COSMOLOGIA E INCERTEZA

Ensaio de

MILENE RODRIGUES MARTINS

Artistas

BENÉ FONTELES
KOO JEONG A
MARIANA CASTILLO DEBALL

HISTÓRIAS HIPOTÉTICAS SOBRE COMEÇOS E FINS DE MUNDO

Milene Rodrigues Martins

O estudo da origem e evolução do Universo procura responder a muitas inquietudes do ser humano. Para entender essas questões, foi necessário buscar respaldo nos estudos da cosmologia, que, tendo como base as ciências naturais, como a física, a química e a astronomia, pode ser considerada uma ciência que estuda a estrutura e a evolução do Universo em seu todo.[1]

Há milhares de gerações, a humanidade observa o espaço para responder algumas perguntas que constituem a essência da cosmologia: de onde viemos? E para onde vamos? Ao estudar o Universo, o homem, por ser parte integrante do objeto de estudo, não ocupa uma posição propícia para estabelecer e compreender as leis que o regem. Surge, assim, uma pluralidade de teorias que visam fornecer explicações satisfatórias baseadas em dados observacionais e/ou experimentais de porções ínfimas do Universo, às quais se tem acesso.

Ao longo da história, a tentativa de compreender se houve um momento pontual de origem do Universo ou se ele sempre existiu foi alvo de constantes discussões entre os cientistas. No entanto, em virtude da complexidade que acompanha essas questões, a resposta continua permeada de incertezas e incongruências.

Desde a Antiguidade, teorias cosmológicas que tinham o propósito de explicar o surgimento do Universo acabaram consagrando-se em paradigmas. Por exemplo, até o século 17 pensava-se e defendia-se amplamente a ideia de que a Terra ocupava um lugar central no cosmos. Contudo, esse modelo geocêntrico, criado e desenvolvido pela civilização grega, vigorou por 2 mil anos até ser revogado pela chamada revolução copernicana, que atribuiu ao Sol a posição privilegiada. Assim, por meio da contribuição de importantes trabalhos realizados por cientistas, como Nicolau Copérnico (1473-1543), Johannes Kepler (1571-1630), Tycho Brahe (1546-1601) e Galileu Galilei (1564-1642), admitiu-se o heliocentrismo como o novo paradigma.

1 Este texto é inspirado na dissertação de mestrado intitulada **O discurso sobre a cosmologia contemporânea nas diferentes falas da academia**, sob a orientação de Marcos Cesar Danhoni Neves, apresentada junto ao programa de pós-graduação em educação para o ensino de ciências e a matemática da Universidade Estadual de Maringá.

A cosmologia contemporânea dispõe de três modelos principais para uma compreensão possível do Universo: o *big bang* (a "grande explosão", como é mais conhecida, ou "estrondão" – na tradução proposta pelo astrônomo Domingos Sávio Soares), que admite a expansão universal a partir de um evento localizado no tempo, enquanto as outras hipóteses advogam a favor de um Universo estacionário.

De acordo com o *big bang*, que é hoje o modelo cosmológico padrão, o Universo, em síntese, teria sido criado instantaneamente do nada ou do vazio há aproximadamente 14 bilhões de anos, encontrando-se em expansão e resfriamento a partir de então. Segundo essa visão, o Universo primordial era extremamente pequeno, quente, denso e seu volume inicial era nulo.[2]

A segunda "teoria cosmológica", ou, definindo melhor, um conjunto de ideias que se opõe parcialmente ao *big bang*, é a ideia de estado estacionário. Essa teoria, apesar de não admitir um momento inicial para a criação do Universo, considera sua expansão e a criação contínua de matéria entre as galáxias. Assim, segundo este modelo, o Universo seria infinito no espaço e no tempo e a sua densidade de matéria se manteria constante. Não haveria um estado passado de concentração e expansão, nem um estado futuro de dispersão e morte do Universo.[3]

O terceiro conjunto de ideias, que comporia também um modelo cosmológico estacionário, refere-se a um Universo infinito no espaço e no tempo, mas negando a expansão e a criação contínua de matéria.[4]

No campo da cosmologia contemporânea, há evidências empíricas e/ou observacionais, como o desvio das raias espectrais das galáxias para o vermelho (*redshifts*), a radiação cósmica de fundo (CBR – *cosmic background radiation*) e os quasares,[5] que, se analisadas à luz de diferentes visões e interpretações, constituiriam um campo de possibilidades para construir uma imagem científica de mundo com base nas incertezas e na transitoriedade de nossas teorias. Assim, é necessário refletir sobre as concepções teóricas e os conflitos conceituais no âmbito do ensino da cosmologia contemporânea – da educação básica à pós-graduação – com o objetivo de propiciar uma voz ao dissenso,

2 Sobre o **big bang**, ver Simon Singh, **Big Bang**. Rio de Janeiro: Record, 2010. Cabe mencionar também aqui a "teoria das cordas", uma visão que considera que havia Universo antes do **big bang** e que haveria universos paralelos (multiversos). Ver Gabriele Veneziano, "O enigma sobre o início do tempo", **Scientific American Brasil** 25, 2004, pp.40-49. [N.E].

