou a entender ser aceitável determinada exteriorização. Portanto, no universo ocidental, muitos receptores, ao interligarem o que percebem em jóias como as de Ramón ou de outros joalheiros da mesma orientação, com o seu imaginário, com a sua visão do mundo, compreensivelmente, interrogam-se, porque estas, por razões várias, não se enquadram no horizonte de expectativas de muitos sujeitos. Mas esta constatação não obsta a que receptores de outros grupos sociais pensem de outro modo, sentindo desejo de mudança.⁷

No cenário da joalheria em que se enquadra Ramón, tal como me revelam as suas palavras, há energias expansivas que traduzem o desejo de intervir na sociedade. Podem ser descritas como forças dinâmicas que tendem a agir “sobre a própria elasticidade do perímetro-fronteira-confim”. Uma vez que o confim pode transformar-se num limite, este último conceito

pode ser definido como um “confim de valores de um *contorno*”. Dois tipos de dinâmicas distinguem-se entre si e implicam acções opostas: o limite e o excesso. A acção sobre o limite “é realmente o trabalho de levar às extremas consequências a elasticidade do contorno, mas sem o destruir”. Agir por excesso equivale a romper os limites excedendo o contorno “depois de o ter despedaçado. Transposto: franqueado através de uma passagem por uma brecha”.⁸ A actuação social de Ramón e dos joalheiros que se incluem neste cenário, equivale ao que foi designado como “acção sobre o limite”, que é dinâmica porque produz inovação ou expansão. Põem à prova a elasticidade dos limites da aceitabilidade social introduzindo dinâmicas inovadoras, variações e alternativas, mas não destroem, nem excedem por rompimento, o contorno de valores sociais. Querem introduzir mudança na produção criativa e propor aos fruidores novos modos de compreender e usar jóias, procurando, de múltiplos modos, a aceitabilidade social das obras que criam.⁹

Seguindo esta perspectiva, certas jóias sobredimensionadas ou *performances* concebidas nas décadas de 60 e 70, podem parecer excessivas. Poderá ser exemplo, a exposição colectiva *Objects to Wear* em Eindhoven e Londres em 1969, ou a actuação do grupo *B.O.E. (Bond van Obloerege Edeelsmeden: joalheria em revolta)* na Holanda em 1974. Esta *revolta* era contra a concepção desses *objectos para usar* que, pelas suas excessivas dimensões, dificilmente podiam ser utilizados no quotidiano. Na realidade, estes joalheiros que tão ostensivamente provocavam a visão da joalheria ocidental, espartilhada num imaginário que parecia não admitir variações ou mudanças, procuravam a aceitabilidade social através de uma acção sobre o limite. Queriam estimular a inovação, expandir o modo de compreender e usar jóias, propondo alternativas à visão ocidental que consideravam estática e tradicionalista. Sendo estreitos os contactos entre joalheiros de vários países da Europa, esta atitude, quase revolucionária, foi-se propagando e teve continuidade. Foram formando uma rede relacional em torno de uma visão comum da joalheria. Não será, certamente, coincidência que tenha germinado a par dos movimentos estudantis da mesma década, que foram alastrando a outras actividades e cenários sociais.

No campo da arte não é fácil precisar datas, até porque as viragens não se dão abruptamente no tempo. Mas, aproximadamente, até ao início dos anos 80 a criação destas jóias estava intimamente ligada aos próprios materiais; eram estes que acentuavam a intenção de provocar. Os joalheiros combinavam, livre e expressivamente, novos materiais de cores luminosas (fórmica, acrílico e outras matérias plásticas), com tantos outras já existentes (papel, madeira, têxteis) e ainda metais (alumínio, cobre, latão, titânio) bem como uma grande gama de materiais recuperados. Para demarcar ainda mais fortemente este desafio à elasticidade dos limites, alguns associavam a estes materiais ouro, prata ou pedras.

Esta orientação, ao longo do tempo, foi crescendo, variando e sendo divulgada.¹⁰ A partir de meados da década de 80 algumas *gerações* de joalheiros tinham-se sucedido e tomado consciência da sua identidade enquanto colectividade. O desafio aos limites da joalheria ocidental passou a corresponder a uma intenção de segundo plano.

Uma acção inovadora implica-se com determinado contexto social e temporal em que são introduzidas variações e alternativas. A partir daí serão integradas, introduzindo outros valores no espaço social em construção, podendo, noutros momentos, ser ultrapassadas por outras dinâmicas. Assim, estes joalheiros hoje não recorrem a *performances* que aparentam querer romper os contornos da aceitabilidade social. No entanto, não deixam de exercer uma acção sobre o limite ao propor mudança no modo de compreender e usar jóias. Mas, é ao criar e construir discursos plásticos que produzem inovação.

Traçada uma panorâmica introdutória e interpretativa das questões historiográficas que fizeram surgir esta orientação na joalheria – salientando os efeitos sociais que os joalheiros querem produzir e a articulação destes entre si, esboçando as causas ou origens do seu surgimento –, outras interrogações decorrem: o que levou Ramón a dedicar-se à joalheria, operando com uma *matéria* constituída por dúvidas e desejo, curiosidade e medo, incerteza e insistência? Quais os aspectos da sua história pessoal e profissional que mostram que foi construindo um eu social e uma alteridade artística, com particularidades neste cenário da joalheria? Foi nestas questões que centrei a observação e procurei compreender, a partir do diálogo entre ambos, para descrever o seu processo criativo inscrito na mencionada rede intercultural de joalheiros.



Ramón Puig Cuyàs no estúdio, 1999 – Vila Nova i la Geltrú.

TORNAR VISÍVEL O INVISÍVEL

“Hacer visible el invisible”, uma frase a que Ramón recorre com frequência, encerra em si um conjunto de questões que me remetem para a génese do seu processo criativo. Que conjunto de componentes gera esta complexa e aparentemente misteriosa acção?

Na origem da construção de sentido de uma obra reside, sempre, algum tipo de inter-relação do artista com o contexto em que se insere. Criando, chama testemunhos, exprimindo desejos de intercâmbio humano. Demonstra, através da sua produção, como interage socialmente. Aceita e ilustra factos mimeticamente ou, agindo sobre os valores, como a maioria dos artistas a partir da transição para o século XX, cria dinâmicas renovadoras ou de ruptura.

A partir do diálogo com Ramón, compreendi por que, através da obra que realiza, entende materializar o *invisible*. Observando empiricamente comportamentos seus, de carácter consciente, e elementos explícitos nas jóias que concebe, associei-os à minha percepção, alicerçada em implicações intersubjectivas que, nascendo no diálogo que fomos estabelecendo, contribuíram para ir compreendendo estruturas subjacentes

pertencentes ao domínio do seu inconsciente. Através do seu trabalho, Ramón desvela o seu imaginário e visão do mundo, as representações culturais, advindas do contexto mediterrânico em que se inscreve, reflectindo e implicando aquilo que o vai motivando, as emoções e os desejos. Estas facetas, restritas e subjectivas, combinam-se e exprimem também, nas jóias, as características da sua alteridade construída como artista e o modo como quer inscrever-se a si mesmo e ao seu processo criativo, singular, no cenário artístico que adoptou. Torna esta interacção *visível* e impressa nas jóias, tal como acontece com as marcas gestuais. Nenhum destes componentes, que contribuem para o seu processo criativo, funciona isoladamente, mas confluindo no seu pensamento, combinam-se entre si.

Alguns artistas, a seguir exemplificados, têm comentado o seu processo criativo, através do qual constroem um eu social. Em todos sobressai o modo como interagem com o contexto social e temporal em que vivem, com o pensamento, o imaginário e as motivações individuais. Em certos casos, ganha relevo a percepção, como elemento que incentiva a criatividade, noutros as imagens elaboradas pela mente que, tal como as recebidas do mundo visível, são memorizadas. Em alguns manifesta-se sentido crítico e vontade de intervir no espaço social. Noutros combinam-se ou salientam-se atitudes auto-reflexivas.

Leonardo da Vinci debruçou-se sobre o papel da percepção visual no pensamento: “os matemáticos pretendem que os olhos não possuem um poder espiritual que lhes é inerente, porque, se fosse assim, haveria um grande desperdício do poder da visão; os olhos seriam tão grandes como o corpo da terra, podendo consumir-se de tanto observar os astros: é por isto que afirmam que os olhos recebem, mas não emitem nada”.¹¹ Outros reflectiram sobre o modo como lhes surgiam as ideias e como as tornavam visíveis. Federico Zuccaro, questionando-se sobre as imagens formadas no seu pensamento, chamou “desenho interno” às ideias, por oposição ao “desenho externo” que era a própria pintura. Raphael, explicando como desenvolvia o seu trabalho, escreveu numa carta a Baldassare Castiglione: “sirvo-me de uma certa ideia que me vem ao espírito”.¹²

A pesquisa que precedia a criação, fosse de referentes mentais ou do mundo visível, era um processo largamente difundido entre os artistas modernistas do limiar do século XX. Kandinsky, pesquisando referentes para o seu trabalho, reflectia sobre o que designava *eu interior*, questionava-se sobre a pluralidade de elementos que definem o eu como realidade composta, transitória e efémera.¹³ Aqueles que, no contexto contemporâneo de Kandinsky, procuravam perceber elementos visíveis no mundo em plena mudança, devido ao avanço da técnica, estavam em desacordo, como comentava Picasso: “o espírito de pesquisa envenenou aqueles que não perceberam os elementos positivos e concludentes da arte moderna e tentou fazer com que pintassem o invisível e, por consequência, aquilo que não se pode pintar.”¹⁴

Ernesto de Sousa, nos anos 1970, momento em que foram levantadas pelos artistas questões estéticas, sociais e políticas, propôs que o acto de criar volte ao “zero semântico”, defendendo a ruptura, a liberdade e “a queda definitiva dos ícones”, pretendia a “mutação do estético em ético; definição da liberdade futura – utópica, como alcance de todas as acções do presente. Identificação da arte com a Vida”.¹⁵

Os posmodernistas, manifestaram-se diferentemente em vários cenários. Nas ciências sociais, na literatura, nas artes, o que os une, é quererem demarcar uma cisão, distanciando-se do passado próximo, sobretudo do início do XX, sem pretenderem, no entanto, proclamar uma esperança de novidade ou de antecipação a qualquer eventual futuro. Na arquitectura e no design, esta orientação evidenciou-se na simbólica Bienal de Veneza de 1980, com o significativo duplo título “O Presente do Passado” e “Fim da Proibição”, e, de modo particular, na cenográfica exposição “Strada Novissima”, comissariada por Paolo Portoghesi.¹⁶ Manifestou-se rebelião contra os princípios do Movimento Modernista, o seu funcionalismo e racionalismo.

Contemporaneamente, outros artistas, tal como Ramón, não marcam qualquer ruptura com a herança histórica, seja o passado remoto ou recente. Agem de acordo com um pensamento sobremoderno, questionando-se sobre as consequências, na actualidade, do super dimensionamento de factores característicos da modernidade.¹⁷ Reflectindo sobre a memória da humanidade, procuram encontrar alicerces para introduzir novas dinâmicas criativas no contexto presente. Trabalham a memória e reutilizam-na, transformando-a num material que, conjuntamente com o que observam no mundo actual e nas dinâmicas humanas, utilizam para construir projectos. Seguindo este ponto de vista, Ramón entende que para fazer face às mudanças que surgem, aceleradamente, com a mundialização, é necessário que nos convertamos “em nómadas da memória (...)” restabelecendo “um novo humanismo que nos ilumine para transitar pelos novos caminhos da mudança” (Puig, 2001).¹⁸



Ramón Puig Cuyàs, 1989. Broche. Prata e pintura acrílica.

Um pensamento mestiço

A mestiçagem está, desde sempre, ligada à ideia de viagem, de encontros e de contactos humanos. Longe de ser apenas biológica, reflecte-se no pensamento, na língua, nas materializações do imaginário, bem como em diversas práticas humanas, sendo geradora de múltiplas formas de interculturalidade. Em todos estes aspectos cria sempre o imprevisto; é promessa de futuro. Cada caso que se observe tem, nas práticas quotidianas, as suas características particulares, as suas razões de existência, a sua dinâmica própria.

Todo o pensamento mestiço faz a mediação entre, pelo menos, duas visões do mundo, mostrando tensões ou resoluções temporárias entre dois territórios, em que nada é definitivo, nem nenhum triunfa sobre o outro. Se a identidade nunca é invariante, mas algo que se vai construindo, assente em contextos culturais em permanente movimento, activando cada indivíduo diferentes facetas, simultânea ou sucessivamente, segundo as interações que vai vivendo e de acordo com a sua história pessoal, quando a disposição mental é mestiça, tanto leva cada sujeito a viver num permanente questionamento, como o capacita para confrontar, criticar e aproveitar elementos de ambos os lados. Uma fronteira porosa é constantemente trespassada de um lado para o outro. Para cada indivíduo, a identidade com cada uma dessas visões do mundo é praticamente tão importante como a relação que quer estabelecer entre ambas. Não significando claramente pertença, também não equivale a alteridade, mas identidade e alteridade

entrelaçadas. Isto é: provoca um andamento duplo, sentimentos que tendem a associar e tentam desenredar.¹⁹

Assistimos hoje, a par da mundialização, a uma crise de sentido dos símbolos e das instituições, como consequência da aceleração da história, da redução do espaço, da individualização dos itinerários e destinos.²⁰ A grande quantidade de informação que chega até cada indivíduo, através dos meios de comunicação, faz *viajar* virtualmente, contribuindo, tal como a viagem real, para criar contactos e gerar novas visões do mundo. Há um novo tecido simbólico em fase de produção, no qual “é obvio que o carácter híbrido e mestiço de todas as culturas cria alternativas às retóricas de dominação”.²¹ Opondo-se à homogeneidade totalitarista e à fragmentação heterogénea, a mestiçagem apresenta-se hoje como nova via de diálogo capaz de desenvolver coerência social.

A rede de contactos que se estabeleceu, há séculos, em toda a bacia Mediterrânea, originou uma cultura compósita da qual são frequentemente citados inúmeros casos de mestiçagem. Diálogos entre modos de pensar e fazer, imaginários e visões do mundo, crenças e religiões, razões práticas diversas, fizeram com que, ainda hoje, possamos observar mestiçagens na configuração de edifícios e artefactos móveis, como também no modo de conjugar materiais ou técnicas de construção e produção. A própria alimentação é também um importante testemunho.

Ramón evidencia uma intensa relação afectiva com o mundo Mediterrâneo que gerou sentimentos de pertença. Por esta razão, no seu trabalho, *viajando* reflexivamente, dá continuidade à sua longa herança histórica e a este pensamento mestiço, como se realizasse uma transumância pelas memórias dos lugares, das lendas e mitos que se foram construindo em torno desde mar que o tempo e os homens tornaram simbólicos. Fragmentos desta cultura compósita, que vai citando, reanimando e observando no quotidiano junto ao mar, constituem, em conjunto, a paleta com que cria as jóias.

Para o processo criativo de Ramón, que reúne em diálogo artes que exprimem o modo de pensar e fazer de dois cenários – as artes plásticas e a joalheria –, outras razões remotas confluem. Remontando ao *Quattrocento* Florentino, a separação entre artes especulativas e artesanato, surgindo no âmbito do que se passou então a designar arquitectura, deu origem a uma divisão social do trabalho, fazendo emergir a figura do artista singular que concebe e as dos artesãos que no estaleiro executam a obra manual. Na transição para o século XX, surgia em Inglaterra um projecto com novas características sociais que propunha a união das artes, seguindo pressupostos de John Ruskin e posteriormente de William Morris. Tratava-se do diálogo “arts and crafts” que iria reflectir-se em várias cidades da Europa. Entre todas Barcelona teve grande destaque, tal como é visível, por exemplo, na obra de Gaudí. Consequentemente, nesta cidade catalã foi instituída, em 1903, a FAD (Fomento das Artes Decorativas) que foi crescendo, estando hoje investida de

um forte capital simbólico e reconhecimento internacional por artistas dos mais variados cenários. Foi neste mesmo espírito de diálogo, gerador uma fusão efectiva das artes, que nasceu a escola Massana, onde Ramón estudou e é professor.

Assim, a construção da obra de Ramón, inscrita num novo cenário da joalheria, é sustentada pelo seu imaginário, pela sua percepção e interpretação do mundo actual, mas também por mais estas heranças simbólicas com que interage. O pensamento mestiço enraizou-se por ter usufruído de uma iniciação artística que estabelecia o diálogo entre modos de pensar, fazer e agir característicos dos cenários das artes plásticas e do das artes aplicadas. Apontava para a criação de jóias que, expressando o seu carácter como autor, fossem portadoras de conteúdos especulativos e poéticos, tal como nas artes plásticas. Incluía, simultaneamente, aprendizagens técnicas específicas da joalheria ligadas ao saber fazer artesanal, inerente às artes aplicadas.

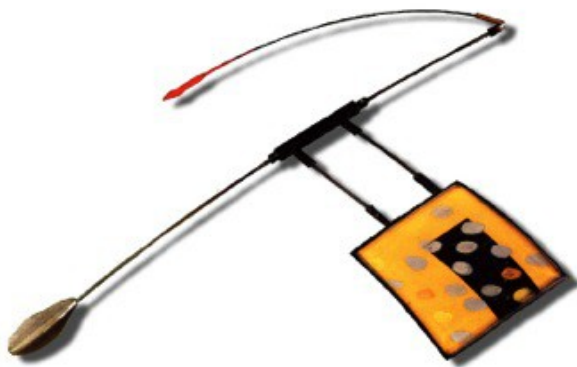
Para Ramón, nenhum destes elementos indutores da criação prevalece sobre o outro. Assumidamente, recorre a processos operativos artesanais – hoje suplantados pela sobrevalorização social de sofisticados meios tecnológicos – associando-os aos conhecimentos teóricos ligados às artes plásticas. Combina-os num diálogo expressivo em que a vitalidade, reflectida em cada jóia, advém da sua aptidão para transformar e criticar tanto as heranças das artes plásticas, como as das artes aplicadas.

Hoje, num tempo acentuadamente polifónico, opondo-se a retóricas de dominação ao mostrar a sua opção por este diálogo, revela atitudes que representam a assunção de um papel de carácter humanista. Por se situar numa linha de fronteira, permeável e que transpõe constantemente, não é possível incluir a sua obra numa orientação estética denominada, mas apenas na rede em que se inscreve, em que muitos outros joalheiros recorrem a expressões híbridas. Especulando e provocando interacção de processos artísticos, Ramón introduz uma dinâmica criativa que representa o seu contributo para a invenção de um novo cenário nas artes visuais em que os joalheiros da mesma orientação são actores sociais.