3 Esta teoria foi proposta em 1948 por três cosmólogos britânicos da Universidade Cambridge – Hermann Bondi (1919-2005), Thomas Gold (1920-2004) e Fred Hoyle (1915-2001). Para mais informações ver Roberto de Andrade Martins, **Universo: Teorias sobre sua origem e evolução**. São Paulo: Moderna, 1994.

4 Esse modelo foi apresentado e defendido por autores como Charles Édouard Guillaume (1861-1938), Erich Regener (1881-1955), Walther Nernst (1864-1941), Louis De Broglie (1892-1987), Erwin Finlay-Freundlich (1885-1964), Max Born (1882-1970), entre outros. Para mais detalhes ver André Koch Torres Assis e Marcos Cesar Danhoni Neves, **History of the 2.7K Temperature Prior to Penzias and Wilson**. Montreal: Apeiron, v.2, n.3, 1995. AKT. Assis e MCD. Neves e, "A questão controversa da cosmologia moderna: Hubble e o infinito – Parte 1". **Caderno catarinense de ensino de física**, Florianópolis, v.17, n.2, 2000, pp. 189-204. AKT. Assis e MCD. Neves, 2010, op. cit, pp. 205-228.

5 Sugestões de leitura e de vídeo: André Koch Torres Assis e Marcos Cesar Danhoni Neves, "Desvio para o vermelho revisitado", in O. Freire Jr. e S. Carneiro (orgs.), **Ciência, filosofia e política: Uma homenagem a Fernando Bunchaft**. Salvador: EDUFBA, 2013, pp.53-69. Vídeo **The Universe: Cosmology Quest** [O universo: Indagação cosmológica]. Direção: Randall Meyers, 2004, DVD 2. Acesse vídeos via materialeducativo.32bienal.org.br.

bem como evidenciar e discutir o caráter provisório e maleável do conhecimento científico.

Entretanto, entre os membros da comunidade científica, nos livros de divulgação e na bibliografia em geral, a teoria do *big bang* é a mais difundida e aceita. Esta quase certeza, uma espécie de *fiat lux*[6] cosmológico, acaba por equiparar-se aos dogmas religiosos, que são igualmente defendidos e propagados como verdades absolutas.

Não há lugar, pois, para incertezas. Contudo, como não há uma resposta definitiva para explicar a origem e a possível evolução do Universo, e como o conhecimento científico não está fundamentado em certezas inquestionáveis, mas é fruto de constantes evoluções e reconstruções, a postura que desconsidera o papel da incerteza no progresso da ciência é, na melhor das hipóteses, incoerente.

Com o avanço das tecnologias que disponibilizam dados observacionais mais confiáveis, os estudos cosmológicos obtiveram reconhecimento e divulgação em espaços de socialização do saber, como em congressos, simpósios e revistas especializadas. Entretanto, ainda há inúmeras possibilidades de interpretação dos resultados obtidos, o que potencializa a pluralidade de teorias existentes para desvendar o surgimento do Universo e o complexo processo de construção do conhecimento científico.

Ao tentar compreender de onde viemos e para onde vamos, a cosmologia empenha-se também em dar respostas aos prováveis cenários de extinção do planeta Terra e do Universo. Uma das alternativas considera a possibilidade da extinção do Sol – isto é, a probabilidade de que o hidrogênio de seu núcleo se transforme em hélio, levando ao colapso do núcleo e ao aumento de sua temperatura, expandindo consideravelmente as camadas exteriores. Como consequência desse evento, haveria a extinção do planeta Mercúrio e a evaporação dos oceanos terrestres.

Outra possível alternativa de extinção refere-se à colisão de um meteoro com o planeta Terra, uma vez que as instituições de pesquisa não conhecem todos os meteoroides e asteroides que orbitam o sistema solar. Por fim, entre as demais, há também uma teoria especulativa que atribui o fim da vida no planeta à subtração da Terra do sistema solar por um buraco negro.[7] Porém, essa

6 Em latim, "haja luz", enunciação com a qual Deus teria feito surgir o dia, segundo o Gênesis, primeiro livro da Bíblia. [N.E]

7 Um buraco negro é definido, grosso modo, como uma deformação no espaço-tempo, resultante do colapso gravitacional de uma estrela que teria atingido uma quantidade de matéria exorbitante e ao mesmo tempo infinitamente compacta. A região formada comporia um campo gravitacional intenso, capaz de atrair tudo o que estiver a seu redor. Recentemente, em 14 de setembro de 2015, observaram-se ondas gravitacionais atribuídas à fusão de dois buracos negros a 1,3 bilhões de anos-luz de distância. [N.E]

hipótese é a menos plausível, uma vez que nossa estrela, o Sol, não tem massa suficiente para, em seus estertores, se transformar num buraco negro.

Diante do exposto, percebe-se que há incongruências entre as diversas explicações tanto para a origem do Universo quanto para o seu possível fim. Desse modo, destaca-se o papel essencial desempenhado pela incerteza na interpretação de evidências cosmológicas observacionais ou empíricas e, consequentemente, na construção da própria ciência.

BENÉ FONTELES

1953, Bragança, PA, Brasil. Vive em Brasília, DF, Brasil.

Atuando de modo transdisciplinar desde a década de 1970, Bené Fonteles autodenomina-se **artivista** – "mixagem de ativista político com artista poético". Suas instalações, esculturas e manifestos apresentam estreita relação com a natureza e os rituais de comunidades ancestrais. Fonteles morou e trabalhou em diversos estados brasileiros, como Pará, Ceará, Bahia e Mato Grosso. Na região Centro-Oeste realizou parte fundamental de sua produção e empreendeu o movimento pela criação do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães, situado no Mato Grosso. Participou de edições da Bienal de São Paulo em 1973, 1975, 1977 e 1981. Entre suas exposições individuais, destacam-se mostras na Pinacoteca do Estado de São Paulo (1982), no Museu de Arte de São Paulo (MASP) (1990), na Estação Pinacoteca (2004) e na Caixa Cultural em Brasília (2005) e em Salvador (BA) (2006). Atualmente, Fonteles vive na capital federal, mantendo-se próximo ao cerrado e atuando em projetos de arte e educação ambiental.

“Quando encontro algo que me alumbra, ele deixa de ser um objeto e ganha aura transcendente. Sinto um pertencimento antigo como se aquilo sempre tivesse sido parte de minha história. Deixo-o guardado em algum lugar e muito mais na memória afetiva, até que ele amadureça e possa ressignificar-se e ressignificar uma situação vivida intensamente e que preciso transmutar.”

Bené Fonteles, entrevista aos participantes do workshop do material educativo da 32ª Bienal, realizado em 2015.

Antes arte do que tarde, 1977. Performance ritual no Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), Salvador



Transmutação da realidade

Artivista,[1] cozinheiro, xamã, compositor. Bené Fonteles deliberadamente vai além do campo das artes visuais em suas proposições. Em diversos momentos de sua trajetória, o artista defendeu um projeto criativo ligado ao que denomina "necessidades do espírito", "princípios éticos" e "vontade visceral de prazer". Em manifesto escrito na virada para o século 21, clama pelo "reencantamento poético do humano e de seu mundo".[2]

Seu modo de vida nômade esteve associado à profunda ligação com as questões ecológicas, os saberes populares e ao desejo de fundir o "ser brasileiro" e o "ser universal". Nas caminhadas que realiza em suas jornadas, coletou, apropriou-se e transformou elementos como pedras, troncos, resquícios trazidos pelo mar e artefatos de povos indígenas. Pode-se dizer que o artista resolve a forma de suas esculturas, performances e instalações na esfera ritualística, buscando o que chama de *lógica transmutadora*. Em seus trabalhos, a potencialidade estética está profundamente atrelada à elevação espiritual.

O caldeirão de referências de Fonteles procura afastar-se do acúmulo de conhecimentos acadêmicos para envolver-se em um sincretismo bastante particular, em que diferentes cosmologias encontram-se entrelaçadas. Pioneiro nas discussões ambientais, centrais no debate contemporâneo, lutou pela construção do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães (1989), por meio do Movimento Artistas pela Natureza (MAPN),[3] e na defesa dos direitos indígenas. Suas atuações artísticas, políticas e espirituais desembocam em um mesmo intento: a transgressão da realidade, a fim de criar condições sensíveis para que matérias e energias impalpáveis confluam na instauração de outra ordem possível, seja na natureza, no espaço expositivo ou em sua cozinha-ateliê.

Rituais e outras dimensões possíveis

A dimensão ritualística na produção de Fonteles pode ser observada em seus aspectos principais em *Antes arte do que tarde*, 1977, mostra apresentada no Instituto Cultural Brasil-Alemanha, em Salvador, que marcou sua trajetória artística. Parte desse trabalho consistiu em um ritual realizado pelo artista na

1 O termo **artivista** foi mencionado pelo artista na versão de 2001 do manifesto "Antes arte do que tarde", em seu livro **Cozinheiro do tempo**. Brasília: O Autor, 2008, pp.192-193.

2 Definição do artista na versão de 2001 do manifesto "Antes arte do que tarde". Idem. ibidem.

3 Desde a década de 1980, o Movimento Artistas pela Natureza (MAPN) procura exercer uma sensibilidade definida como "sócio-cultural-política-espiritual" e, nos últimos anos, mantém a participação em seminários, fóruns, exposições e oficinas de educação ambiental. O movimento articulou-se com organizações dos poderes público e civil em causas e eventos como a Campanha Nacional pela Preservação do Cerrado (1991) e a Peregrinação pelo rio São Francisco (1992), em que artistas, educadores, cientistas, escritores, religiosos e ambientalistas viajaram de Pirapora (MG) a Penedo (AL).