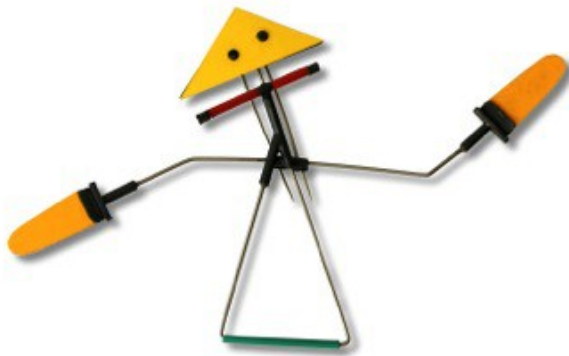
Em todas as jóias de Ramón constato que o seu pensamento mestiço gerou uma estética mestiça. Por exemplo, o broche *Cel i Mar*, de 1990, à primeira vista é uma pintura. O nome que, como autor, lhe atribuiu está ligado ao sentido da mensagem metafórica implícita. Podem ler-se representações simbólicas, em que a ordem dos elementos, que pareceria natural, foi alterada. Integrou-os numa composição baseada na multiplicidade. Poeticamente, desvendando elementos do seu universo subjectivo, representou a lua, estrelas e outros astros em simultâneo e praticamente no mesmo plano; sobre um fundo azul, com que evoca o mar com ondas e o céu, interligou as imaginárias trajectórias lineares desses astros, tornando-as visíveis. Estas linhas radiais, que formou com as trajectórias, levam ainda a ver o esboço de um sol. Recorrendo à estratégia

discursiva que, como autor, adoptou – conjugar citações, montar fragmentos, criar associações, pronunciar-se por metáforas – deu a *Cel i Mar* expressão plástica e poética.

Simultaneamente e em íntimo diálogo durante a produção, recorre a processos ligados ao *saber fazer* artesanal. Interpretando e recriando, também especula sobre estes processos imprimindo o seu carácter inventivo. Tornando-os expressivos, tal como fariam certos artistas plásticos, afasta-se do rigor e preciosismo da manufactura tradicionalmente ligados à joalheria ocidental. Recorrendo a técnicas artesanais, solda os metais. Em *Cel i Mar* executou com latão o mar e o céu, com alpaca as trajectórias e os astros. Depois, procedendo novamente como um autor, realçou a expressão das formas. Oxidou o latão tornando-o azul esverdeado e criou na superfície uma textura visual; revestiu os astros com folha de prata para os tornar mais luminosos; nas trajectórias lineares, tal como em alguns dos astros, deixou visíveis as marcas dos gestos ao bater com o martelo – como muitos joalheiros anteriormente ou noutras sociedades terão feito – e o mesmo fez nas ondas do mar que mostram o movimento da mão ao serrar, avançando em espiral.



Ramón Puig Cuyàs. Broche 1981. Prata, plástico, aço, papel e resina de polyester.



Ramón Puig Cuyàs. Brooch 1983. Prata, plástico, aço, papel e resina de polyester.

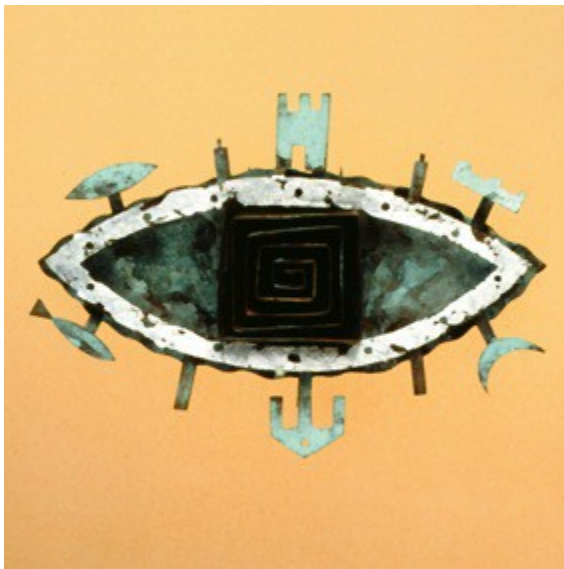


Ramón Puig Cuyàs. 1991. *Sirena y Diosa*.
Broches. Alpaca, cobre e patinas.
12x4x1 cm / 11x7x1 cm.
Série *Impressions de l'Atlàntida*.



Ramó

Ramón Puig Cuyàs. 1991.
Broche. Alpaca patinada e folha de
prata.
6x2 cm.
Série *Impressions de l'Atlàntida*.

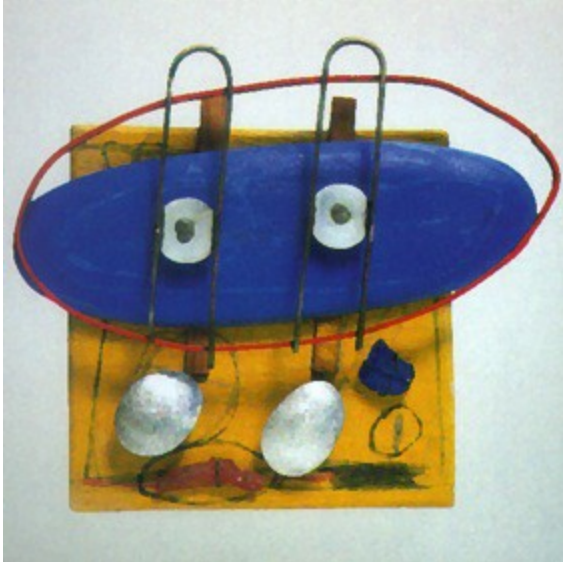


Ramón Puig Cuyàs. 1991. *L'illa*.
Broche. Alpaca patinada e folha de prata.
7x4,5 cm.
Série *Impressions de l'Atlàntida*.

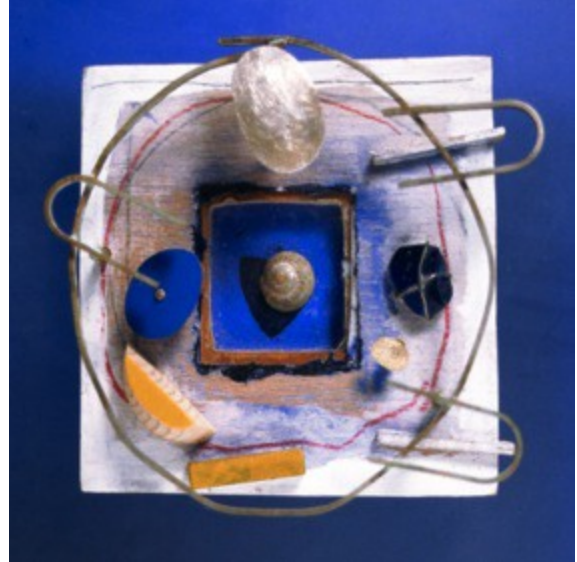


Ramón Puig Cuyàs. 1991.
La mirada de la medusa.
Broche. Alpaca patinada e folha de
prata.

7x7,5 cm.
Série Impressions de l'Atlàntida.



Ramón Puig Cuyàs. 1998. *L'explorador*.
Broche. Prata, alpaca, vidro, coral, laca e
madeira. 9x8x2 cm.



Ramón Puig Cuyàs. 1998. *El reliquiari*.
Broche. Madeira, alpaca, prata e vidro.
7x7x1,5 cm.

Origens e itinerários da viagem criativa

As motivações da imaginação, manifestas ou subentendidas, desempenham um papel importante na compreensão do trabalho do artista, por serem reveladoras da subjectividade. A inventividade de Ramón é sustentada pela memória e por um olhar particularmente atento e minucioso, que interagem como instrumentos de saber e impulsos para criar. A memória é um suporte mental que reutiliza para construir a sua obra. O olhar atento, leva-o a ver e rever, a reviver e reflectir sobre o mundo que o rodeia. Entre as representações que a sua mente elabora e as imagens do mundo visível elege pontos de partida para criar.

A cultura Mediterrânea, como forte motivação, torna-se um impulso para agir, criar jóias e, simultaneamente, dar a conhecer o modo como se relaciona com a sociedade que o rodeia. Ao imergir no seu universo de pertença, parece desenvolver uma experiência de terreno, tal como um antropólogo. Parte da observação intuitiva do mundo envolvente, parecendo ler a sua cultura como um texto. Concentrando minuciosamente o olhar em detalhes, procura compreender rituais, interacções humanas e temáticas representadas em artefactos simbolizados. Esta imersão do artista

demonstra interesse e afecto pela sociedade em que, desde sempre, viveu e a intenção de o comunicar publicamente através do seu trabalho.

Ao voltar o olhar sobre si mesmo, para procurar compreender o seu comportamento, sua alteridade criativa em construção, decidindo aquilo que quer revelar, adopta uma atitude reflexiva. A intuição e as dúvidas, a consciência e a crítica, acompanham-no na descoberta. Considera o processo criativo uma aprendizagem, que admite dar a conhecer, mas só após interiorizado, depois de um percurso que implica dissolver-se em si mesmo, despojando-se para voltar a encontrar-se. Interroga-se sempre: como exprimir as suas mensagens e partilhar socialmente o seu trabalho?

Ramón actua demonstrando uma percepção preferencialmente orientada numa perspectiva social. Tem consciência de que o sentido da sua obra se cumpre socialmente e apenas quando recebida e interpretada pelos receptores. Cada jóia poderá, segundo a visão do mundo de quem a vê ou a torna sua, ganhar diferentes sentidos.

Se o seu método criativo parece, sempre, aproximá-lo do da antropologia, será, em parte, pelo interesse que demonstra por esta ciência. No entanto, o seu objectivo não é produzir conhecimento sobre a cultura Mediterrânea. A exploração deste terreno é um ponto de partida para reanimar tradições em que envolve e acrescenta humor, alegria, cor, emotividade, ficção, poética, convicções estéticas. É uma motivação para introduzir mudança na joalheria, para se questionar sobre o adorno como mediador relacional simbólico. Criar jóias, faz parte de um projecto associado à sua vida quotidiana; levou-o a construir uma alteridade como criador, a qual representa a sua identidade social e profissional, inscrita na orientação da joalheria pela qual optou.

Em cada jóia, revela o seu modo de pensar ficcionando. Inventando, cria mistérios em torno da sua realidade quotidiana e das razões subjectivas que o levam a transformar em imagens determinadas ideias, advindas de fragmentos de memórias, imagens da percepção e da mente.

O mar, que teve desde sempre uma presença constante na sua vida, tem grande relevância nas jóias. Recorrendo a citações, representa-o povoado de peixes, alforrecas, estrelas do mar e tantos outros animais com cores que apenas habitam no seu imaginário; associa-os metaforicamente com figuras duais, com o céu, de dia ou de noite, com estrelas e outros astros. Quando a sua imaginação parte em descoberta de memórias de tradições sociais – algumas das quais observou desde a infância – lembra rituais da religião cristã associando-os a outros pagãos, da fertilidade, agrícolas ou do mar. Umhas vezes evoca e reanima, com alegria e cor, a figura do toureiro. Outras, lembra exploradores do mar, tal como os imaginava em criança. Outras ainda, indo ao encontro de um passado mais remoto envolto por uma neblina de lendas, faz reviver seres antropomórficos, transformando-os em fictícios habitantes do mar, ou figuras mitológicas greco-latinas, que alimentaram tantos outros pensamentos mestiços.²² A

maioria das representações está ligada ao mundo Mediterrâneo. Por isso dedica uma série de jóias à Atlântida. Este mito, que Ramón reanima, tendo sido veiculado por Platão, entrou por outras vias no imaginário desta cultura compósita, reforçando-se e mantendo viva a sua presença. Pode considerar-se que “a expressão *Jazirat-al-Andaluz*, a ilha de *Al Andalus* – a actual Península Ibérica –, adoptada pelos textos clássicos árabes, seja simplesmente a tradução-adaptação de a *ilha do Atlântico* ou *Atântida*”.²³

Todos estes elementos visuais são componentes que contribuem para a construção de um sentido envolto em metáforas. Conjuga-se com uma reflexão que, sendo eminentemente social, envolve mitos e lendas, passado e presente da humanidade, tal como Ramón explica:

“Para mí por lo menos, la manera de encontrar un sentido a la joyería, es intentar encontrarlo en su origen; encontrar en esos vínculos entre la joya y el hombre, su función, y sus nuevas funciones en una cultura absolutamente industrial como la nuestra, pero buscarlo en la razón por la cual el primer hombre empezó a buscar una piedra, a tatuarse”.

Concentrando-se no papel do adorno, na sua e noutras sociedades, no presente e no passado, reflecte sobre as razões pelas quais as jóias perderam os sentidos metafísicos. Tal como outros artefactos produzidos no âmbito da actual cultura material, em constante mutação, reflectem individualismo. Questiona-se sobre a clonagem industrial de artefactos que, sendo projectados para produção em série e dirigidos a um cenário económico globalizado, se centram na dialéctica sedução/descartável.

Ramón elaborou, no contexto em que se inscreve, uma representação mental sobre artefactos com temáticas ligadas a actos simbólicos ou crenças de outros tempos e sociedades. Centrando-se no domínio dos valores, esta representação tem uma carga afectiva, tornando-se, em simultâneo, expressiva e constituinte de uma razão prática para agir. Por conseguinte, recria amuletos, ex-votos e relicários. Reinventando-os, cria jóias que nomeia “objectos de orientação”. Pretendendo com estas inventar artifícios metafóricos para uma presumível *defesa* na transumância da vida no presente, frequentemente, estabelecendo relações de semelhança semântica, introduz nas jóias instrumentos de orientação no mar, como mapas, estrelas, compassos.

Esses artefactos simbólicos e relacionais, que tiveram um carácter transcendental, religioso ou emotivo, uniam cada indivíduo com algo em que acreditava. Representando a identidade espiritual, ainda que permanecessem na intimidade, escondidos quando transportados junto ao corpo, podiam sempre – se tornados públicos – ser socialmente compreendidos por equivalerem a valores partilhados. Nas jóias deste artista, passam a ser símbolos cifrados, misteriosos, polissémicos, constituindo um desafio à interpretação de quem observa cada jóia. Simultaneamente, permitem, subentender as razões da sua itinerância

reflexiva pela memória de papéis simbólicos do adorno noutros contextos. Sendo estratégias poéticas, representam também uma proposta humanista: explorar caminhos que, iluminando o homem, possam originar alternativas para enfrentar as múltiplas mudanças a que actualmente assistimos no mundo. Ramón quer redescobrir “traços do imaginário em perda que é necessário preservar ou reencontrar”.²⁴ Compreendendo-os, irá reutilizá-los, integrando-os na construção de projectos.

Através da observação da obra produzida e, sobretudo, de longos diálogos, pude ir compreendendo outros factores que complementam o sentido que Ramón atribui à acção de tornar visível o invisível:

“Para mí el acto de crear es como una aventura, es como emprender un viaje. De esto me he dado cuenta después de trabajar mucho tiempo. Es decir, en el fondo es una forma de querer mirar y con esta mirada penetrar un poco más en el entorno y emprender ese acto de creación como un viaje, como un viaje de exploración, donde sabes exactamente de donde partes, y no sabes exactamente donde vas a llegar, pero intuyes qué hay algo interesante por descubrir, tras esa línea del horizonte. No hay nada más sugerente qué imaginar qué puede haber un poco más allá de ese horizonte, del mar o de esas montañas. Lo que hay más allá”.

Para Ramón a significação da palavra viagem está ligada à curiosidade de conhecer mais, de explorar, de descobrir, de aventura. Umaz vezes associa-a ao próprio acto criativo, como neste fragmento de texto em que mostra que viajar é uma forma de olhar, de penetrar no mundo envolvente, esperando, com curiosidade, o imprevisto e a surpresa. Outras, interliga-se com reflexividade. Menciona-a, então, como viagem ao interior, necessária para se conhecer a si mesmo e a relação do seu trabalho com aspectos sociais simbólicos, ou para compreender as suas próprias experiências. Noutras, ainda, dá à viagem uma forma matérica, como em certas jóias, em que realça a ideia contida na imagem com o nome que lhe atribui. Por exemplo: *El explorador*, *Sempre cap el sur*, *El Naufragi*. No conjunto, esta viagem imaginária é o sonho, o mito, a criação.

O olhar que quer descobrir mostra, também, a importância da recepção de imagens através da percepção. A sua obra reflecte atenção sobre o que o rodeia, através de um olhar selectivo que é atraído e se concentra sobre certos elementos com os quais se envolve na criação. Vai observando no seu meio local e guardando o que percebe em arquivo na memória. Constantemente, renova-a pela presença quotidiana do mar e do céu diante da sua casa, como tal a lembrança está viva e actua constantemente como motivação no acto criativo. É uma constante recarga da energia produtiva.

As imagens que percebe directamente combinam-se com outras que a mente elabora. A memória que de ambas reteve gera o seu trabalho, o

que não significa que as formas sejam réplicas do que evoca, mas antes, construções e metáforas em que influi a imaginação. Ramón estabelece uma interligação entre o mundo visível em que se concentra e as marcas de experiências criativas e de actos simbólicos de outras sociedades que no passado viveram no mesmo lugar:

“La creación es acción en tiempo presente. Es como construir el futuro en el tiempo presente, pero usando la memoria del tiempo pasado. La memoria, como la experiencia, está referida a un entorno cultural, eso es muy claro. Yo vivía en un lugar – en el Ampurdà – que es uno de los primeros lugares donde establecieron los griegos y los romanos en la península, donde la naturaleza ha sido domesticada, humanizada, armonizada entre lo natural y la actividad humana. Los rastros de esta cultura mediterránea los puedes oler, los puedes sentir. El mar, el color, los pinos, las rocas, las montañas, el horizonte, está todavía igual. Entonces puedes sentir qué hay algo en común entre lo que haces y lo que otros hombres han hecho antes, otros creadores, otros pueblos”.

Deseja dar continuidade ao que a humanidade antes de si iniciou. Renova e recria a partir de itinerários simbólicos, da memória, de experiências e actos criativos de outras sociedades mediterrâneas. Por vezes, reflectindo, substitui esta revisitação mental por uma metáfora, dizendo que, ao trabalhar, faz um círculo para ir ao encontro dos sentidos mais antigos e mais primordiais do adorno.