Antes arte do que tarde, 1977. Performance ritual no Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), Salvador



emblemática data de 7/7/77. No evento, Fonteles montou um altar com flechas dos povos Cinta Larga[4] sobre duas folhas de papel artesanal.[5] A partir do triângulo formado pelas flechas, dispôs pedras, búzios, corais, conchas, incensos, penas de aves e cerâmicas. Uma simulação de vela de jangada foi levantada no teto.

Além disso, pendurou nas paredes do local uma série de fotografias realizadas por Mario Cravo Neto (1947-2009) e Mo Toledo (1953-), que registraram experiências vividas por Fonteles em meio a paisagens. Ao público que se encontrava na mostra foram servidas comidas e bebidas naturais, preparadas pelo artista, intensificando assim a ligação entre esses elementos e o universo litúrgico das oferendas. Fonteles vestiu uma camiseta com desenhos de pontos de umbanda e pôs um cocar na cabeça.

Na ocasião, também foi lançado o manifesto "Antes arte do que tarde",[6] no qual defende que todo artista deve ser um médium, procurando abrir portais invisíveis e aguçar as percepções de seu público. No texto, ele evoca a forma de uma estrela de dois triângulos superpostos: um representa a consciência cósmica e a comunicação "com um Deus", enquanto o outro se refere à relação do homem consigo mesmo no processo de autoconhecimento.

A ideia de que existem muitas outras dimensões possíveis para as realidades contextuais que conhecemos está muito presente em suas *Ex-culturas,* obras criadas desde a década de 1970 até 2011. O trabalho consiste na criação de esculturas efêmeras, formadas de pedras colhidas em matas, cachoeiras e leitos de rios nas viagens realizadas por diversos estados brasileiros, especialmente em áreas do cerrado, como a Chapada dos Guimarães, em Mato Grosso, e a Chapada dos Veadeiros, em Goiás.

Cada *Ex-cultura* contém um número variável de pedras, sem ligas artificiais, e demonstra um pensamento escultórico, em que se consideram aspectos como peso, textura, cor, forma, dimensão, densidade e brilho. Para sua concepção, o artista relata que trabalhou em busca de equilíbrio, harmonia e plenitude, por considerar que as pedras são testemunhas da criação do planeta, atuando como pontos importantes de vibração. Para Fonteles, ele e as pedras poderiam ser fundidos em uma mesma unidade viva.

4 Povo originário da região limítrofe entre Mato Grosso e Rondônia, os Cinta Larga viveram muitos conflitos com seringueiros e garimpeiros, situação agravada com a inauguração da rodovia Cuiabá-Porto Velho (BR-364), em 1960, quando eram vistos como um empecilho à expansão dos empreendimentos no entorno.

5 Esses papéis foram recebidos do italiano Luciano Bartolini (1948-1994) por meio do processo de arte postal, em que os artistas formaram uma rede internacional de intercâmbio de criações utilizando o correio. Na 14ª Bienal de São Paulo (1977), Fonteles integrou a sala especial de Arte Postal.

6 A expressão **antes arte do que tarde** foi reescrita em faixas que foram dependuradas nas fachadas de diversas instituições em que Fonteles expôs, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo (1982), a Estação Pinacoteca (2004) e o Conjunto Cultural da Caixa em Brasília (2005) e em Salvador (2006).

Antes arte do que tarde, 1977. Faixa na entrada da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1982)



“O trabalho do MAPN busca sensibilizar e despertar a necessidade de agir de forma criativa a inter-relação com o INTEIRO AMBIENTE na busca de ações de inteireza ética para promover o encontro feliz e criativo na fusão de artistas e ativistas: OS ARTIVISTAS. [...] O MAPN parte da unidade na diversidade sem separar o que é humano do que é natureza, o que é arte do que é vida, e o que é humano do que é divino.”

Bené Fonteles, **Cozinheiro do tempo**, Brasília: O Autor, 2008, p.381.

[...] ex-culturas do saber divino, atualizadas e “incorporadas” ao espírito vivencial da ‘antes arte’, aquilo que vem antes da arte, a intuição, o jeito de ser sã, de ser tudo e nada, brincar com estes elementos sem a seriedade da arte, conversar com formas que a natureza transforma em um trabalho lento, zen, de milhões de anos.

Bené Fonteles, em “Pedras sobre pedras”, texto enviado aos participantes do workshop do material educativo da 32ª Bienal, realizado em 2015.

BIENAL: O que as pedras te dizem no momento da escolha para as obras?
BENÉ FONTELES: [...] as pedras não cabem em si. Não dizem. São silêncios condensados. Poderiam dizer que eu e elas somos a Unidade e, sem isso, não poderia conversar com elas e procurar meu próprio equilíbrio interno ao harmonizá-las, muito mais do que querer empilhá-las. Não são obra do desejo ou simples empilhamentos, elas não têm ligas, colas ou qualquer sustentação a não ser a cola da própria impermanência...

Bené Fonteles, entrevista aos participantes do workshop do material educativo da 32ª Bienal, realizado em 2015.

Algumas *Ex-culturas* também foram dedicadas a amigos[7] a fim de purificá-los, segundo o artista, evocando seu papel de xamã e o caráter da arte como cura. Atualmente, podem-se acessar apenas as fotografias[8] dos trabalhos, que nas imagens aparecem sempre em diálogo com o entorno da vegetação e a luz do sol.

Imaginários brasileiros e universais

Em O *xamã,*[9] 1990, Fonteles elaborou uma particular combinação de elementos para dar forma à sua visão do personagem-título como a de um homem capaz de entrar em contato com os espíritos e equilibrar as forças naturais e sobrenaturais. Por meio da utilização de um traje ritual adquirido em Salvador, o artista evoca a presença do orixá Omulu, relacionado à cura de doenças e conhecido por transitar entre o mundo dos vivos e dos mortos.[10]

A figura é sustentada por uma arma indígena comum no Xingu, a borduna. No topo da peça, como se rodeasse a cabeça do xamã, está a peça plumária típica do povo Avá-Canoeiro,[11] enquanto na parede foi dependurado um círculo de papel de fibras vegetais, feito pela artista goiana Miriam Pires. Para completar a obra, Fonteles criou, no chão, um meio círculo com farinha de mandioca paraense. Assim, pode-se considerar que, por meio de artefatos referentes a tradições específicas e diversas entre si, o artista propõe uma peculiar miscigenação em torno da figura central do xamã, em uma coexistência possível de cosmologias distintas.

Outro universo bastante importante para a poética de Bené Fonteles é o dos jangadeiros, que remonta à sua infância no litoral cearense, em praias como a de Mucuripe, em Fortaleza. Para ele, a embarcação, de madeira leve e corte fácil, é quase um improviso para os que sobrevivem da pesca artesanal, fonte para muitos "causos". A jangada seria um símbolo de coragem, mistério e magia.

A partir do fim da década de 1980, por muitos anos Fonteles caminhou pelas praias à procura de vestígios de utensílios usados em jangadas, que se encontravam marcados pela ação do vento e marés. Os objetos coletados incluíam boias de isopor, garrafas plásticas, cordas com diversos nós, âncoras, sacos para carregar

7 Frei Luiz Flávio Cappio (1946-), bispo católico conhecido por ter feito greve de fome contra a transposição do rio São Francisco, e o músico Gilberto Gil (1942-) foram algumas das pessoas a quem foram dedicadas **Ex-culturas.**

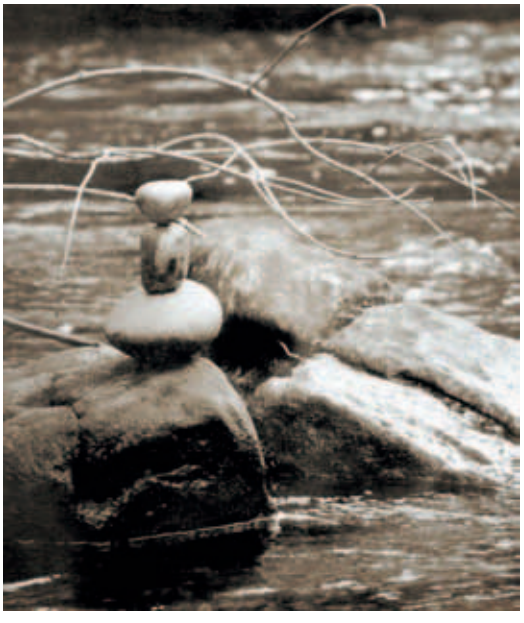
8 As fotografias foram assinadas por nomes importantes do círculo do artista, como Mario Friedlander (1960-) e Sérgio Guimarães (1953-). As pedras também foram expostas uma vez na obra **Xangô**, no Panorama de Arte Brasileira (1988), no Museu de Arte Moderna (MAM-SP), sobre a terra do Parque Ibirapuera.

9 A obra foi exposta na mostra **A casa do ser**, no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Durante os 23 dias da exposição, Fonteles esteve presente para recitais, conversas e visitas com o público. É recorrente em suas exposições o profundo envolvimento com os educadores, as crianças e os cegos.

10 De acordo com a tradição do candomblé, a palha da costa utilizada para confeccionar a roupa indica que algo deve permanecer oculto. As pontas da vestimenta foram pintadas com tinta à base de urucum, preparada pelo escritor e líder indígena Davi Kopenawa Yanomami (1956-).