Ao trabalhar vai estabelecendo, também, uma ligação com a emotividade e os sonhos de infância. Por vezes, fala dessas imagens da memórias como se agora já fossem uma fábula. Já há alguns anos o ouvi contar que, desde criança, passava horas a olhar o mar, tal como hoje. Sonhava que seria marinheiro e descobriria o que haveria para lá do horizonte, imaginava como descobrir ilhas, arquipélagos e a geografia da terra. De noite, contemplando o céu como um macro mundo, observava as estrelas e a lua, ouvia o silêncio, imaginando que talvez viesse a ser astrónomo. Pensou, também, que observar a vida no micro mundo da biologia talvez pudesse ser outra alternativa. Lembrei-lhe estas suas experiências e memórias que acabaram por levá-lo a um universo poético, à aventura de criar:

“Esa relación con el mar de la que tu hablas, se inicia cuando yo era pequeño y quería ser marino y pasaba horas y horas mirando, igual qué ahora, por la ventana imaginando qué hay tras el horizonte, forma parte de esa necesidad primigenia de intentar ver qué hay un poco más allá. En el fondo mis piezas se fundamentan en la observación, en profundizar, en descubrir, en ir más allá del horizonte del conocimiento. El acto de creación es como este viaje qué te lleva a una isla maravillosa, desconocida, o te lleva

a una ciudad misteriosa. Cuando vas creando tu propia obra se va convirtiendo en un universo de sueños, de deseos”.

Recorrendo a associações metafóricas e estabelecendo uma relação de semelhança entre memória e observação quotidiana, revela como as quer reter inseparáveis na mente. Cita-as conjuntamente. Evidentemente, nem todas as jóias remetem para o seu mundo de infância, tão semelhante àquele que vê hoje das janelas da sua casa, ou para o que imagina ter sido a vida de outros povos nesse mesmo local. Outras conduzem-me a compreender outros elementos que evidenciam a relevância da sua herança histórica. A pintura e a escultura de Miró estão implicitamente presentes na sua obra. As jóias dos anos 80 trazem-me à memória a pintura desse artista, os grafismos e as manchas livres e fantásticas cheias de alegria e de cor. As jóias da série *Impressions de l'Atlàntida*, lembram-me as esculturas. Nestas revejo metáforas e representações simbólicas com configurações semelhantes, tal como as texturas e a cor esverdeada da oxidação dos metais. Esta minha interpretação não foi ouvida com surpresa por Ramón que associa esta afinidade à percepção:

“Mucha gente decía que Miró era como un niño grande. Hay quién dice que mis obras se parecen un poco a las de Miró. Si claro, hemos vivido en los mismos campos, las mismas tierras, hueles las mismas cosas, tienes las mismas experiencias, ves las mismas puestas del sol, las mismas mañanas, el mar plano y la luz”.

Diria que não se trata apenas de olhares de ambos sobre o mesmo mundo natural. Há algo mais que Ramón parece ter percebido em Miró retendo uma imagem que, seguramente, não é uma réplica, mas é uma interpretação. Refiro-me ao primitivismo da expressão plástica que adoptaram, bem como ao próprio modo como se entregam ao acto criativo, ao diálogo com a matéria. O trabalho de ambos dá a entender gestos espontâneos, aparentando que o acto criativo não teve estudos prévios. Nesta espontaneidade reside uma coincidência equivalente a algo que André Breton escreveu: “talvez não haja em Joan Miró mais que um desejo, o desejo de se entregar para pintar, e apenas para pintar”.²⁵

Noutras jóias, Ramón desvela que, ao criar, influem em si imagens que elaborou mentalmente sobre o gesto simbólico que se repete renovadamente no trabalho artesanal. Ramón gosta de observar não apenas os joalheiros, mas sobretudo os pescadores que concertam as redes, ou outros que executam diferentes trabalhos no porto, em frente a sua casa. Quando produz jóias, pretende dar continuidade a esses mesmos gestos.

Toda a construção da sua obra está ligada à revitalização de sentimentos de pertença. As representações visuais, as temáticas, os nomes que atribui às jóias, espelham a constante presença do mundo Mediterrâneo no seu pensamento, desvendando a constância desta figura motivadora da

sua imaginação e revelando, conseqüentemente, a sua subjectividade. Citando fragmentos desta intensa relação identitária, interpretando passado e presente desta cultura plurifacetada, dá a conhecer elementos que, em grande parte, marcam a diferença da obra de Ramón no cenário da joalheria.

Mas o universo de pertença de Ramón não se cinge ao local onde nasceu e vive. Nem apenas à dinâmica rede de culturas em que o mundo Mediterrâneo noutros tempos se envolveu. Nem aos mitos que o cativam ou à dinâmica das transformações sociais e urbanas que hoje observa. Nem aos artistas que o precederam e motivam. Extravasam-no.

A viagem criativa de Ramón inscreve-se num novo cenário da joalheria ao qual estão ligados muitos outros joalheiros, produzindo num número alargado de países. Assim, o conteúdo, a expressão, a cor, os referenciais pictóricos ou esculturais que adopta, lembrando o local onde nasceu e vive, têm um *sabor* Mediterrâneo. Os significantes matéricos (materiais, técnicas e o modo como os trabalha), bem como a reflexão sobre o adorno e a jóia como mediadores relacionais, constituindo em conjunto um desafio à joalheria tradicional ocidental, representam, também, um laço simbólico de pertença a essa rede intercultural de joalheiros. Portanto, o seu processo criativo desenvolve-se, como num jogo de sinédoques, entre múltiplos fragmentos citados, advindos de motivações ligadas a sentimentos de pertença locais e partilhas ou desafios, advindos deste outro contexto mais alargado.

Este grupo de joalheiros, funcionando em rede, mantém múltiplos contactos em que implicam as várias gerações de iniciados, através workshops em escolas ou noutros lugares, e, também, exposições, seminários, publicações. Nos pólos da rede do norte e nos do sul da Europa (por exemplo) há expressões e processos criativos diferentes. Mostram, reflectidos nas jóias, memórias dos lugares, modos de pensar, fazer e prefigurar projectos inerentes a cada contexto de origem. O intercâmbio destas diferenças, constituindo um desafio para os joalheiros, apresenta-se, simultaneamente, como impulso para cada um agir porque, introduzindo, renovadamente, temas para debate, cria dinâmica nas relações deste grupo social e reflecte-se na produção de jóias.

A identidade, tendo sempre uma geometria variável, sendo construída a partir de interações humanas, é comparável a uma viagem. Muda “de acordo com o itinerário realizado”²⁶, à medida que o viajante avança, faz descobertas e opções. Assim, tanto a formação profissional, como o envolvimento de Ramón na escola Massana se incluem na sua viagem, fazem parte da sua história pessoal.

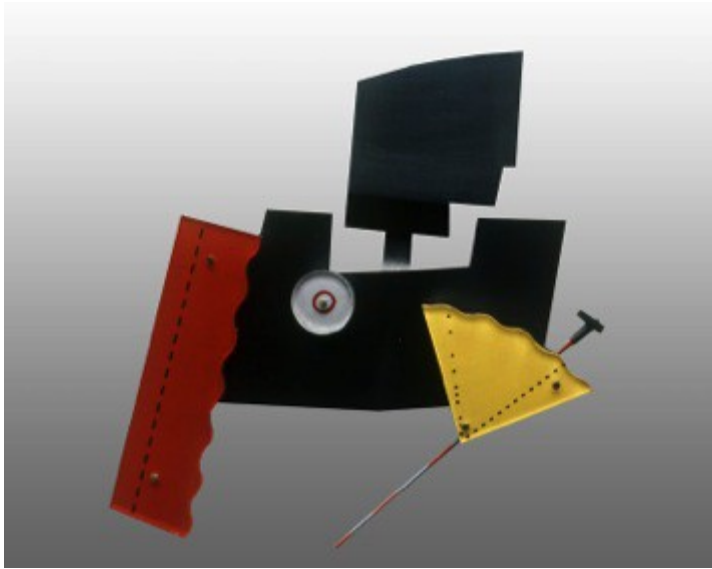
Não nasceu numa família de joalheiros. Optou pela joalheria porque se sentiu, desde muito jovem, atraído por esses pequenos artefactos que são as jóias. Como frequentemente refere, a escultura, a arquitectura ou ainda outras artes são volumétricas, tal como as jóias. Mas o apelo que estas exercem sobre si é a reduzida dimensão que têm e a imensidade da mensagem que cada uma pode conter, permitindo exteriorizar o pensamento

do artista, tal como nessas outras artes. Assim, ingressou na Escola Massana, iniciando a sua formação em 1969.

Começou aqui a sua actividade como professor em 1977, assumindo a coordenação do Departamento de Joalheria em 1981. A minha percepção do seu papel nesta instituição, pelo facto de ter sido sua aluna, funciona como uma experiência que me dá acesso a ir compreendendo melhor a sua actuação. Na Massana, o seu poder simbólico é claramente exteriorizado, apesar de uma certa timidez. Sem se impor, mantendo a sua habitual tranquilidade e dispondo-se a ouvir todos (alunos, professores, direcção da instituição) observa tudo, mesmo o que está para além da aula de projecto de joalheria que lecciona. Revela uma presença atenta e serena, por vezes irónica. É o centro de tudo o que acontece no Departamento de Joalheria de quem todos os membros esperam opiniões sobre como agir. Exerce um subtil domínio, que vai para além da área que coordena.

Nas aulas, dá continuidade ao seu trabalho criativo. As experiências e o seu envolvimento repercutem-se sobre o seu próprio trabalho. Encoraja os alunos para a descoberta, propõe que, para criar, se voltem sobre o imaginário, sobre o seu contexto de pertença e as dinâmicas que lhe são inerentes, infundindo-os com entusiasmo na matéria. A experimentação, que impulsiona, faz surgir múltiplas expressões individuais e uma troca de modos de ver, pensar e configurar ideias entre alunos oriundos de muitos países. Todos vão desenvolvendo a percepção de que a jóia exprime mensagens do autor, procurando não ilustrar a imaginação, mas comunicando através de metáforas que um portador irá interpretar. A Massana, um edifício austero que foi um hospital medieval, tornou-se uma escola acolhedora com o envolvimento nos projectos. Quem lá estudou é sempre atraído de novo, passam os anos e os alunos vão voltando frequentemente. Não são poucos aqueles que, não sendo estudantes espanhóis, permaneceram em Barcelona e voltam assiduamente às salas de projecto e às várias oficinas. Não será semelhante o que eu faço, indo ao encontro da razão pela qual, neste mesmo lugar, construí uma determinada visão da joalheria sobre a qual pretendo questionar-me?

Depois das aulas e de todas as suas actividades Ramón volta para casa. Ao virar da esquina da Calle Hospital apanha o metro nas Ramblas; vai de Liceu a Passeig de Gracia onde apanha o comboio para casa, em Vila Nova i la Geltrú, que fica a cerca de 40 quilómetros ao sul de Barcelona. Diz-me que normalmente aproveita para ler. Na realidade, foi o que fez da última vez que viajei com ele, em que se concentrou, lendo um dos capítulos deste texto que, então, tinha terminado.



Ramón Puig Cuyàs. 1986, *El Torero*. Broche. Prata, plástico e pintura acrílica.

Em diálogo com a matéria

O estúdio de Ramón é um dos compartimentos da casa. Há sempre sobre a sua mesa de trabalho um enorme conjunto de fragmentos de materiais com uma diversidade de cores e de formas. Uns elaborou-os, outros encontrou-os, alguns guardou-os em caixas, mas muitos estão espalhados sobre a mesa, junto com as colas e os instrumentos para cortar. Parece que só ele sabe onde encontrar o que precisa! Mas não é bem assim, porque também os seus filhos – Artur y Teo, ainda muito novos – quando entram no estúdio, sabem encontrar o que querem para fazer também as suas próprias experiências. Quando Ramón conclui uma peça fazem os seus comentários: “esta te quedó muy bien, parece un juguete” – disse o Artur. Ao lado desta mesa está a bancada de joalheiro e ferramentas diversas para serrar, limar, cortar, soldar e muitos outros fins. Nas paredes há desenhos, materiais, peças terminadas e fragmentos de peças, desenhos dos filhos e trabalhos da Silvia Walz, a sua mulher que também é joalheira.

Da grande janela do seu estúdio vê-se o mar a poucos metros. Ouvem-se sons dos barcos e o de quem trabalha no porto. Em toda a casa há um contacto envolvente com a luz clara do céu mediterrâneo. Quando cai a noite, deixando ver a lua e as estrelas, no silêncio, os barcos, ao largo, percebem-se apenas através de pequenas luzes que se movimentam no mar. A vida quotidiana conjuga-se no estúdio com fragmentos de sonhos, memórias, afectos. É aqui que Ramón, quando se isola de todos, viaja metaforicamente, fazendo as suas descobertas.

A finalidade de um acto criativo é sempre construir um sentido que, posteriormente, se tornará relacional – e, portanto, social – no acto da recepção por actores que observem e interpretem a obra. Concentro-me, por agora na primeira fase: o processo operativo, passado na intimidade do estúdio do artista.

Ao pensamento e à imaginação associam-se determinados comportamentos no acto de criar. Tendo em conta o que me foi possível ir observando até hoje (vendo artistas trabalhar ou ouvindo-os comentar como procedem) penso que posso dizer que existe uma concordância entre certas características do comportamento e o modo como cada um aborda o acto criativo. No espaço de trabalho, cada artista adopta um processo – um modo operativo de fazer – para transformar e interpretar a matéria, ao pretender converter as ideias em mensagens visíveis.

Alguns artistas detêm-se sobre estudos prévios e esboços em que vão registando ideias e fases de evolução do pensamento até que as formas correspondam ao que pretendem e possam, finalmente, ser materializadas. Neste processo prévio, esboçam ou elaboram maquetas tridimensionais, recorrendo a materiais de simples manuseamento que lhes permitam ir registando o pensamento em acção e configurando as ideias no suporte escolhido. Terminam esta fase quando entendem ter decidido qual das soluções passará à execução final.

Outros, utilizando um processo muito diferente, dirigem-se directamente à matéria final, registando nela mesma o seu pensamento. É, por vezes, uma espécie de luta com a matéria, em que vão tomando decisões à medida que desenvolvem o trabalho. Descobrem, em diálogo com própria matéria, como querem prosseguir. Em certos casos, se o trabalho não exprimir satisfatoriamente o que pretendem rejeitam-no e reiniciam o processo. Entretanto, vão deixando registadas na matéria marcas gestuais, expressivas e emotivas.

Assim, o pensamento conjugado com diferentes comportamentos leva a exprimir diferentemente a imaginação. O resultado final é visivelmente distinto em cada caso. Mas, certamente, não existem tipos de comportamentos puros ou únicos, mas sim facetas que se salientam mais em cada artista. A opção depende, também, da actividade específica em que cada um se envolve, dentro de determinado cenário artístico. Citando passagens do meu diálogo com Ramón poderei dar a conhecer melhor o que parece implicar, no seu caso, o acto de dar imagem às ideias:

“Yo no sé hasta qué punto las ideas son antes o después. Creo que vienen después del trabajo, después de la creación. Antes no tengo ideas, lo que tengo son dudas, intuiciones no definidas. A veces esta intuición toma forma, como una forma visible, como un diseño interior y intentas materializarlo. Pero muchas veces no hay una idea clara, y entonces el trabajo es mucho más duro, porque vas mucho más perdido y suele ser un

trabajo de lucha con los materiales. Otras veces no, esa idea interior está mucho más clara, el trabajo se convierte en una cosa más armónica, las ideas fluyen de forma espontánea”.

Quando comenta que as ideias vêm depois de criar um peça, sendo precedidas por dúvidas, mostra, claramente, como processa o acto criativo. Reflectindo, elabora um projecto que pretende posteriormente materializar; investe nele toda a sua energia, trabalhando na definição da ideia reunindo elementos intuitivos, cognitivos, a imaginação e a emoção, para encontrar a chave – a solução – daquilo que quer exprimir. Esta elaboração mental segue um percurso de descoberta – é uma viagem –, até que, finalmente, parecendo encontrar uma luz, define a solução final. A anterior constatação de Ramón revela como é complexo o acto de inventar, qualquer que seja o processo operativo que cada artista escolha para atingir um fim, tornando uma ideia visível. Nesta citação, revela que quando não tem uma ideia que vem de uma imagem mentalmente elaborada a indicar-lhe claramente aquilo que quer fazer, o trabalho torna-se mais árduo. Pressuponho, assim, que, por vezes, as imagens mentais ganham configuração quase real. Certamente, associa-as com imagens da percepção que memorizou e interpreta.

A ideia materializada ajuda a compreender, retrospectivamente, e por vezes claramente, o processo de produção. A espontaneidade da maioria das jóias de Ramón explicita que prefere estabelecer um diálogo directo com a matéria, tomando decisões sobre a mesa de trabalho, num acto de solitária descoberta no seu estúdio. Citando fragmentos memorizados e percebidos, transforma-os em fragmentos matéricos. Conjugando-os, dá-lhes o sentido pretendido. Cria composições com elementos que convivem simultaneamente no seu pensamento; mencionando-os, torna-os vivos, emotivos, expressivos, de natureza mediterrânica, com marcas de gestos impressos na matéria:

“Es un dialogo entre la mente, la mano, y la materia. Se produce una acción respuesta, respuesta-acción en el tiempo. Es un acto temporal. El hecho de tocar los materiales – la acción – facilita la aparición de un deseo, muchas veces mal formulado o nada formulado. Solo a través del trabajo directo con las manos vas descubriéndolo”.

Associando fragmentos, transforma metais e vários outros materiais em configurações com cores e texturas; combinando-os cria linhas, estruturas, espaços abertos e fechados, ritmos que compara sempre com composições musicais. O paralelo entre as artes plásticas e a música, implícito no precedente excerto de texto que exprime a sua voz, relaciona-se, também, com o diálogo com a matéria. Reflectindo, considera que desenvolve o acto de criação seguindo uma trajectória que não é linear mas que, pelo contrário, inclui movimentos de avanço e recuo, surpresas da sua

metafórica viagem entre o pensamento, a mão e a matéria. Entende que o diálogo com os materiais é para si, durante a elaboração, um acto que se desenvolve no tempo. Por esta razão comenta que, embora habitualmente se relacionem as artes plásticas com o espaço, para si, que cria as jóias, é um acto temporal, tal como a música. No acto de inventar há a surpresa da descoberta ao longo do tempo em que dialoga com a matéria, em que vão surgindo as formas que irão dar a conhecer uma ideia. É o tempo da aventura de se questionar, descobrir, criar, juntar os materiais, separá-los, duvidar, soldar, experimentar, colar, olhar, decidir, escolher formas, cores, texturas, repensar, para ver surgir algo que vai tomando forma visível. Ramón explica ainda:

“Busco técnicas que me permitan trabajar de una forma espontánea, rápida, directa, porque en este tipo de creación, hay que estar concentrado. Pero para mi no es posible estar concentrado durante semanas seguidas haciendo una pieza; puedo estar concentrado unas horas. Entonces hay que buscar esas técnicas que por un lado son muy elementales, muy primitivas, que se acercan a ese sentido primigenio de que cada persona podía hacer su ornamento, pero que permitan también ese trabajo ágil y rápido que establece un puente entre la intuición y la materialización lo más rápidamente posible”.

Utiliza as palavras primitivo e elementar por várias razões. Por vezes, interliga-a com a sua vontade de reencontrar traços do imaginário em perda. Questiona-se sobre sentidos relacionais e identitários dos adornos de sociedades tradicionais, esperando encontrar respostas nas razões pelas quais o homem se tatuava ou guardava uma pedra com que estabelecia uma ligação metafísica. Pretende reinventar esses sentidos. Transportando esta representação mental para o seu trabalho, não só recria artefactos simbólicos, como também confere aos materiais uma expressão primitiva para, assim, realçar o seu desígnio. Por vezes, significando o mesmo, diz recorrer a técnicas *intencionalmente descuidadas*; acentua o movimento reflexivo e a intenção simbólica através desse tipo de expressão conferida através do diálogo directo com a matéria. Enquanto elemento meramente visível, a expressão estética primitiva advém, simultaneamente, do que percepciona em certos artistas plásticos, nomeadamente em Miró, como antes referi.

Mostra, também, outras razões práticas para usar técnicas primitivas. Ao trabalhar, quer que a acção se produza num tempo célere. No diálogo entre o pensamento, as mãos e a matéria não quer perder as ideias que vão surgindo. Os metais, outras matérias e técnicas que adopta, sendo tão variadas, têm que ser passíveis de estabelecer uma ponte com o pensamento que facilite o surgir das formas com rapidez.

Através desta opção demarca, também, uma atitude reactiva. Utilizando meios plásticos com as quais pode fazer rápida e expressivamente

um jóia, afasta-se radicalmente dos pressupostos técnicos e configurativos da joalheria tradicional do ocidente. Exceptuando as soldaduras dos metais e serrar com finas lâminas de serra de joalheiro, o modo gestual como pratica o acto de pintar ou como ata pedras com fios de metal, são, enquanto processos, elementares.

Recentemente, sobre a mesa de trabalho, Ramón *dialoga* com matérias que vai encontrando. Usa-as, também, como fragmentos que combina entre si e como memórias de pormenores da praia, de uma rua, de um lugar por onde passou. Atraíram o seu olhar; recolhe-as, tal como haverão feito, desde sempre, tantas crianças ou adultos. Quando estes fragmentos estão junto ao mar, a água, ao molhá-las, realça-lhes as formas, cores e texturas.

“Ahora uso maderas, piedras, tal como se pueden encontrar en la playa, o en un río. Agacharse en el camino y recoger una piedra que nos ha atraído, nos ha llamado la atención, mirarla y guardarla, creo que es un gesto que el hombre ha repetido miles y miles de veces, desde el origen de la humanidad. Buscar ese mismo efecto, continuar ese mismo gesto, coger esa misma piedra, sin cortar, sin pulir, sin pretender convertirla en algo especial porque ya es algo especial. Creo que la primera obra de arte, el primer gesto de afirmación – porque la obra de arte es un gesto de auto-afirmación, es decir, existo, soy yo – tuvo lugar cuando el primer hombre cogió un trozo de barro y lo apretó entre sus dedos. Sus dedos habían quedado marcados ahí, y empezó a hacer una curva con el barro”.

As técnicas que utiliza agora continuam a ser primitivas, mas não são transformativas. Consistem em atar fragmentos encontrados com fios de metal, ou na colagem sobre finas placas madeira que pinta com cores fortes, azuis e amarelos, alegres e luminosos. Olhando da janela do seu estúdio vejo estas mesmas cores nos barcos que partem ou chegam para atracar no porto. Em certos casos, até as formas e as cores dos enormes pórticos que guindam os contentores de peixe dos barcos, lembram fragmentos de algumas das suas jóias. Toda a vida na natureza e as actividades humanas ligadas ao mar são interpretadas na sua obra.

Segundo Ramón, qualquer sujeito ou mesmo uma criança poderia utilizar técnicas deste mesmo modo. Por vezes, associa, também, o primitivismo da expressão a manter desperta a criança que temos dentro de nós. Será apenas e exactamente assim? As técnicas, sendo primitivas, transformam-se nas jóias de Ramón em interpretações singulares. O mesmo pode observar-se em certas configurações. Demonstrando, continua e metaforicamente, a importância que tem o movimento reflexivo, muitas das jóias têm formas circulares, ovaladas ou incluem espirais, representando a pretensão de entender o seu próprio processo criativo. Distancia-se, *fazendo um círculo*, voltando atrás, duvidando, adoptando atitudes críticas, para decidir o que se fazer no momento de fazer. Acrescenta ainda:

“Puedes hacer una obra usando los materiales directamente; puedes iniciar un proceso de especulación, de diálogo, con un lápiz, o con un ordenador, o con cualquier herramienta; eso es lo de menos. Pero en ese proceso, en ese diálogo - entre las formas, las materias, los colores, las herramientas - las capacidades manuales van facilitando qué aparezca la luz, qué aparezca algo que quizás se acerca un poco a lo intuitivo. Después, cuando la has hecho, la has construido, la sientes como muy tuya, un fragmento de ti”.

No diálogo entre o pensamento e a matéria, em que toma decisões à medida que uma configuração vai aparecendo, a ferramenta mais útil é a mão, não apenas por receber estímulos do cérebro, mas também porque se vai tornando ágil e minuciosa através da repetição de gestos finos e delicados. Apesar de usar técnicas simples que lhe permitem espontaneidade, quando produz uma jóia os seus gestos manuais, são tão minuciosos quanto o olhar que se concentra em detalhes. A mão executa, no micro-mundo de uma jóia, composições de fragmentos de um macro-mundo, do céu ou do mar, do contexto de pertença em que se concentra.

As capacidades manuais e a destreza, ainda que as técnicas sejam simples, têm grande importância, tal como tão minuciosamente descreveu Boas através de variados exemplos.²⁷ Um indivíduo, que trabalhe prolongadamente com determinados materiais em ligação com determinado ofício, desenvolve destrezas manuais e gestos hábeis que lhe são fortemente úteis no desempenho da sua actividade. Esta realidade é visível no trabalho de Ramón, mas há algo mais que parece representar um valor acrescido. Ao brincar com as técnicas e reinterpretar a matéria confere às jóias uma expressão de autoria. Nas suas jóias, materiais, técnicas, acabamentos de superfície, texturas, oxidações e colorações dos metais, ganham uma expressividade própria, acentuada pelo modo gestual como os utiliza. Revelam, impressas na matéria, imaginação e emotividade. Acrescenta, assim, à ideia que quer materializar, valor estético e as suas intenções poéticas.

Esta reinterpretação ligada ao processo operativo, através da qual dá expressão às jóias, representa uma das facetas da construção do seu eu criativo. Equivale a outras complementares já mencionadas. Mostra-as nas jóias, no plano do conteúdo, ao interpretar aspectos da sua herança histórica, ao evidenciar como observa quotidianamente a dinâmica do seu contexto de pertença ou, ainda, através da reflexão sobre a simbólica do corpo adornado noutras sociedades.



Ramon Puig Cuyàs. 1980.
Broche. Prata fundida.



Ramon Puig Cuyàs. 1999.
Broche. Prata, esmalte e grafite.



Ramón Puig Cuyàs. *L'abraçada*, 1986. Broche. Prata, plástico e pintura acrílica.

A DINÂMICA DAS IDEIAS

Por opção ou condicionamentos, certas comunidades viveram (ou vivem) investindo num tempo presente, sedentário, contemplativo, conservando valores culturais herdados pelo grupo de pertença, demonstrando, claramente, grande capacidade para os viver, simbolizando tanto acções como relações humanas. Outras contrapõem-se. São *culturas em projecto* – que planificam como fabricar futuros –, como a maioria das sociedades no século XX em que, desde o seu limiar, os homens foram demonstrando a importância conferida à acção, a esboçar, desenhar e redesenhar actividades para dinamizar e dominar o devir.²⁸

O trabalho criativo e a actuação social de Ramón, inscritos numa rede intercultural em que os joalheiros mantêm estreitos contactos, representam contributos para introduzir dinâmica na joalheria. Vive o presente, alicerçando-o no passado e, através de condutas voltadas para a acção, prefigura como materializar intenções, criando, inovando – como cada um dos outros joalheiros, participando diferentemente e exprimindo-se criativamente a seu modo – para dotar de eficácia, na actualidade, o móbil em que todos se empenham. Prolonga a actividade produtiva, divulgando este móbil através da docência e, tal como outros joalheiros, da sua e de outras gerações, coordena eventos, tanto locais como internacionais.

A dinâmica da rede, que pode ir compreendendo a partir do diálogo com Ramón, é um dos aspectos mais relevantes para a antropologia. Estes actores sociais pretendem reiniciar a construção do papel do joalheiro, inscrevendo-o num novo cenário. Questionam-se sobre qual é, realmente, a função desta arte, que já não é apenas aplicada mas especulativa, e dos artistas que a praticam. Ao criar, estes joalheiros transmitem mensagens, mais ou menos explícitas, cujo conteúdo – revelando uma determinada visão do mundo – será, tal como Ramón admite, interpretado pelos fruidores. As obras criadas, encenadas em galerias ou museus e divulgadas através de publicações, sendo mediadores que interligam cada joalheiro com os receptores e estes entre si, constituem pontes simbólicas para o reconhecimento social dos autores. Através das jóias, afirmam socialmente uma identidade, constroem uma alteridade como artistas.

Outros aspectos, mais explícitos, estão também ligados aos seus processos de criativos. Frequentemente recorrem a saberes e modos de fazer que, podendo, em certos casos, estar enraizados localmente, na maioria equivalem a técnicas difundidas através de diásporas e múltiplos

contactos humanos ao longo dos tempos. Especulando, associam dinâmicas de reinvenção de técnicas e processos operativos. Em inúmeros casos, que por vezes se conjugam com o anterior, desafiando, introduzem novas matérias e técnicas ligadas a outros cenários artísticos. Propõem, assim, novas simbólicas do corpo adornado. Muitos investem na invenção de estratégias, subtilmente incluídas no conteúdo das jóias, procurando efeitos conducentes à produção de sentidos relacionais, em que estes artefactos sejam mediadores.

No âmbito da produção de objectos, no ocidente, a partir do século XVIII, mas sobretudo com a revolução industrial no século XIX, surgiram novas dinâmicas decorrentes das profundas mudanças sociais. A extracção de carvão e a produção de aço, trazendo transformação económica, provoca êxodos em massa de indivíduos para as cidades e periferias, tornando necessário construir novos espaços habitacionais, objectos e equipamentos colectivos. As novas indústrias podiam então responder às necessidades emergentes, socorrendo-se de novas técnicas, mais sofisticadas e capazes de produzir séries de produtos ou componentes associáveis. Inicia-se uma era mecânica, que não tem por origem o pensamento artístico, mas o incremento económico e produtivo.

Em breve, porém, crescentemente favorecidos os contactos internacionais através de novos meios de comunicação, surgem as primeiras manifestações de vontade de participar de artistas e instituições que se vão organizando. Questionam-se sobre a reconstrução do seu papel social no contexto emergente. Seguindo visões discordantes, como na literatura e pintura – lembrando figuras tão diferentes como Fernando Pessoa e Giacomo Balla, a quem certos contemporâneos, de várias nacionalidades, se contrapunham – dividem-se as opiniões na transição para o século XX e nas primeiras décadas seguintes. No campo da produção de objectos, certos artistas, adeptos da reunião das artes seguem outros pressupostos. Envolvendo-se em projectos ligados ao já mencionado diálogo “arts and crafts”, criam objectos únicos que visam representar distinção social. Recorrem, para tal, a outros actores sociais, os artesãos, que executam minuciosamente a manufactura.

Hoje, num tempo demarcadamente multifacetado, os joalheiros em cuja actividade me centro, reinventam esta última dinâmica social. Diferenciam-se, ao chamar a si mesmos este diálogo entre artes especulativas e artesanais, porque, contrariamente ao que se observou no início do século XX, concebem e executam eles mesmos as jóias. Observo, ouço comentar ou, mais raramente, subentendo implícita na actuação, o prazer que sentem quando tocam e transformam a matéria com as próprias mãos e com ferramentas rudimentares ou mecânicas. Raramente recorrem a meios tecnológicos sofisticados. Aproximam-se dos artistas plásticos,

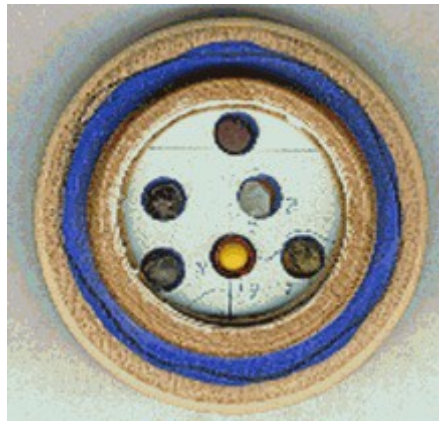
sublinhando uma opção diferente dos designers que, na maioria dos casos, tal como os arquitectos, não tocam na matéria.

O design, como disciplina, englobando hoje múltiplas orientações, tem sido caracterizado pelas ciências sociais, nomeadamente pela antropologia, como área em que – por consequência da revolução industrial – a concepção se separou da produção, opondo-o a artesanato (ou às artes aplicadas) tradicionalmente praticado por um só actor. Sendo, certamente, uma característica distintiva destas actividades, existem, implícitas, inter-relações com orientações económicas, características do mundo de hoje, equivalentes a distintas visões do mundo: um modelo económico global dominante e um marginal que se propõe como alternativo. O protagonismo social do design, não será resultante da sua ligação (através de diferentes vias) com o modelo global, tornando explicitamente definido o papel social dos designers relativamente ao destes joalheiros, ligados a um modelo alternativo, levando estes últimos a agir sobre o limite no interior do sistema dominante?

A produção destes, conseqüentemente, pode não responder ao imaginário de certos fruidores, voltado para ideais de consumo característicos da metamodernidade, a que os designers, baseando-se em prospecções de mercado, tão bem sabem responder. Já que não partem de pré-requisitos do mercado da arte, estes joalheiros, pretendem seduzir um público cujas características não são pré-definidas. Como os artistas plásticos, conforme comentam Alamir e Guinard, são remetidos para situações de “marginalidade elitista”.²⁹ Esta opinião, tal como a interpreto, equivale a dizer que, constituindo uma franja social dentro do sistema global, representam uma elite criativa, actuante no seu âmago. Advindo de um pensamento quase sempre pragmático, as obras equivalem a projectos de livre arbítrio, assentando no experimentalismo e na tarefa de reiniciar ou abrir novos caminhos no cenário global da arte. Estes joalheiros apostam em propor variadas alternativas à diversidade de imaginários emergentes, podendo os jóias contribuir para demarcar distinção ou carisma, sedução e, simultaneamente, pertença e mimetismo dos portadores, que adoptam estas jóias, nos seus grupos sociais.



Ramón Puig Cuyàs. 2002. *Marcas Cardinales*. Broche. Prata, madeira, plástico, vidro, papel e osso. 4x10x1 cm.



Ramón Puig Cuyàs. 2000. *Archipiélago-relicario*. Broche. Prata, madeira, plástico, pedras e chumbo. 7,5x7x1,5 cm.



Ramón Puig Cuyàs. 2000. *Archipelago*. Broche. Prata, papel, madeira, coral, madrepérola, plástico e acrílico. 7,5x7,5x1,5 cm.



Ramón Puig Cuyàs. 1998. *Arxipelago*.
Broche. Prata, alpaca, pedras e madeira.
8x7,5x2 cm.

Ramón Puig Cuyàs. 1996. *Constella.ciò*.
Broche. Prata, alpaca e Cole Core.
8x7x1,5 cm.

Construção de uma retórica visual

Um dia, enquanto Ramón me mostrava e comentava um amplo e muito bem organizado conjunto de diapositivos, destacou-se uma evidência que se revestiu de especial interesse. Foi manifestando que, à medida que trabalhava e fazia as suas descobertas criativas, ia tomando consciência, retrospectivamente, de ter construído um discurso no qual agora observa certas constâncias semânticas e expressivas, com determinadas intenções estéticas, e, ainda, a eleição de determinadas temáticas. Reconhece, portanto, o seu modo de fazer e construir um discurso. Entretanto, fui notando, implícito nas suas palavras, que, paralelamente, sabe ter desenvolvido estratégias para seduzir o fruidor. Comenta, conscientemente, que no início, quando começou a produzir jóias, agia por intuição. Progressivamente foram-se tornando claras as razões pelas quais opta por determinados materiais e processos técnicos. Foi definindo, também, o conteúdo da mensagem que queria transmitir publicamente com a sua obra. Construía, simultaneamente, um eu, a sua alteridade criativa. Começou por explicar:

“Ahora lo veo. Estas piezas están ya muy lejos, pero forman parte de este proceso de ir aprendiendo. Quizás habría qué verlo en el entorno de entonces (hace 20 años) y pensar en lo que hacia también otra gente. Ya buscaba una técnica que fuera muy ágil y muy rápida. Eso qué dijimos antes de hacer joyas qué no fueran con metales preciosos – qué fueran, en este caso, con papel o con plástico – pero qué permitieran un trabajo así muy directo, muy inmediato”.