11 Os Avás-Canoeiros, da família linguística tupi-guarani, vivem em comunidades muito reduzidas às margens dos rios Tocantins e Araguaia.

Ex-cultura, 1983. Registro de intervenção com pedras às margens do rio Manso, Chapada dos Guimarães (MT)



peixes e remos[12] que, por fim, formaram uma instalação *work in progress*. Na obra *Sem título,* 2001-2012, dezenas de armadores de rede feitos de galhos de mofumbo (árvore nativa da caatinga) da praia do Uruaú, em Fortaleza, sustentam os objetos. O artista afirma que se apaixona pela matéria e pela passagem do tempo sobre ela.

Por meio de seu trabalho, Bené Fonteles segue argumentando que os artistas têm papel primordial de educadores da percepção e da sensibilidade. Em seu *artivismo,* não há espaço para o fim do mundo. Ele afirma categoricamente que permanecerá envolvido no projeto construtivo e humanista sonhado por místicos, filósofos, poetas e artistas. Uma nova exposição de arte contemporânea só fará sentido para ele como templo de transmutação. **RI**

12 Fonteles conta que, em determinado episódio, encontrou um remo à beira-mar pelo qual ficou muito seduzido, mas hesitou em se apropriar do objeto ao considerar que poderia ser muito importante para algum profissional. Procurou pelo dono, foi até a sua casa e conversou com ele, negociando a venda do objeto. Esperou até que o jangadeiro produzisse um novo remo para si e somente então retornou para buscar a peça pela qual havia se encantado (Bené Fonteles, op. cit., pp.192-193).

Na arte, o termo **work in progress** é usado para identificar trabalhos cuja forma final de apresentação pública assume o caráter de inacabado e de processo em execução.

Sem título, 2004. Rolo de jangada, roda de madeira e pedra de jangada (poita)



Referências bibliográficas

CASTRO, Vera Marisa Pugliese de. *Os Sudários de Bené Fonteles, o* Chemin de la Croix *de Henri Matisse e as* Stations of the Cross *de Barnett Newman: pathos e anacronismo na historiografia da arte.* Tese de doutorado. Brasília: Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2013.

FONTELES, Bené. *Ausência e presença em Gameleira do Assuruá.* São Paulo: Movimento Artistas pela Natureza, 2004.

———. *Cozinheiro do tempo*. Brasília: O Autor, 2008.

OLIVEIRA, André Luiz. *Cozinheiro do tempo*. Brasil, ABR Cine Vídeo, 2009, 60'. Documentário.

KOO JEONG A

1967, Seul, Coreia do Sul. “Vive em todos os lugares”.

No início da década de 1990, Koo Jeong A mudou-se da Coreia do Sul para a França, onde desenvolveu seus estudos na École National Supérieure de Beaux Arts, Paris. A partir de então, a artista apresenta uma variada produção, que inclui instalações site specific, desenhos, vídeos e aromas. Frequentemente, Koo Jeong A reinventa espaços de diferentes escalas, em ambientes públicos, instituições e galerias, estabelecendo assim profundas relações com a arquitetura, com as condições naturais do local e os sentidos do público. Entre as grandes exposições das quais participou estão a Bienal de Veneza (1995, 2003, 2009), a Bienal de Gwangju (1997, 2002, 2014), Coreia do Sul, e a Trienal de Yokohama (2001), Japão.

“Eu considero os silêncios e as vibrações na alma do público o cerne funcional do trabalho artístico. Seria ótimo se o público cultivasse seu próprio reconhecimento da essência da obra. A propósito, visitei o *Spiral Jetty*, 1970, feito por Robert Smithson no Great Salt Lake, em Utah. No caminho, conheci alguns visitantes que explicaram que a escultura tinha sido feita por forças naturais, o que eu considero o maior elogio feito pelo público sobre uma obra de arte.”

Koo Jeong A, entrevista aos participantes do workshop do material educativo da 32ª Bienal, realizado em 2015.

OTRO, 2012. Concreto, metal e tinta fosforescente. Pista de skate permanente instalada no Centre international d’art et du paysage, Île de Vassivière, França. [Ver cartaz]



Passagens furtivas

Com sutileza e precisão, Koo Jeong A tem criado zonas-limite entre o perceptível e o intangível. Das intervenções que realizou nos ateliês por onde passou enquanto era estudante de artes às obras mais recentes de grandes dimensões criadas para espaços ao ar livre, a artista atua como quem abre passagens para *outros mundos,* colocando o observador em contato com novos sistemas e dimensões.

Sem integrar nenhum grupo artístico ou vincular-se a pautas sociais específicas, Jeong A afirma viver e trabalhar "em todos os lugares", definindo essa mobilidade como parte da cultura contemporânea. Esse caráter biográfico fugidio e efêmero também a aproxima do *mágico* que há em suas obras, que parecem explorar frestas na tênue linha entre o visível e o invisível.