Mostra, claramente, que há um processo de aprendizagem, lembrando-me algo que torna visível nas primeiras jóias. É necessário ter em conta que, neste contexto temporal os joalheiros se sentiam atraídos, sobretudo, pelos materiais com cores vivas e luminosas (plásticos, resinas sintéticas e tantos outros) porque permitiam redimensionar as jóias e, simultaneamente, acentuavam a possibilidade de agitar a joalheria institucionalizada. Em Ramón, tal como noutros joalheiros, não tinha ainda despertado a percepção de que a jóia é um mediador relacional simbólico. Assim, para os autores, cada jóia ganhava sentido cumprindo o papel de meio de intervenção através do recurso a *novos* materiais, opostos aos tradicionalmente usados. Portanto, no campo da produção, era nos materiais que se concentravam, e não – como futuramente – no conteúdo, nas mensagens poéticas. Era um jogo de formas, cores e matérias.

Refere, também, duas outras questões que permanecem até hoje, embora, vendo-as retrospectivamente, nesse momento representassem apenas sementes, parcelas da construção do sentido que foi pretendendo conferir à obra. Já desde a fase inicial usava técnicas que permitiam uma execução rápida. Fazia-o porque nunca sentiu qualquer apreço pelas minúcias ou pelos detalhes, nem por sofisticados acabamentos técnicos ligados à joalheria. Gosta do diálogo rápido e intenso com os materiais. Parece, por esta razão, esboçar as suas interrogações sobre os sentidos dos adornos noutras sociedades. Mas, no início o seu processo criativo, fá-lo apenas por prazer emotivo. Já é claro, no entanto, que as primeiras jóias correspondiam já à pretensão de introduzir novos códigos relativos à simbólica da ornamentação do corpo, uma vez que introduzia dinâmicas de inovação, embora apenas centradas na configuração visual. Mostrava, deste modo, querer alhear-se de tudo aquilo que pudesse ser abarcado pelas tradições ocidentais de sinalizar estatuto através do uso de jóias elaboradas com materiais *preciosos*.

Os elementos plásticos e a expressão que lhes confere, adquirem especial relevância, concentrando-se em fabricar jogos de formas e matérias. Em algumas, configura corpos humanos, através de linhas e manchas gráficas; noutras afasta-se da representação figurativa. Dá-lhes uma função física como jóia – quase sempre broches, tal como até hoje –, mas não lhes dá um título, não as nomeia, tal como acontece com outras posteriores, porque não lhes corresponde, ainda, um conteúdo definido, nem está totalmente aclarada uma função como testemunho e criação sociais. Está na fase de descobrir e abrir um caminho:

“Al principio el lápiz era algo más importante, había un trabajo previo de dibujar. Después eso va perdiendo importancia. Paso a trabajar más directamente con los materiales”.

Ao elaborar o seu discurso, vão interagindo com a dinâmica das ideias, os diferentes estados de espírito do seu mundo intuitivo e emotivo, que levam o seu olhar a concentrar-se em determinado aspecto do mundo exterior visível ou do seu universo mental, mas também noutras retóricas, noutros discursos plásticos. As primeiras jóias, seguindo um esboço prévio, mostraram-no reproduzido directamente noutro meio plástico, parecendo desenhos gráficos elaborados a partir de linhas e manchas metálicas. Este é um dos aspectos que continua ainda a transparecer na série *Señoras y Señores*. Acerca desta, Ramón comenta:

“Estas figuras no tienen ese carácter, así tan transcendente, como tendrán después. Son más irónicas, más humorísticas. La ironía es algo que aparece poco en la joyería, porque se trata de algo que vale dinero, que es más transcendente, o vinculado a lo mágico – como dijimos antes – es algo que se toma muy en serio. Pero estas son también referencias a una tradición de la que todavía me acuerdo. La gente hacia unos muñecos de pan que se

llamaban señoras y señores, y los colgaba de las palmas de pascua. Seguramente es una tradición antiquísima, ancestral, de un ritual agrícola de la fecundidad que ha permanecido juntado con rituales de la iglesia católica, como muchos otros. Por eso, entonces yo a estas figuras les llamaba también *Señoras y Señores*".

Estas jóias, sendo sobretudo uma composição formal, advêm de algo que observou e seleccionou de entre as memórias da infância. Concentra-se numa tradição local, em bonecos feitos de pão, que lhe recordam o ritual que menciona. Conta que, no final, as crianças comiam os bonecos. Começa a mostrar que a mudança visual que introduz na joalheria, tendo, frequentemente, como ponto de partida elementos do seu mundo visível ou tradições sociais mediterrânicas, mostra a sua vontade de reinventar ou recriar. Se a festa é algo que caracteriza o mundo mediterrânico, traz desta para as jóias a alegria, movimento e cor. A imagem que lhes confere, não é mimética. Citando os bonecos, reinventa-os, tornando-os bidimensionais, feitos de manchas e linhas coloridas. Em algumas jóias desta série, recorre à dualidade masculino e feminino, construindo corpos que são, em simultâneo, uma senhora e um senhor, composto por atributos de ambos e formando uma só configuração.

Outros temas foram surgindo, nos quais recria figuras ligadas a festas ou de rituais de Espanha. Concentra-se, por exemplo, na figura do toureiro, desenvolvendo imagens coloridas e com humor, com características plásticas próximas das de *Señoras e Señores*. Ramón prossegue, continuando a explicar:

"Todavía no está muy claro, pero se va empezando a perfilar la idea de reutilizar elementos de la mitología y de reinterpretarlos. Poco a poco va apareciendo también la idea de las dualidades de las figuras antropomórficas, medio animales, medio persona. Estas han perdido un poco el tono irónico que tenían antes, pero conservan un cierto tono de fiesta, de frescura, de ligereza. Son hechas con *joia*, con alegría".

A partir do final da década de 1980, interessou-se por figuras ligadas ao mar, que será, mais tarde, a figura central do seu discurso plástico. Indo ao encontro de um passado envolto numa neblina de lendas, reinventa fictícios seres antropomórficos, transformando-os habitantes do mar, ou figuras mitológicas greco-latinas, que alimentaram tantos outros pensamentos mestiços.³⁰ Lembra, então, Neptuno, Nereida, Nereu. As configurações realçam detalhes que para o autor caracterizam os personagens. Nos corpos femininos faz sobressair as curvas e o peito; nos masculinos a forquilha e a cabeça que transforma em coroa. Vários esboços de Nereida têm, ainda, como atributo, uma barbatana caudal de peixe, transforma-a, também, numa figura antropomórfica, através da conjugação com este fragmento do discurso visual que reaparecerá em muitas outras jóias.

Os próprios desenhos, que nesta fase ainda eram importantes para Ramón como estudo prévio e registo do pensamento, mostram que andava em busca de uma economia expressiva, com a qual, reduzindo as formas às referências mínimas e essenciais, pudesse configurar o que pretendia. Considerando-a como sendo primitivismo infantil, diz, agora, que a reaprendeu com os filhos. Explica:

“Van adquiriendo una forma más elemental, más como diseños de niño. Me fui dando cuenta de que era muy importante representar las cosas de una forma muy esquemática. Sí tienes una plancha que tiene una forma geométrica y le haces dos agujeros, se convierte automáticamente en un rostro. Sí le quitas los agujeros, no es nada. Esa economía en los medios me parece interesante, aunque a veces me pueda interesar lo contrario, la profusión, el barroquismo. Pero en este momento me interesaba más utilizar una economía de formas y de medios para decir lo mismo”.

Algumas jóias parecem construídas por uma criança ou brinquedos antigos feitos em metal a que deu uma expressão singular. Em muitas destas, mas também nos desenhos, como por exemplo em *El Explorador* (O Explorador), os olhos, sendo apenas dois círculos numa superfície plana, transformam-na numa cara, ilustrando aquilo que Ramón comenta na citação anterior. A sereia, uma figura antropomórfica que tantas vezes representa, mostra, para além da evidente ficção, citações da memória e do olhar. Vai contando o que essa figura representa no seu imaginário. A alegria e a cor de muitas destas figuras, percecionou-a, como comentei, na pintura de Miró. Mas os elementos metafóricos que torna visíveis são diferentes, já que pertencem ao universo percebido e ao modo como Ramón sente as emoções. A relação de semelhanças que estabelece e as associações metafóricas, foram construídas em ligação com o seu universo mental, intimamente ligado ao mar.

Um conjunto de fragmentos começam a surgir com constância no seu discurso: peixes em substituição de partes do corpo, ondas e barbatanas que, adornando, marcam a presença do mar, espirais, elementos que evidenciam a feminilidade; acentuando a expressão utiliza vermelhos, amarelos e azuis luminosos. Estes mesmos fragmentos salientam distintos detalhes, representando, também, diferentes alusões metafóricas noutras jóias.

A exteriorização das suas ideias gira em torno de variações. Anos mais tarde, retomará certas temáticas. Voltará à expressividade do desenho infantil, preferindo-o ao barroquismo. Tornará a lembrar figuras representantes da mitologia ocidental, introduzindo novas variantes, mas também figuras e elementos arquiteturais, como capitéis ou, sobretudo, bases de colunas, fragmentos de frontões, pórticos ou fachadas. Noutros momentos, dará intencionalmente relevo aos atributos que adornam a cabeça e o corpo de figuras; algumas figuras humanas ou antropomórficas, ornamentadas com fragmentos, parecem jóias com jóias. Produzirá, frequentemente, imagens

duais. Em muitos casos incluirá conchas ou animais marinhos, o sol, astros, frutos, pedras, fragmentos de madeira, plásticos, metais e, sobretudo, elementos representantes do mar os quais irá, sempre, procurar para descobrir mais. Ramón reconhece::

“Hay una serie de constantes en mi trabajo. Uso una serie de metáforas. La idea de lo circular, la idea de lo cíclico. Mis piezas tienen mucha relación con el mar y el cielo, la noche y el día, pero es una relación siempre dual, como la de masculino y femenino, o sol y luna, porque la constitución del ser humano comporta siempre este doble sentido lo material y lo espiritual. Todos necesitamos encontrar nuestras raíces. Pero estas raíces nos pueden amarrar, no nos dejando partir de viaje, porque están fijas en el suelo. Es siempre esta dualidad entre la necesidad de viajar, de llevar cosas, y la necesidad de descargar cosas, sino no puedes continuar volando. Es siempre una dialéctica de opuestos en que hay que buscar un equilibrio que no se sabe muy bien donde está”.

Explica as razões pelas quais recorre, na construção do discurso, a certas *ferramentas*. Estando sempre implicada a metáfora da viagem, põe frequentemente em confronto elementos opostos. Mas nunca representa as imagens que destas constrói, mimética ou ilustrativamente, já que começa a quer criar curiosidade sobre as jóias e uma multiplicidade de eventuais leituras, tal como explica:

“En muchas de esta piezas que hago, eso de los vacíos y los llenos, es algo que hace alusión a cosas que están y no están. El espectador puede imaginar cual era el resto de este objeto, qué función podía haber tenido”.

A viagem criativa, de que fala Ramón, é um processo através do qual, implicando-se, reflectindo e envolvendo, conscientemente, imaginação e ficção, tece o sentido da sua obra. Desenvolvendo-o ao longo do tempo, predisposto a descobrir, fabricou uma retórica, um modo singular de dizer através de imagens que conferem unidade visual ao conjunto da sua obra. Lembrando a palavra latina *fingere* (fingir), nesta viagem a ficção não se relaciona com certas extensões semânticas, coincidentes entre estes dois conceitos, como seja simulação ou ilusão, mas com o próprio processo de construir, inventando, fabulando, imaginando, criando.³¹ Representa uma projecção simbólica e poética do seu legado histórico, em que reconhece sentido, e da realidade quotidiana observada e vivida. Questiona-se, portanto: o que têm vindo a contribuir para fabricar a sociedade e o mundo global em que se inscreve? Nota alterações constantes, introduzidas pela mundialização, como a superabundância de bens e imagens, a individualização das opções humanas e a simultaneidade do tempo, que vão contribuindo para a construir um mundo que nunca atingirá um totalidade acabada. Esta dinâmica social, influyendo no imaginário colectivo, constitui mais um desafio que impulsiona a

ficção na sua obra, interagindo nos projectos que prefigura na sua transumância.

Ramón desvenda nas jóias, como referi, um pensamento mestiço, que o encaminha para a liberdade de conceber justaposições e ligações de materiais. Constrói a obra, criando tão liberto de maneirismos estilísticos das artes plásticas como das regras instituídas pela joalheria tradicional ocidental. Mostra-se, assim, tão desprendido do aforismo “*está tudo dito, está tudo visto*”, demonstrador de saturação no cenário das artes plásticas, tanto por parte dos produtores como dos receptores, como do vazio de investimento criativo no cenário da joalheria tradicional ocidental, acompanhada de equivalente ausência volitiva de adoptar outras orientações por parte dos portadores. Ao reconhecer que muitos fenómenos artísticos de hoje demonstram saturação, de ambos os lados, mostrando a necessidade de mudar as regras da produção conjuntamente com as do gosto, adopta outra expressão estética. Reinventando, adopta uma poética de citação. Mencionando fragmentos do seu imaginário cultural e fazendo destes a sua paleta de produção, transforma-os em fragmentos matéricos. Através de metáforas e de diferentes montagens, cria variações visuais e de conteúdo em cada jóia: repete-os, varia, cria policentrismos, polifonias, ritmos.

Na exteriorização das suas ideias não inclui progressivamente mais fragmentos. Constrói o discurso plástico em torno de recorrências semânticas, de citações a que dá imagem, ficcionando. O tempo narrativo da obra é cíclico; gira em torno de um conjunto de fragmentos e temáticas que são como *ferramentas* de um ideário da concepção e da linguagem expressiva. Ao longo da construção do discurso, Ramón vai fazendo aparecer ou reaparecer, mostrando subtilmente ou realçando, fragmentos de um mundo e de um olhar subjectivos. As temáticas, os ex-votos, os amuletos, os relicários e os objectos de orientação, vão, igualmente, aparecer e reaparecer, desvendando a sua misteriosa viagem, em que vai descobrindo o seu eu e o modo como aclarar facetas da sua imaginação.

O fragmento, tanto nas artes como na literatura, mantendo “a sua forma fractal devida ao acaso”, pode tornar-se uma matéria prima; pode ter “uma forma sua, uma geometria sua. Também a valorização do seu aspecto faz parte da estética do fragmento”. A citação, sem que haja qualquer nostalgia do passado, conjuga-se em muitos casos com a poética do fragmento, sendo ambos materiais criativos. Do ponto de vista da configuração, o fragmento exprime “o caos, a casualidade, o ritmo”; no conteúdo, evita “a ordem das conexões, afastando para longe o *monstro da totalidade*”. Ao nível discursivo, como princípio organizativo da poética, “repetir não significa, de modo algum, pouca originalidade da obra”. Todas as variantes desta estética da repetição são motivadas: “do ponto de vista histórico são as consequências naturais da acumulação do parque dos objectos culturais; do ponto de vista filosófico, são o ponto de chegada de algumas necessidades ideológicas; do ponto de vista formal, são componentes de um *universal barroco*”.³²

As motivações históricas e contextuais interagem com estilos e poéticas e, portanto, com as intenções estéticas do artista. As jóias de Ramón explicitam a construção de uma dinâmica com dimensão estética. No entanto, contêm, simultaneamente, uma outra dimensão, mais implícita que (interagindo igualmente com motivações históricas e contextuais) se prende com efeitos que visa produzir na recepção. Assim, construiu, também, estratégias discursivas com a intenção de, seduzindo, reter o olhar do fruidor. São suas as palavras que melhor clarificam este último aspecto:

“Pienso que cuando miramos una joya hay una primera visión global y después el ojo empieza a recoger los detalles, describe unos recorridos. Por lo menos yo propongo qué haga una serie de recorridos, propongo qué cada uno pueda escoger sus diferentes recorridos, pero me interesa que haya un movimiento del ojo, un paseo de la mirada. En ese paseo el ojo va encontrando a nivel formal una mancha, una línea, una línea gruesa, un línea fina, una serie de fragmentos..., lo qué es absolutamente comparable a una composición musical, o a una serie de instrumentos, de sonidos, de agudos, de notas, de tiempos, de largos, de ritmos”.

O movimento que introduz no interior das jóia é uma estratégia discursiva para proporcionar ao fruidor uma cadeia de experiências. Numa obra baseada no fragmento, a recepção pode consistir no prazer de os extrair do seu contexto de pertença e na eventual recomposição mental dentro de uma moldura imaginária de variedade ou multiplicidade. A operação de conceber uma jóia pode passar para o fruidor, se este se detiver por ser sensível ao prazer de ver ou por ter uma categoria de percepção idêntica à de Ramón. Então, a multiplicidade de fragmentos actuará, prolongando a vontade de observar. O receptor fará uma digressão com o olhar, multiplicando o tempo, afastando a visão da totalidade de modo rápido e imediato, adiando a conclusão.

A composição, nas jóias de Ramón é, frequentemente, policêntrica para levar o fruidor a uma diversidade de possíveis leituras. Como mostra na citação anterior, compara-a como uma polifonia. Estabelecendo um paralelismo com a música, diria que existem várias linhas melódicas que se desenvolvem independentemente dentro da mesma tonalidade. Passando esta ideia para as jóias, a composição mostra um conjunto de fragmentos percebidos num primeiro golpe de vista. Mas, um olhar minucioso, torna visíveis itinerários que os conjugam entre si. Os fragmentos de sonhos ou memórias que vai citando, são como vozes misteriosas no discurso da composição.

O seu processo criativo possui uma dinâmica que, interligando-se intimamente com momentos vividos e sentidos no quotidiano, vai justificando as ideias que surgem na sua viagem de descoberta e gerando a configuração e expressão que dá a cada jóia. Continuará a ser sempre assim, agindo emotiva e intuitivamente. Mas, em 1990, imergindo em si mesmo para se

encontrar, a sua obra atinge maturidade. Descobre que distanciar-se representa “a possibilidade de saber o que se faz no momento de o fazer (reflexividade) com a consciência de si, com a atitude crítica, com o resistir, o duvidar, o pôr entre parêntesis, o recusar ou até o sair de si em casos limite de resistência, quando não há mais nada a fazer”.³³ Nesse mesmo ano, a propósito da série *Impressions de l’Atlântida* (Impressões da Atlântida), escreveu:

“No ano de 1990, fascinado desde sempre pelo enigma e a beleza poética do mito da cidade sepultada sob o mar, começo uma série de trabalhos com o título genérico *Impressions de l’Atlântida*, que representa um modo de reflectir sobre o meu próprio processo de criação artística. As jóias ganham um carácter de objectos arqueológicos, de fragmentos de uma realidade descoberta, constituindo-se numa metáfora da viagem interior, necessária para reconhecer as experiências mais íntimas. A técnica torna-se intencionalmente descuidada, a ordem da composição menos evidente, os plásticos e as cores características das etapas anteriores desaparecem completamente, sendo substituídas por oxidações esverdeadas e tonalidades vermelhas naturais do cobre ou da alpaca. As peças são realizadas de uma maneira muito mais improvisada, o diálogo directo com o material torna-se mais forte e o desenho, como passo prévio perde importância no processo. Estes trabalhos evoluíram para um tipo de peças relacionadas com os objectos votivos ou ex-votos, que se podem encontrar nos pequenos santuários de culto popular, tentando de reencontrar, fazendo uma elipse, os sentidos mais antigos da joalheria”.³⁴

Interroga-se, assim, sobre o seu processo criativo, sobre o seu discurso plástico, questionando-se como criar, no tempo presente, para, intervindo como actor social, reinventar vínculos simbólicos entre a jóia e o homem.

Torna-se agora claro que o seu processo criativo passa a decorrer, em grande parte, de uma representação mental que o leva a agir. Continuando a utilizar materiais sem valor económico, nesta fase investe em técnicas primitivas e acentua o diálogo directo com a matéria, prosseguindo o objectivo e também uma vontade emotiva, de ir ao encontro de sentidos perdidos na joalheria. Movido por esta representação e querendo reconstruir uma relação íntima, afectiva e simbólica entre o portador e a jóia, constrói peças que considera serem ex-votos. Revisitando o conteúdo simbólico que estes artefactos tradicionalmente tiveram, reinterpreta-os, propondo que sobre cada jóia criada possa ser submetida a uma recepção produtiva, por representar um convite de Ramón, a quem olha e detém, para que se interrogue.

Como lembra Augé, a obra “ só tem sentido se for partilhada, se for ao mesmo tempo chamada a testemunhos, acto social e criação social.”³⁵ Talvez por ter desenvolvido uma percepção orientada numa perspectiva social, como

disse anteriormente, Ramón tem consciência de os problemas da interpretação e recepção serem cruciais na arte. Por esta razão afirma:

”La creación es un acto entre dos. Termina en el momento en qué ese objeto ya no lo transformo más, pero empieza otra vez la creación a partir de la mirada creativa del espectador qué debe, de alguna manera, recrear, debe de alguna manera, continuar la creación. Y en este sentido, la creación termina donde yo lo dejo, pero continua a partir de que el espectador mira. La está interpretando, le está dando un sentido distinto”.

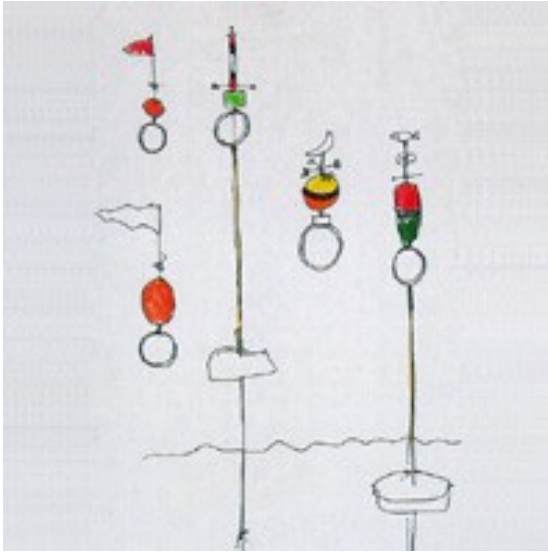
Reconhece, assim, que a interpretação está na origem dos efeitos sociais que cada artefacto pode provocar. Para que, no mundo de hoje, as jóias funcionem como mediadores simbólicos, transformando-se em próteses humanas, em projecções do indivíduo, permitindo-lhe construir uma imagem de e para si mesmo, estabelecer as relações sociais que pretende ou dar a conhecer a sua identidade, é necessário que o receptor, interpretando, lhes atribua um sentido.

O modo de pensar de Ramón mostra premissas de uma obra aberta, segundo a expressão de Umberto Eco. Conjugam-se com a sua vontade de que uma jóia interaja simbolicamente com quem a use, representando-o e tornando-se um mediador relacional. Estes aspectos, que passa para a matéria, parecem-me relevantes no seu discurso, já que a polissemia das jóias, constituindo um desafio acrescido, pode acentuar a curiosidade de quem as queira interpretar e usar. Ramón entende que, se cada receptor compreender as jóias a seu modo, poderão acontecer trocas simbólicas nas quais também se envolverão memórias, sentimentos ou afectos dos próprios fruidores. Pretende, não uma recepção passiva, mas uma compreensão dialógica da experiência estética. Entende que no caso da joalheria, diferentemente do que se passa com outras artes, as trocas simbólicas autor/fruidor/fruidores só são possíveis quando estes últimos, interrogando-se, se reconhecem na jóia, querendo, então, usá-las no corpo, porque se abriram a aventuras interpretativas.³⁶

Em 1991, durante a fase em que trabalhava na série *Impressions de l'Atlantida*, Ramón esteve em Harakka, uma ilha na Finlândia, onde trabalhou com outros joalheiros. Aí produziu dois anéis que estão hoje entre as suas peças mais conhecidas. Têm sido mencionadas e reproduzidas em várias publicações, porque estão ligados a uma inusitada *performance*. Ramón lançou ao mar Báltico os anéis montados sobre suportes flutuantes:

“Hice los *anillos boya* para tirarlos al mar como mensajes. Cualquier obra de creación es como lanzar una botella con un mensaje al mar y esperar qué alguien la va a encontrar. No es como mandar un *email* a un destinatario concreto, sino lanzarlo y esperar a qué alguien lo encuentre. Es un poco esto, el azar, que también es importante. Y además, son anillos que pretenden tener una función. Este lleva una hélice; es para un día de niebla; con la hélice se

aparta la niebla. Este otro es un señal de marcaje; sí alguien se pierde, que se pueda encontrar. Anillos para submarinistas, pues hay aquí una cosa que flota, que puede nadar”.



Ramón Puig Cuyàs. 1991. *Anillos boya*. Desenho.
Anéis: pintura acrílica, cortiça e metal. Várias medidas.

Encenando publicamente a sua alteridade criativa num lugar diferente daquele a que habitualmente recorre – as salas de exposição de galerias ou museus – representa uma inter-relação metafórica com um receptor imaginário. Deste modo, acentua a pretensão de relacionar dois actos criativos: o seu, que os concebeu e o daquele que eventualmente os encontrar, que poderá interpretar, recriando-os e usando-os. A estratégia deste acto é uma invenção de Ramón que equivale a ficção ligada a um acto poético. Amplia esta encenação, redimensionando-a para realçar efeitos, para atingir, como noutras jóias, os objectivos que pretende na recepção: criar laços simbólicos entre o destinatário e a jóia.

Porém, esta performance contém algo mais implícito. Ramón salienta, sempre, que o acto de comunicar, através de uma obra de arte, não pode ser uma imposição da vontade do artista, preferindo, como tal, partilhar com o receptor, se este estiver disposto a entrar no jogo criativo. Assim, investe de valor o acto de partilhar, tornando-se este possível, apenas quando existir uma pretensão recíproca entre o artista e o receptor, isto é, se ambos quiserem estabelecer livremente uma troca cujo móbil é, através da interpretação, atribuir sentido às jóias.

Com os *Anillos Boya* (Anéis Bóia), subentendidamente, introduz, no contexto em que se insere, interrogações sobre os conceitos de utilidade e necessidade. Estes representando, sempre, valores eminentemente sociais

interligados com fenómenos de troca (que também cada grupo social investe de valor a seu modo), diferiam nas sociedades que originariamente a antropologia estudou, relativamente às do mundo actual. Com este acto, lançando ao mar estes anéis flutuantes, Ramón parece pôr em prática, por momentos, o princípio da reciprocidade total de que falava Mauss: nas sociedades sem mercado, “as trocas supõem-se sempre como voluntárias (...) são praticadas como se se tratasse de presentes, não sob a forma de troca nem de pagamento”.³⁷

A dinâmica do seu processo criativo, vai fazendo surgir outras formas visuais, as quais centrando-se na mesma tendência para valorizar certas intenções estéticas que vou descrevendo, se conjugam com estratégias discursivas ligadas ao desígnio de que o portador, interpretando, atribua sentido às jóias. Na sua viagem de descoberta criativa, que a partir de *Impressions de l’Atlàntida* tem como figura central o mar, passa a fazer alusão a objectos de orientação e de ajuda na navegação. Ramón continua a comentar o seu trabalho, que volta a retomar a alegria e a cor das jóias de há alguns anos atrás:

“Empieza a aparecer también la metáfora del objeto del viaje, objetos que hacen alusiones – evidentemente sin caer en lo narrativo – a compases, a objetos de orientación, de ayuda. En la serie de las *Constelaciones* poco a poco vuelve a aparecer el color más fuerte otra vez. Los objetos dejan de ser tan arqueológicos, para ser algo diferente. En este caso el viaje no es al fondo del mar, sino a medio camino entre el espacio, el cielo y el mar. Otra vez son piezas donde se funden esos dos universos inmensos, esos dos espacios que son capaces de generar y de provocar una mitología alrededor de ellos”.

Na série *Constelaciones* (Constelações) continua a eleger composições polifónicas, pretendendo favorecer múltiplas leituras, desafiando quem olhe as jóias a interpretar. Permanece a citação de fragmentos de memórias e da visibilidade quotidiana sobre o mundo que o rodeia, deixando subentender, continuamente, o desejo de não os dissociar na mente. Em simultâneo e praticamente no mesmo plano, mostra nestas jóias estrelas, sendo astros ou do mar, luas e outros planetas, sobre superfícies de cores luminosas, onde, uma vez mais, conjuga mar e céu. Interliga estes elementos com imaginárias trajectórias lineares, dando-lhe expressão plástica e poética.

Aludindo, às capacidades simbólicas que os adornos continham, ajudando o homem a relacionar-se e orientar-se na sua vida social e espiritual, introduz novas recriações. Metaforicamente, vai, então, ao encontro de objectos de orientação e de ajuda na navegação: estrelas, constelações, compassos, bússolas, números com que faz alusão a coordenadas de mapas. Conjugando, por vezes constelações e arquipélagos, dá a ver uma relação de semelhanças – ou de importâncias relativas – no seu mundo interior, associando elementos que teriam uma ordem organizada no céu ou no mar. Ramón faz, ainda, novas descobertas que exterioriza:

“Estas últimas, en lugar de ser constelaciones, pasaran a ser archipiélagos. Pero los archipiélagos, de hecho, son algo parecido, son constelaciones de islas. La idea de los archipiélagos, corresponde a esa metáfora de que los seres humanos somos como islas, qué podemos vivir más o menos juntos, pero acabamos siempre aislados unos de otros”.

Tal como a propósito da Atlântida, de que Ramón mostra as suas próprias impressões, em que constrói um território poética e subjectivamente, também nos arquipélagos dá a ver imagens ficcionais, criadas no seu mundo interior. São agrupamentos de ilhas com que mostra a aproximação ilusória dos seres humanos que, como diz, se conhecem apenas fragmentariamente. Entende que, por mais que conviva com quem o rodeia, nunca conhece cada pessoa, conhece sempre partes e irá conhecendo partes, pouco a pouco. Refere-se à pluralidade de elementos que compõem o eu; de cada indivíduo vai conhecendo fragmentos que o reconstituem. Entende, ainda, que qualquer actividade que aprenda, vai aprendendo por parcelas. Lembra, finalmente, que no trabalho criativo tem que ir sacando elementos de um universo caótico, tentando dar-lhes sentido, como se construísse um *puzzle*. Para resolver esse jogo imaginário, diz não dispor de imagens ou guias que o ajudem a descobrir o caminho a seguir. Mostra nesta série que, por mais esta razão emotiva, continua atraído pelo fragmento de que faz mais esta leitura poética. Nas jóias mais recentes, os recursos técnicos e matéricos são muito distintos, tal como explica:

“En estas piezas con piedras de la playa y con cristales la forma de fijar las piedras sobre madera es muy simple, tienen unos recursos muy elementales, muy primitivos. En lugar de los típicos trabajos de galerías y grapas, pues pensé que sí alguien hubiera encontrado las piedras en la playa, igual que yo, y las deseara montar pero no fuera joyero (mi hijo, por ejemplo) qué sistema pensaría para hacerlo. Pensé, pues bueno, un poco de alambre, torcido por detrás, un agujero, pones un poco de alambre y se fijan las piedras, sin necesitar nada más. Como lo podría hacer una persona que no conociera ninguna tecnología; o un niño, que les gusta mucho construir sus propios juguetes. Pues a partir de este juego, descubrí qué también era todo un mundo por empezar” (Puig, 1999).

Estas jóias são, na maior parte, metafóricos objectos de orientação no mar, como certos títulos sugerem ou acentuam. Representam o seu desejo de viajar, de navegar no desconhecido para, distanciando-se e reflectindo, se voltar a encontrar. Utilizando técnicas primitivas, não transformativas, nestes objectos de orientação reinterpreta amuletos e relicários, como adornos simbólicos, propondo-os, como sempre faz, a uma recepção produtiva. Ramón acrescenta:

“A veces en lugar de piedras encuentras plástico o otro tipo de cosas. Los encuentras en unas determinadas calles, unos determinados espacios, concretos, físicos; entonces, los recojo y los monto. Y en lugar de piedras, pues es un plástico, una moneda, un tapón de cerveza. Son como amuletos recordatorios de este paso por un determinado lugar, como los relicarios”.

Os amuletos representam memórias de lugares. Nos relicários guarda, sob um vidro, secretas *reliquias* que representam, talvez, trechos de territórios que habitam na sua imaginação. Os mapas exteriorizam o desejo de habitar o desconhecido. A poética que envolve os nomes de certas jóias, como *Archipelago-relicario* (Arquipélago-relicário), mostra que guardam os seus sonhos e a atracção pelos mistérios do mar, revitalizando, simultaneamente, a memória de artefactos simbólicos. Quem as vir não partilha o conteúdo dessas mensagens (as memórias do autor). Vai interpretá-las, produzindo diferentes sentidos, porque hoje, segundo cada grupo social, também a interpretação é segmentada. É esta atitude dos destinatários que Ramón pretende:

“Mis piezas son como una composición musical: grueso, fino, sonidos graves, sonidos agudos, ritmos, para qué la mirada pueda pasear por arriba, por la derecha, por la izquierda, qué mañana puedas ver qué esto es un barco, qué pasado mañana puedas ver qué esto es una constelación, qué es un mapa”.

Numa perspectiva de construção do homem e da sua alteridade, participando activamente no contexto em que actua, a dinâmica do discurso plástico de Ramón, segue a sua subjectividade inventiva e a proposta de que a criação constitua uma troca, ou seja um duplo acto entre quem concebe e quem recebe uma jóia. Foi fabricando, progressivamente, um discurso em que tanto nota que quis introduzir dinâmica do ponto de vista visual, como na recepção e nas práticas ligadas ao uso de jóias. Reconhece que, conseqüentemente, foi construindo um eu através deste processo criativo. Como também refere, as jóias acabam por servir, a si mesmo, de objectos de orientação na itinerância da sua viagem criativa.



Ramón Puig Cuyàs. 1988. *El nen amb la bandera*. Broche. Prata e pintura acrílica. 15,2x7 cm.

A CRIAÇÃO, ACTO ENTRE ALTERIDADES

Haverá algo implícito quando Ramón diz: “la creación es cosa de dos, el que hace y el que mira”, implicando interação de alteridades?

Como para todos os artistas, a finalidade do seu processo operativo, de que resultam jóias, é construir sentido. Investe na criação de cada jóia, comprometendo não apenas um *saber fazer*, mas questionando-se e comprometendo-se a si mesmo e à sua visão do mundo, às motivações e razões pessoais que o levaram a eleger a joalheria como meio de expressão, implicando o que herdou da história e o modo como percebe o mundo, como agentes primordiais da sua imaginação. Na intimidade do seu estúdio, construindo uma alteridade criativa, reflecte, também, sobre o modo como actua socialmente e se enquadra no mercado da arte, sabendo que estes elementos também são construtivos, por interagirem com a invenção. Mas, tem consciência de que o sentido de cada jóia – dos desígnios aí contidos – não se encerra quando a termina. Representa, somente, aquilo que quer significar e difundir ou partilhar.

Certo dia Ramón explicou-me:

“Algunas veces me cuesta reconocer alguna joya que yo he hecho, cuando la veo puesta sobre alguien. La reconozco, pero me produce una sensación de extrañeza, de que no me pertenece. En parte es porqué la persona que la lleva la ha transformado, la ha hecho suya; le ha dado un carácter que tu sientes que es una cosa diferente. Por ejemplo, he conocido a una mujer vietnamita, criada en occidente, en Suiza, que se ha convertido a la religión budista. Llevaba puesta una pieza mía con ese espíritu activo, consciente de que había una relación con el objeto. Y aparecía con una luz y con una dimensión, que evidentemente no se puede explicar desde el punto de vista racional, porqué estamos hablando de un mundo en que no nos movemos en lo racional, sino en lo emotivo, en lo intuitivo. Se sentía que era una pieza completamente distinta. Para mi era un niño con una bandera, un niño que está en la playa: *El nen amb la bandera*. Para mi representaba esto, pero para ella representaba muchas más cosas” (Puig, 1999).

Neste exemplo, reconhece que é no acto de recepção que cada jóia ganha sentido social: o olhar de cada fruidor, interpretando, continua o acto criativo. A jóia, que representa a alteridade criativa de Ramón, passa a representar, também, alteridade interpretativa do fruidor, que elaborou uma representação mental do artefacto. Usando-a, vai prolongar este processo; construindo com a jóia uma imagem para si mesmo continua a envolver o seu imaginário individual. A imagem que o portador cria representa, também, uma abertura simbólica à sociedade, identifica-o e representa-o dentro do grupo em que se insere e, como mediador relacional, contribui para o efeito de reconhecimento colectivo.