Muitas vezes de maneira sutil, seus projetos combinam elementos naturais e artificiais, explorando aromas, luz solar e campos magnéticos. As particularidades de cada lugar são variáveis fundamentais em jogo na composição e na fruição dos trabalhos. Expandindo a ideia de *site specific,* suas intervenções combinam-se a fatores que podem escapar de seu controle, como os movimentos e as percepções dos visitantes. No aparente acaso, a artista deliberadamente elege as pistas que verte para o público – desvelando, instigando e entorpecendo os imaginários.

A Reality Upgrade & End Alone, 2003/2010. Escultura externa composta de mais de 5 mil cristais. Vista de instalação no Dia: Beacon (NY), Estados Unidos (2010). [Ver cartaz]



O termo **site specific** refere-se a projetos artísticos criados para um espaço predeterminado, considerando suas condições específicas.

Reinvenção de espaços e sucessão de microeventos

Em *A Reality Upgrade & End Alone* [Uma melhora na realidade & o fim só], 2003-2012, Jeong A dispôs em uma área gramada um conjunto de 5 mil cristais, cortados de diferentes maneiras.[1] Sujeitos à ação da luz do sol, cada ponto brilhava de um modo diferente, dependendo de sua forma e da intensidade luminosa de cada instante. Como em uma sucessão de microeventos, o público tinha a chance de captar diferentes combinações desses fatores, podendo, inclusive, passar despercebidos por causa das variáveis da intervenção[2] da artista.

Para adentrar um pouco mais as sutilezas do trabalho, pode ser interessante uma reflexão em torno de seu título, com especial foco na palavra *upgrade,* comumente utilizada também no

1 Koo Jeong A frequentemente trabalha com uma economia de meios, por vezes utilizando um único material, como ímãs, em **Cedric & FRAND**, 2014, e naftalina, em **Untitled (Mothball)** [Sem título (Naftalina)], 1996, 1998, 2008.

2 Com dimensões variáveis, a obra foi apresentada pela primeira vez na Bienal de Veneza em 2003 e em outras exposições nos anos seguintes. Em Nova York, como parte de sua mostra individual **Constellation Congress**, a artista realizou a instalação na Dia Art Foundation. O trabalho ocupou um gramado de cerca de 8 mil metros quadrados em uma área anteriormente não utilizada para exposições, atrás do prédio principal da Dia: Beacon. Nessa montagem, a obra só poderia ser vista do interior da galeria, pelas janelas.

OTRO, 2012. Concreto, metal e tinta fosforescente. Pista de skate permanente instalada no Centre international d'art et du paysage, Île de Vassivière, França.



Brasil com o sentido de atualização ou melhoria de programas e equipamentos eletrônicos que já utilizamos ou conhecemos. Realizada pela artista, essa *atualização* do gramado cria uma ponte entre realidade e ficção e reserva ao espectador, como um presente, a surpresa e o prazer na percepção do espaço que se transforma muitas vezes num mesmo dia.

Também ao ar livre, Jeong A criou a instalação *OTRO* [Outro], 2012. Cercada pela exuberante paisagem natural do Centre International d'Art et du Paysage, localizado na ilha de Vassivière, na França. A obra consiste de uma pista de *skate* de quatrocentos metros quadrados. Pintada com tinta fosforescente, a pista absorve a luz solar durante o dia e revela seu brilho verde no escuro. Esse momento marca diariamente um ponto de virada em que se pode esperar uma nova percepção visual do ambiente.

Jeong A desenhou as formas da pista com um compasso, explorando ao acaso as relações positivas e negativas entre os círculos. As posições dos arcos maiores determinaram as conexões com os menores, resultando em cavidades e túneis de diferentes tamanhos, também brilhantes em seu interior. Além de suas pesquisas, a artista contou com a experiência de *skatistas* e arquitetos para aproximar-se de questões inerentes à prática das manobras, como a precisão dos ângulos da pista e os desdobramentos possíveis para as quedas.

O sistema incomum de suas formas e a integração extraordinária do concreto à paisagem natural atraíram muitos *skatistas*[3] à ilha. Assim, suas performances e seus deslocamentos também se tornaram parte integrante do trabalho, por constituírem um elemento fundamental à experiência de contemplação[4] de todos os presentes. Por meio da estimulação de diferentes sentidos, a estrutura fixa da obra, somada à flexibilidade dos elementos externos que a ativam, parece absorver os visitantes em um novo e desconhecido cosmos.

Três anos depois, em 2015, a artista inaugurou *EVERTRO*, obra comissionada pela Bienal de Liverpool, no Reino Unido, em parceria com a prefeitura da cidade. Na ocasião, uma nova pista de *skate* com formato de diamante e com luz fosforescente passou a ocupar o centro do Everton Park.[5] Localizada em uma área

3 "Esses contornos criam um poder de atração que faz você querer prová-las. As emoções estão fornecendo o impulso para o movimento. [...] Essas formas não foram projetadas para receber os **skatistas**, mas os **skatistas** projetam seus desejos sobre elas" (Claude Queyrel, membro da French Old School Skate Jam. Trecho de "You're Only Young Once" [Só se é jovem uma vez]). Acesse via materialeducativo.32bienal.org.br.