El Nen amb la Bandera (O Menino e com a Bandeira), representa uma criança que, com um alegre movimento leva uma bandeira na mão e o sol sobre o braço, tem olhos que, sendo apenas dois orifícios, representam a cara; um fio vertical forma o nariz e outros ondulados completam o cabelo. *Este* broche, concebido em 1988, deve ter sido comprado em alguma exposição, de que Ramón já não se lembra quando e onde ocorreu. Como acontece frequentemente, não teve conhecimento de quem comprou a jóia. Vários anos depois, quando a tornou a ver, estava transformada, certamente com a cor menos acentuada, já que a mulher Vietnamita mencionada a foi usando quotidianamente. Atribuindo-lhe um sentido, construiu uma imagem de e para si mesma. Ramón fala deste encontro com emotividade. Inesperadamente, conheceu esta mulher e, vendo reconhecido o seu trabalho, confirmou que a jóia que tinha criado continuou a ser recriada.

Dando sempre grande importância ao que a jóia representa para o indivíduo, sabe que também uma memória ou uma dádiva podem conduzir à produção de sentido. Como lembra Mauss “a coisa dada produz a sua recompensa nesta vida e na outra”. Na dádiva, correspondendo efectivamente a um gesto simbólico que une indivíduos, há sempre fins implícitos que acompanham a transação. Pode haver um “carácter voluntário, por assim

dizer, aparentemente livre e gratuito”, ou a transação pode ser acompanhada de um gesto “em que não há senão ficção”, o que significa em Mauss “mentira social”.³⁸ O que Ramón deseja que se dê, num acto de criação entre dois, é uma transação gerada por gestos voluntários e acrescida de ficção pelo sujeito que interpreta. Para si, ficção significa – como no seu trabalho – fabulação ou invenção produzida pelo fruidor quando recria a jóia.

Contou-me outros episódios, em que percepcionou que se geraram gestos como estes. Selecciono mais um exemplo:

“Para mi cada pieza es un deseo. Pero puedes ver en ella simplemente algo que alguien te regalo un día, y solo por eso, esa pieza independientemente de lo que veas, cada vez que la miras te recuerda la persona que te la regalo. Una vez un hombre me compró una pieza que se llamaba *La última cena*. Sabia que tenia alguna enfermedad y, antes de morir, quería dejar un recuerdo para su ahijada. Supongo que compró esa pieza en parte por el título. *La última cena*, o sea, antes de empezar la noche, la despedida, algo de la relación entre las últimas noches; se encontró alguna relación y se la compró. La ahijada, en lugar de ponerse la pieza, consideró que era una cosa que debía mantenerse en la intimidad. Entonces, le construyó un estuche, un contenedor especial, para tenerla dentro y mirarla; abrir, cerrar y acordarse de la persona que le había regalado aquello. Pero manteniendo esa joya en la intimidad. Por eso digo también que muchas veces, cuando las joyas aparecen con esa función más transcendental, normalmente no pretenden ser públicas, se llevan en lo íntimo” (Puig, 1999).

Salienta neste episódio, uma vez mais, a interpretação. Neste caso, entende que interpreta quem recebeu a dádiva. Não optando por construir com a jóia uma imagem pública para si mesma, guarda-a como memória de um gesto de afecto de alguém de quem gostava. Reconhecendo que a interpretação está na origem dos efeitos sociais que cada artefacto pode provocar, aprecia os contactos directos (como aconteceu, de modos diferentes, nos dois casos que lembrei. Permitem-lhe percepcionar como cada fruidor olha uma jóia sua, o que cada um percepciona também, como a interpreta, como a usa e o que poderá representar. Entende, presencialmente, o sentido atribuído por quem, interpretando, recria. Ramón acrescenta:

“Bueno, yo no conozco a toda la gente que tiene joyas mías. Pero me da la sensación que se identifican con algo que tu también estás buscando. Son como unos compañeros de viaje, de ese viaje exploratorio. Ellos utilizan las joyas para sentirse vinculados a esa misma búsqueda, y aún que no sean ellos quienes construyen el objeto, pueden hacer ese trabajo, como yo decía antes, con la mirada, interpretando el objeto” (Puig, 1999).

Uma intrincada teia de actos e relações humanas cooperam na construção de sentido social. O processo criativo conflui num outro processo que nem sempre é apenas subsequente mas, frequentemente, é simultâneo ou, em certos casos, precedente e negociável ou condicionante da construção da obra, implicando que o artista estabeleça uma diversidade de relações com outros actores sociais e instituições, envolvendo-se no mercado simbólico e da economia económica.

O acto de criação entre dois pressupõe uma troca simbólica que, na maioria dos casos, se realiza independente da sua presença física. Visando eficácia deste acto relacional, Ramón, tal como já referi, introduz na concepção das jóias estratégias discursivas que, prolongando o tempo de recepção, podem proporcionar aventuras interpretativas. Recorre a metáforas, a polifonias, à multiplicidade de fragmentos conjugados para, criando curiosidade na leitura, adiar a conclusão. Por esta razão, e porque, tal como todos os joalheiros da orientação em que se inscreve, não segue pré-requisitos do mercado, as estratégias que introduz, consciente e intencionalmente, estão incluídas no o seu processo criativo. Correspondendo a uma invenção, fazem parte da dinâmica construtiva do próprio discurso plástico. Afirmando a sua visão do mundo e as suas intenções como actor social, mostra admitir que a obra apenas se cumpre socialmente através da interpretação do fruidor.

Através do modo como encara as trocas, Ramón mostra como se inscreve e actua no mundo contemporâneo. Considerando que hoje o sentido não advém de valores herdados ou amplamente partilhados pela sociedade, mas que se cumpre segundo desígnios fragmentados, individuais ou de grupo, adopta dois procedimentos conjugados. Por um lado, age aproximando-se da hermenêutica; admite que a interpretação, o livre e diferenciado modo de ler e compreender, conduz a produzir sentido. Pretendendo que as jóias não sejam mais um artefacto desprovido de valor afectivo, entende que o fruidor, interpretando, construirá ficção, transformando a jóia em algo que, por alguma razão particular, para si é único. Exemplifica, assim, que em certos casos os processos criativos apresentam-se como “metáforas epistemológicas, como resoluções estruturais de uma consciência teórica difundida (não de uma teoria determinada, mas de uma convicção cultural assimilada): representam a repercussão, na actividade formativa, de determinadas aquisições das metodologias científicas contemporâneas“. A ciência, tornando-se hoje familiar ao homem, é integrada na arte no plano metodológico, interagindo no plano prático, da matéria viva e da sensibilidade. “Daí a função de uma arte aberta como metáfora epistemológica: num mundo em que a descontinuidade dos fenómenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, esta sugere um modo de ver aquilo que vive, e vendo-o, aceitá-lo na nossa sensibilidade”.³⁹

Por outro lado, o modo como considera as trocas, remete, novamente, para a reanimação da memória de sentidos perdidos. Investindo de valor a partilha da criação – admitindo a abertura da obra e, novamente, através de uma outra metáfora epistemológica, que também evidencia a sua percepção orientada numa perspectiva social – parece reutilizar a “prestação total” de que falava Mauss. Nas sociedades que a antropologia tradicionalmente estudou, a troca de bens, independentemente de ser voluntária ou puramente económica, efectuando-se por vezes sem sistemas organizados de mercado, cumpria-se intercambiando valores considerados iguais e segundo princípios de reciprocidade total. Reflectiam – como hoje – um tipo relações entre indivíduos ou grupos, apenas compreensíveis no contexto de pertença. Mas, nas sociedades ocidentais, continuando a interagir neste domínio factores económicos, jurídicos e estéticos, as trocas são determinadas por finalidades e pelo tipo de contracto. Ramón construiu uma representação mental sobre a “prestação total” que, correspondendo a um desejo emotivo de mudança, o leva a agir socialmente. Propõe uma troca simbólica de actos criativos, entre si e o receptor ou um possível comprador. Através deste intercâmbio, querendo recriar vínculos entre o homem, a jóia e a sua função simbólica, parece reanimar esta forma primitiva de troca de bens, no interior de uma sociedade baseada em pressupostos económicos opostos. Por este motivo, na sua frase – “a criação é coisa de dois, o que faz e o que olha” – está implícita a vontade de que este acto seja uma troca de dons criativos. Esta troca simbólica, sendo um paradigma da economia dos bens simbólicos, opõe-se à troca por troca, meramente económica. Tem “por origem não um sujeito calculador, mas um agente socialmente predisposto a entrar, sem intenção nem cálculo, no jogo da troca”.⁴⁰ Ora, o que Ramón propõe é que outros actores sociais se predisponham, voluntariamente, a entrar consigo no jogo criativo, sendo o papel destes, na troca de dons, a interpretação e o seu a concepção.

Numa primeira abordagem, é possível desligar da troca tanto o cálculo económico como interesses subjacentes, já que um dos desígnios que sobressai na sua actuação é a pretensão de incrementar mudança no modo como os sujeitos ocidentais compreendem e atribuem sentido às jóias. Ambiciona criar jóias que se oponham à profusão de objectos de que o homem hoje se vê rodeado, que considera efémeros, como a moda, e associa apenas a utilidades operativas quotidianas. Ir falando com Ramón é, também, ir compreendendo certas diferenças que estabelece neste âmbito:

“Hay gente qué dice que la joyería ya es, – hoy en día – todos estos pequeños artilugios qué, como el que tu estas usando ahora para escuchar una cinta, pequeños ordenadores portátiles, que podemos llevar colgados de la cabeza, pequeños micrófonos con teléfono inalámbrico, oficinas portátiles, relojes qué hacen un montón de funciones... Es decir, hay gente qué reclama qué la joyería del siglo XXI son este tipo de objetos..., pero yo creo qué es

una visión un poco equivocada, porque estamos hablando de objetos que tienen una función práctica, utilitaria, y cuando hablamos de arte, y cuando hablamos de lo simbólico, nunca tiene una función estrictamente utilitaria” (Puig, 1995).

Esta sua opinião é extensiva à troca de bens. Não encara todos os objectos como mediadores, passíveis de gerar trocas simbólicas e de representar o indivíduo. Considera que apenas determinados artefactos têm a capacidade de se tornar memoráveis, porque o fruitor, recriando, os investiu de sentido e acresceu valores não estritamente económicos. Entende que quando tornados públicos, só alguns poderão gerar laços e mediar relações intersubjectivas que não advenham apenas do reconhecimento da imagem com que o portador se apresenta – como hoje é comum – , mas resultem da partilha de visões do mundo correspondentes a imaginários emergentes, reactivos à homogeneidade totalitarista. Estes pressupostos correspondem aos papéis sociais que Ramón deseja ver cumprir as jóias que concebe.

Como Mauss lembra, “foram as nossas sociedades ocidentais que, muito recentemente, fizeram do homem um ‘animal económico’. Mas, por enquanto nem todos somos seres desse género (...). O homem foi, durante muito tempo, outra coisa; e não há muito tempo que ele é uma máquina complicada de calcular”.⁴¹ A globalização económica, a par da aceleração da história e da individualização dos projectos, provocou uma crise na fixação de sentido. O consumo do efémero, que caracteriza a actual cultura material, e a omnipresença da imagem, tomaram o mundo de assalto. Por trás das imagens, frequentemente, não há nada mais que imagem. Ramón questiona-se sobre estes factos. Consequentemente, reage sobrevalorizando a necessidade de participar na produção de uma nova textualidade simbólica que, opondo-se à situação presente, se apresente como via alternativa. Pretende que as jóias que produz sejam algo mais que imagens fugazes, que transcendam a actual ordem de realidades, que cada fruitor crie as suas representações, fixando sentido.

Numa abordagem posterior, esta realidade observada interliga-se com domínios subentendidos, com o que percepciono acerca do seu inconsciente, observo em certos gestos subtis ou ouço através de palavras raramente ditas. Estes pequenos detalhes foram-me conduzindo a compreender o auto-reconhecimento da alteridade que construiu como artista – que subtilmente influi na sua actuação – e do seu estatuto nas transações simbólicas e económicas. Não tornando nulo o desígnio anterior e coexistindo, correspondem a facetas do seu eu que sobressaem, alternando-se, segundo a lógica dos momentos vividos. Ramón fala, recorrentemente e com prazer, da sua proposta de criação a dois. Mas, evita aspectos económicos relativos à venda de jóias, que existem, inevitavelmente. Adopta uma linguagem eufemística, com a qual também

torna velada a implicação do seu capital simbólico nesses mesmos actos. No excerto de texto seguinte introduz outros pormenores no seu discurso:

“No hay una relación de compra y venta (ahora como lo pago es mío); es solo un acto simbólico. Es así: “tu has dedicado un tiempo para hacer esto; tu me dejas esto; yo sé qué necesitas para sobrevivir, pues estamos en un tiempo en qué necesitamos dinero, estamos en una sociedad donde el dinero es importante, es necesario para vivir. Entonces, yo te doy un dinero, pero yo sé qué el dinero que te doy no paga nada (absolutamente nada) de lo que tu me das.” Hay una convención; convenimos en una determinada cantidad: “yo lo pago, yo te doy un dinero, pero esta pieza sigue siendo tuya, y también será un poco mía (un poco más mía); pero la pieza es tuya, aunque yo te doy un dinero.” No es una cuestión de venta, sino de poder disfrutar sin que sea realmente suya, aunque se la pueda hacer suya haciendo el trabajo de reinterpretación” (Puig, 1999).

A troca simbólica vincula-se com um acto quase mágico em que, influenciando o capital simbólico do artista, pode permitir troca de dons. Implica, por parte dos actores envolvidos, actos, comportamentos e relações concretas e empiricamente observáveis, que revelam fenómenos explícitos de carácter consciente; agem, simultaneamente, estruturas subjacentes, como expressões do domínio do inconsciente. O artefacto deixa de ser um objecto material para se transformar em algo transcendente, numa espécie de mensagem ou de símbolo capaz de criar uma ligação social.

Como artista, Ramón possui um capital simbólico, que o leva a exercer, ainda que inconscientemente, dominação simbólica. Socialmente, não está autorizado a exteriorizá-lo. Por esta razão, poucas vezes pude verificar que escapasse para este domínio, argumentando. No entanto, na última citação do diálogo que mantivemos, passa para um plano de menor relevância a partilha com o receptor, que tão frequentemente propõe. Esquece, por momentos, que há um comprador em causa, cujo papel no acto da compra não é apenas simbólico, já que não se cinge à interpretação. Apoia-se no seu capital simbólico, bem como na existência de um *interesse no desinteresse*, sustentado por percepções e apreciações idênticas, suas e dos seus companheiros de viagem. Remete-os para um *mercado de acções simbólicas*, onde o lucro simbólico é a possibilidade de interpretar.

Sendo as jóias citações poéticas, fragmentos de olhares e memórias, Ramón revê nelas momentos da construção do seu discurso e da sua alteridade como artista; cumprem o papel de marcos da sua identidade no interior do cenário em que se inscreve. As jóias e o discurso construído são mediadores simbólicos na sua relação com outros actores e cenários da arte. Representam o auto-reconhecimento, mentalmente desenvolvido, da dinâmica que introduziu na joalheria. Assim, como outros artistas, quando reencontra uma jóia sua reproduzida em alguma publicação ou sendo usada, olha-a como sendo um bem, que no âmbito da economia simbólica, lhe

pertence, porque lhe é atribuível, quando, na realidade, do ponto de vista da economia económica, pode já não ser sua. As jóias representam publicamente uma invenção sua, o eu que encenou e sua alteridade construída. Assim sendo, metaforicamente, são suas.

A emersão de uma nova dinâmica na joalheria depende tanto dos actores que produzem, criando, como de outros que, participando na construção do nome dos artistas, divulgam, promovem e vendem as jóias. Para tal, é necessária a inter-relação de agentes ligados a dois processos sociais que implicam diferentes actividades. O primeiro, envolve a produção individual dos joalheiros, cuja obra, sendo transportada do seu lugar de origem para aquele onde as jóias são encenadas, reflecte características de concepção e execução individuais ou locais, a identidade, a história do joalheiro e, por extensão, da rede. O segundo, abarcando o comércio e a divulgação praticadas por quem gere as galerias, sustenta-se em negociações com o joalheiro em causa, bem como na construção de uma teia de relações sociais com os próprios produtores, com o público fruidor ou, eventualmente, comprador, e com diversas entidades – outras galerias, museus, críticos, editores, coleccionadores –, para criar atracções diversas para a venda das jóias.

Estes processos, que se cruzam entre si, correspondem ao desenvolvimento de actividades que se baseiam em projectos, em sistemas prefigurativos e inventivos cujos fins, diferindo entre si, perspectivam a interacção dos actores, porque desta depende o sucesso das acções. Os de concepção de cada joalheiro (produtor de objectos), diversificados individualmente, pretendem conduzir, implícita ou explicitamente, à obtenção de capitais simbólico e económico. Os dos galeristas, sendo elaborados individualmente, resultando dos elaborados pelos produtores, tem como fim, articulando uma multiplicidade de relações e negociações sociais, promover dinâmica desta orientação da joalheria, para ir construindo, simultaneamente e a médio prazo, um capital simbólico de si mesmos e da própria galeria, que se reflectirá na capitalização económica.

Nas galerias, como pontos de confluência e encontro, constrói-se ou revitaliza-se, a identidade e história do joalheiro que expõe, do grupo social e da instituição. Geram-se ou negoceiam-se ligações sociais e intercâmbios. Embora a última citação do diálogo com Ramón possa levar a pensar que encara o cálculo como tabu, já que prefere mascarar a troca como convenção simbólica, não é raro argumentar explicitamente sobre a complementaridade destes processos, centrando-se no modo como se processam conversações, planos e acordos com actores ligados a instituições.

No cenário em que se inscreve revela-se uma mescla de protocolos sociais, combinando-se práticas dos cenários das artes plásticas e da joalheria. Tanto em galerias, como em museus, as jóias são encenadas tal

como pinturas ou esculturas, salientando, encerradas em vitrines, a aparência visível. Principalmente nas inaugurações onde são pela primeira vez apresentadas em público, raramente são tocadas ou experimentadas no corpo. Assim, contrariamente aos lugares onde é encenada a joalheria tradicional, o fruidor tem que operar um trabalho de imaginação, prevendo como as usaria.

Não sendo as mesmas que expõem obras de artes plásticas, existem galerias em muitos países que se dedicam a expor e a negociar com jóias produzidas por joalheiros desta orientação. Embora recentemente se observem ventos de mudança, várias destas não têm poder social, simbólico ou económico, semelhante aquelas que expõem artes plásticas. Consequentemente, muitas não podem estabelecer o mesmo tipo de protocolos institucionais qualificados, nem dispor-se a fazê-lo com os artistas, através de contratos, ou promovendo-os noutros países. Frequentemente, certas revistas e catálogos de exposições, como também os contactos feitos por alguns joalheiros, participam com mais eficácia na construção do nome do artista e na divulgação da sua obra. Portanto, como comenta Ramón, por um lado, sente-se menos apoiado do ponto de vista institucional. Em certos casos, entende mesmo que a resposta que pretenderia das galerias não é suficientemente qualificada, relativamente a outros cenários da arte. Por outro lado, vê vantagens. O seu processo criativo não fica condicionado por negociações ou protocolos e, muito menos, por imposições institucionais, nomeadamente da crítica. Tem muito maior liberdade para agir e exprimir a dinâmica das suas ideias.

Os convites para participar em eventos, em encontros de joalheiros e *workshops*, para o seu trabalho ser incluído em publicações especializadas, para expor em galerias ou museus, dependem, em grande parte, do seu capital simbólico, do conhecimento e reconhecimento da obra que construiu. Derivam de subtis e quase imperceptíveis, protocolos de negociação que, não levando a convenções institucionais, inscrevem-se em cerimoniais sociais. Sendo actos discretos, resumem-se a ser visto socialmente, a estar no lugar *certo*, no momento *certo*, onde estão os indivíduos *certos* e, assim, ser convidado para expor no lugar *certo*, para orientar ou participar em encontros ou *workshops* em determinados lugares. Este eufemístico mercado de acções simbólicas é uma ponte de ligação para o mercado da economia económica.

Ramón tem jóias expostas, em permanência, em galerias de diversas cidades e países. Cruzam-se diariamente nessas galerias processos criativos e de mercado quando se dirigem a esses lugares sujeitos para comprar jóias, ou apenas vê-las, alguns dos joalheiros e actores de outras instituições para falar com quem gere a galeria e negociar assuntos de interesse para cada um dos envolvidos.

Quando é inaugurada uma exposição dirigem-se ao espaço da galeria uma diversidade de actores com distintos papéis, multiplicando-se, numa acção temporal, todos os actos observáveis e as estruturas subjacentes do

enredo social quotidiano. São encenações rituais, cuja dinâmica é colectiva. Estão em jogo Ramón, a instituição, outros joalheiros, os visitantes e as jóias encenadas. Observam-se comportamentos e linguagens específicas conhecidas pelo grupo. Estes encontros singulares, representam momentos estabilizadores e de fortalecimento, implicando exteriorização, contribuindo para a tomada de consciência pública, (re)construção da identidade e história de Ramón, da rede em que se inscreve e da própria instituição. Tendo por finalidade permitir o reconhecimento dos actores, são “etapas de negociação” que compatibilizam “as condutas dos distintos sujeitos que participam na acção ritual, como se de uma acção teatral se tratasse”.⁴² Os dispositivos rituais, como momentos privilegiados da vida do grupo, conferem ordem à desordem, dão sentido ao acidental e ao incompreensível.

Mesmo na sociedade actual, onde as transações aparentam ser fenómenos autónomos, estes princípios são válidos. Gerando ou reforçando, igualmente, laços e coesão social, são, em simultâneo, reveladores de expressão e síntese do conjunto da vida dos joalheiros e da rede. Nas inaugurações das exposições modifica-se o contexto, expandindo-se e acarretando consequências, provocando efeitos de catarse ou sociabilidade que podem não corresponder a objectivos manifestos e conscientes dos actores. Todo o sistema operativo entra globalmente em jogo. A acção é complexa, intrincada, feita de contributos interdependentes, cada um dos quais, isolado, leva a construir a lógica da interacção global da rede e relações colectivas e individuais com outras arenas sociais. Pode, portanto, considerar-se um ritual com características de fenómeno social total, já que interagem, como observou Mauss, factores económico-jurídicos e estéticos, cada joalheiro, o grupo, a instituição organizadora, outras instituições, projectos e orientações criativas e produtivas, expressões do domínio consciente e inconsciente.

No domínio da arte, sublinha-se, frequentemente, a existência de estruturas subentendidas ligadas a trocas de interesses, implicando negociações subtis de capitais simbólicos. Põe-se, portanto, a questão de distinguir as expressões operativas explícitas das implícitas, como fragmentos estruturais englobados na dinâmica da encenação.

As jóias em si, o modo como são encenadas e o próprio espaço interno de cada galeria, mostram claramente opções estéticas. O modo como cada actor constrói uma imagem para estar presente numa dada encenação mostra ou subentende a sua orientação estética ou o modo como quer ser reconhecido. Entre os factores económico-jurídicos em jogo é publicamente conhecido o tipo de prestação de serviços das galerias: as jóias são o móbil de economia económica, conduzindo a um tipo específico de consumo por actores que procuram um objecto de arte, implicando a escolha uma opção estética. Embora sendo habitualmente verbais, os acordos contratuais ligados à realização de exposições são conhecidos por Ramón, tal como entre outros joalheiros e, eventualmente, outros actores sociais. Estes

incluem percentagens determinadas por cada galeria que se reflectem, acrescidas, na venda dos produtos.

Junto com o que pode parecer uma simples troca de um produto criativo por um valor económico, sendo quem dirige a galeria agente mediador, subentendem-se questões implícitas. Certos gestos e comportamentos estão ligados ao prestígio e distinção, à economia simbólica de todos os participantes. Quem vai a uma inauguração de uma exposição não vai apenas observar; vai, também, ser observado, vai incluir-se – consciente ou inconscientemente –, com as suas razões pessoais, na performance. Certos fruidores vão procurar uma jóia distintiva, única, assinada. Está em jogo a expansão de capitais simbólicos interdependentes – em certos casos, socialmente negociáveis – da instituição e de quem a gere, implicando relações com outras, o eu de Ramón e sua (re)construção ao encenar a obra, o grupo social presente.

A instituição confere crédito à exposição, quando é acolhida num museu ou galeria com capital simbólico socialmente reconhecido e, vice-versa, um artista reconhecido, confere crédito à instituição. Quando um artista expõe a sua obra num museu, o ritual inaugural canaliza-se para as trocas simbólicas.

Nesta trama de coisas em movimento, não está apenas em jogo a criação, sustentada pela interpretação de cada fruitor que, reflectindo sobre o que observa numa jóia, atribui-lhe sentido. Durante a encenação ritual, múltiplas alteridades estabelecem trocas simbólicas que, tendo diferentes fins, dinamizam o contexto, criam sentido social. Participam cada um com o seu papel e a seu modo, fabricando eficácia simbólica das jóias, do cenário e de todos os sujeitos que aí actuam. Ampliam o desígnio de Ramón!

1
2
3
4
5
6
7
8

F. Dias, J. A., 1993, "Corpo a Corpo", in *Ilegítimos*, Lisboa, Galeria Artefacto.

Augé, Marc, 2000: 98, "El no Lugar y sus Objectos", in revista *Experimenta* 98, Dez., nº 32, Madrid, Experimenta.

O movimento *Arts and Crafts* introduziu nova uma orientação, recorrendo a uma maior diversidade de materiais, sofisticadamente trabalhados. Foram também sendo criadas escolas em que, em simultâneo, era feita a iniciação artística (pressupondo representação visual de ideias ou conceitos aplicados à criação de objectos com funções práticas específicas), em certos casos, aliada a aprendizagens técnicas específicas. Um dos mais paradigmáticos exemplos desta associação entre iniciação artística e técnica, aplicada a diversos campos das artes e do design, nomeadamente da joalheria foi a Bauhaus (Weimar, Dessau, Berlin, 1919/1933, ressurgindo nos Estados Unidos). Estas escolas encerraram ou foram reconvertidas durante a Primeira ou a Segunda Guerras Mundiais, reabrindo posteriormente. A iniciação de muitos joalheiros, de uma geração seguinte, foi feita precisamente nestas escolas renovadas. Várias outras foram surgindo na Europa e nos Estados Unidos, seguindo modelos de ensino com certas diferenças entre si. Todas vieram trazer mudanças significativas. Representaram uma oportunidade de aprender com professores qualificados e abertos a novas expressões plásticas e técnicas. Empenhadas em renovar, como mostram as próprias jóias (através das configurações e materiais), evidenciavam um desejo unânime de apresentar alternativas à estagnada joalheria tradicional Ocidental. Dormer e Turner, 1985, em *The New Jewelry: Trends and Traditions*, consideram que esta nova orientação surgiu nos anos 60. Nesta fase os joalheiros empenhavam-se, acentuadamente, em desafiar a joalheria instituída, redimensionando as jóias e recorrendo ao uso de todo o tipo de materiais. Mas, pelo facto de os modelos de ensino destas escolas serem diferentes, emergiram tendências e uma heterogeneidade de expressões entre os joalheiros.

Certos materiais não *preciosos* produzidos artificialmente já tinham sido usados antes na joalheria ocidental, por razões distintas que se revestiam de sentidos sociais diferentes. O gosto pela fantasia e ostentação no século XVIII, por pedras e galões de ouro que decoravam o vestuário feminino e masculino, levou a que, devido a razões económicas, se criassem sofisticadas jóias *falsas*, recorrendo a tecnologias já então existentes. Certas *pedras* eram designadas *strass*, de acordo com o nome do seu inventor. Um dos muitos exemplos deste trabalho paralelo, mas legal, é a existência de uma corporação de *joaillers-faussetiers*, em Paris, que trabalhava com alta qualidade técnica. Outro, é o fabrico de ouro falso, especialmente em Londres, usando ligas metálicas revestidas com banho de ouro. A partir do século XIX, começaram a ser usados na joalheria ocidental, materiais exóticos trazidos de África e da América do Sul, considerados não *preciosos*, mas passíveis de serem integrados na joalheria instituída; correspondiam, então, ao apreço pelo mistério do *exótico* (D'Orey, L., 1995, *Cinco Séculos de Joalheria: Museu de Arte Antiga*, Lisboa, Instituto Português dos Museus).

"É sobretudo a transformação no conceito e no estatuto de jóia que, para o antropólogo, torna a Nova Joalheria um objecto privilegiado de atenção e expectativa. A re-exploração da relação entre o objecto e a pessoa que o usa, reinstaurando talvez, de um modo pertinente para as nossas sociedades e as nossas crenças, o tal esplendor interno. São jóias concebidas para conferirem individualidade, para reflectirem carisma pessoal. Jóias que exigem capacidade de identificação por parte daqueles que as usam" (F. Dias, J. A., 1993:12).

Este choque verificava-se no início de século XX, porque os artistas exerciam um permanente desafio ao *status quo* e às expectativas sociais, que se repercutia, também, no seio de sectores mais conservadores do cenário artístico. No limiar da modernidade, era a criação de uma expressão "nova" que nas artes sustentava a construção da identidade do artista. À arte clássica ocidental, que se revia num conjunto de cânones representativos e de regras que definiam técnicas e meios a utilizar, opunha-se uma abertura dinâmica à inovação. Os modernistas acreditavam que viviam numa época de fronteira, em que o limiar da civilização técnica, das artes e da literatura, levariam a horizontes grandiosos. Com o aparecimento da fotografia e a evolução de meios técnicos de reprodução gráfica, a arte (a pintura e a escultura) deixaram de ter que assumir uma função social mimética. A partir de então, a arte não teria que materializar em imagens as figuras do poder local e religioso, os acontecimentos sociais. Desaparecido este referencial exterior pré-determinado, ficou livre o caminho para a descoberta. Para certos artistas despertava interesse a exploração de variáveis interiores, sentimentos, impulsos, emoções, imagens mentais. Outros eram atraídos por novos referentes exteriores visíveis no mundo social em mudança, aquilo que percebiam na técnica, na máquina, na imprensa especializada (da arte e da literatura) que se internacionaliza, na possibilidade de viajar, no mercado que fazia circular outras mercadorias, incluindo as *exóticas*.

Jauss, H. R., 1991, *Teoria de la Recepció Literària*, Barcelona, Barcanova.

Calabrese, O., 1999: 63, *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70.

9 Um fenómeno artístico pode parecer que “promove um andamento *duplo*, ou *misto*, umas vezes permutando os termos da oposição, outras anulando-os. Por exemplo: usa o limite fazendo-o parecer excesso porque as ultrapassagens dos confins acontecem no plano formal; ou então usa o excesso, mas chama-lhe limite para tornar aceitável a revolução do conteúdo único; ou, enfim, torna indistinguível e confusa uma operação ao limite ou por excesso. Ao contrário das épocas propriamente dinâmicas (queria dizer revolucionárias) o gosto neobarroco – conceito a que este autor contrapõem a posmodernismo, um “*passee-partout* que tem sido largamente utilizado para definir uma linha de tendência contemporânea (...), de que se desnaturou o significado original e que se tornou na palavra de ordem ou em marca de operações criativas muitíssimo diferentes entre si” – configura-se como perenemente em suspensão, excitado mas sempre propenso à subversão das categorias de valores. Por este motivo, não se diz que certas operações de estilo das vanguardas podem integrar o neobarroco. O gesto dadaísta é excessivo, e visa a crise do sistema. (...) O protesto estudantil do tipo ‘movimento de 68’ é excessivo, mas apresenta-se como limite e vai à procura da aceitabilidade social” (Calabrese: 1999, 24, 81).

10 Existem inúmeras publicações e catálogos de exposições individuais e colectivas, embora a história da *Nova joalheria* nunca tivesse sido escrita, até porque, como lembra Dormer, envolveria um trabalho complexo. “Although the jewellery we are looking at it is characterised by individuality, it is quite clear that several groups of artists share similar interests in content or in style, or have had the same teachers, or have simply grown up in similar cultures” (Dormer, P. e Drutt English, H., 1995: 12, *Jewellery of our Time: art, ornament and obsession*).

11 Arnheim, R., 1976, *La Pensée Visuelle*, Manchecourt, Flammarion: 28.

12 Arnheim, R., 1976: 105.

13 Augé, M., 1998, *El Viajero Subterráneo*, Barcelona, Gedisa.

14 in *Jornadas de Picasso*, RTBF, 1966, citação s/d.

15 Sousa, E., 1977: s/p., “Todos os Caminhos Vão Dar a um Estado Zero. Por Enquanto...” in *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, Lisboa.

16 Portoghesi, P., 1983, *Postmodern*, New York, Rizzoli.

17 Augé, M., 1998: 17, *La Guerra de los Sueños*, Barcelona, Gedisa.

18 Puig, R., 2001, *Cal preparar-se? Estratègies per a la Supervivència*, Barcelona, Escola Massana.

19 Laplantine, F. e Nouss, A., 1997, *Le Métissage*, Évreux, Flammarion.

Gruzinski, S., 1999, *La Pensée Métisse*, Paris, Fayard.

20 Augé, M., 1994, *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Venda Nova, Bertrand.

21 ²¹ Jarauta, F., 2000: 80, “Identidades y Conflictos Civilizatorios”, Madrid, revista *Experimenta*, nº32, Dezembro.

22 Gruzinski, S., 1999.

23 Torres, C., “O Garb-Al-Andaluz”, in Mattoso, J. (Dir.), *História da Portugal*, Vol. I, 1992: 363, Lisboa, Circulo de Leitores.

24 Augé, M., 1998, *La Guerra de los Sueños*, Barcelona, Gedisa.

25 in Fusco, R., 1993: 192, *História da Arte Contemporânea*, Lisboa, Presença.

26 Italo C., 1990: 30, *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, Teorema.

27 Boas, F., 1996, *Arte Primitiva*, Lisboa, Fenda.

28 Boutinet, J-P., 1996, *Antrpologia do Projecto*, Lisboa, Instituto Piaget.

29 Alamir, M., Guinard, C., 2001: 4, *Parures d’Ailleurs, Parures d’Ici: Incidences, Coïncidences*, Lausanne, Musée de Design et d’Arts Appliqués Contemporains.

30 Gruzinski, S., 1999.

31 Borutti, S. in Calame, C.e Kilani, M., 1999, *La Fabrication de l’Humain dans les Cultures et en Anthropologie*, Lausanne, Payot.

32 Calabrese, O., 1999: 45,100.

Esta estética representa “simplesmente um ‘ar do tempo’” que alastra a muitos fenómenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-os parentes uns dos outros e fazendo-os, ao mesmo tempo, diferir de todos os outros num passado mais ou menos recente. Portanto, este autor associa teorias científicas de hoje (catástrofes, fractais, estruturas dissipativas, teorias do caos, teorias da complexidade e assim por diante) a certas formas de arte, da literatura, da filosofia e até do consumo cultural. “Isto não quer dizer que a sua associação seja directa. Significa apenas que análogo é o seu *móbil* e que este se transferiu das maneiras mais específicas em toda a área intelectual”. (Calabrese (1999:10).

33 Ribeiro, J., 2000:7, “As Imagens na Sociedade Comtemporânea”, in *Imagens da Ciência*, Maia, Prof Maia.

34 Galeria Hipòtesi, 1995:82, *Ramón Puig Cuyàs: Dibuixos de Taller*, Barcelona.

- 35 Augé, M., 2001: 126, *Ficciones de Fin de Siglo*, Barcelona, Gedisa.
- 36 Eco, U., 1976, *Obra Aberta*, São Paulo, Prespectiva.
“É, sobretudo, a obra de Umberto Eco, que, partindo da música serial, esboça a *Obra Aberta* (1962), a primeira teoria de estrutura aberta e sempre progressiva do sentido, segundo a qual a obra de arte, com estrutura aberta, necessita de co-produção activa por parte do receptor, sem deixar de ser, não obstante a multiplicidade de interpretações, *uma só obra*” (Jauss, 1991:35).
- 37 Mauss, M., 1995: 130, *Ensaio Sobre a Dádiva*, Lisboa, Edições 70.
- 38 Mauss, M., 1995: 53, 60.
- 39 Eco, U., 1976: 154, 158.
- 40 Bourdieu, P., 1997:126, *Razões Práticas*, Lisboa, Celta.
- 41 Mauss, M., 1995: 198, 199.
- 42 Ribeiro, J., 2001: 31, *Colá S. Jon, Oh que Sabel!: As Imagens, As Palavras Ditas e a Escrita de Uma Experiência Ritual e Social*, Porto, Afrontamento.