4 **You're Only Young Once**, vídeo realizado por **skatistas** na abertura da obra **OTRO**. Acesse via materialeducativo.32bienal.org.br.

Uma obra comissionada é realizada a partir de um convite feito ao artista pela curadoria de um evento ou instituição. Prática comum nas bienais, a comissão de obras resulta em uma produção inédita, fruto das discussões geradas naquele contexto específico.

5 A escolha pelo desenvolvimento do projeto no parque Everton integra um movimento maior de regeneração de uma das áreas mais carentes de Liverpool. Assim, Koo Jeong A esteve envolvida com os **skatistas**, grupos comunitários do bairro e com a Bienal de Liverpool para conceber sua obra em diálogo com as demandas locais.

“O Parque Ibirapuera pode ser um laboratório para o século 21.”

Koo Jeong A, entrevista aos participantes do workshop do material educativo da 32ª Bienal, realizado em 2015.

“Considero o trabalho [OTRO] algo como vestir os mortos com brilho. A ideia vem de uma prática comum no meu país, onde se costuma vestir os cadáveres com esplendor, não como se vestiria normalmente um cadáver.”

Koo Jeong A, entrevista a Hannah Ellis-Petersen, “Let’s glow: Skaters descend on Liverpool’s glow-in-the-dark skatepark”, 4 out. 2015. Acesse via materialeducativo.32bienal.org.br.

“Para projetar OTRO, inspirei-me numa bolha econômica, gotejamento de tinta, círculos positivos e negativos que às vezes se transformam em uma esfera aberta e espiralada, lugares selvagens, a conversa entre diferentes ventos e diferentes silêncios.”

Koo Jeong A, entrevista a Daryl Mersom. Acesse via materialeducativo.32bienal.org.br.

carente da cidade, *EVERTRO* é uma obra pública que contou com intensa presença de grupos de *skatistas* e da comunidade local para sua concepção e permanecerá dependente deles para a manutenção de seu caráter permanente.

Dessa vez, no ambiente urbano, a nova pista convida os habitantes a adentrarem as frestas de outra dimensão possível, em paralelo à sua vida cotidiana, seja para criar manobras, seja para observar os deslizamentos em seu interior.

Mundos coexistentes

Na série *Invisible Hands* [Mãos invisíveis], 2014, composta de 33 aquarelas com desenhos que se assemelham a criaturas fantásticas, aquilo que não é aparente, mas está à espreita, surge relacionado com as forças econômicas contemporâneas. Figuras espectrais, como assombrações ameaçadoras, são representadas com mãos que expressam movimentos realizados por corretores da bolsa de valores. Os títulos de cada pintura foram extraídos de nomes de empresas de investimento em diferentes partes do mundo, por exemplo, os escritórios Ruffer, Pamukkale, Hays e Skagen.[6]

O título faz referência à célebre expressão cunhada pelo britânico Adam Smith (1723-1790) no livro *Uma investigação sobre a natureza e as causas da riqueza das nações* (1776) mais conhecido por *A riqueza das nações,* em que o autor defende o caráter autorregulatório da economia.[7] Como sugerem os desenhos disformes, contorcidos e grotescos criados por Jeong A, as *mãos invisíveis* possuem a agressividade iminente que provoca uma atmosfera temerária, como um fantasma presente no imaginário coletivo.

O conjunto dos trabalhos da artista localiza-se no entremeio de vários mundos, instigando tanto os desassossegos quanto as fantasias íntimas. Para ela, a realidade não é uma superfície opaca, mas um campo repleto de potenciais passagens. **RI**

Invisible Hands, Hays, 2014. Aquarela sobre papel



6 Essas empresas realizam investimentos financeiros em nome de seus clientes. Seu objetivo é atingir um equilíbrio entre o risco inerente às oscilações da economia global e o retorno lucrativo para os investidores.

7 No contexto comercial e industrial do século 18, para Adam Smith, os agentes econômicos deveriam atuar livremente, motivados por seus próprios interesses, sem a intervenção do Estado e sem a preocupação com os interesses sociais. Assim, a economia se regularia de modo a atingir o máximo de eficiência, com serviços e produtos aprimorados.

Referências bibliográficas

BASDEVANT, Grégoire. “You’re Only Young Once”, 2012. Acesse via materialeducativo.32bienal.org.br.

BERTAUX, Françoise (ed.). *Koo Jeong A*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2004. (catálogo de exposição)

ELLIS-PETERSEN, Hannah. “Let’s Glow: Skaters Descend on Liverpool’s Glow-in-the-dark Skatepark”. *The Guardian*, 4 out. 2015. Acesse via materialeducativo.32bienal.org.br.

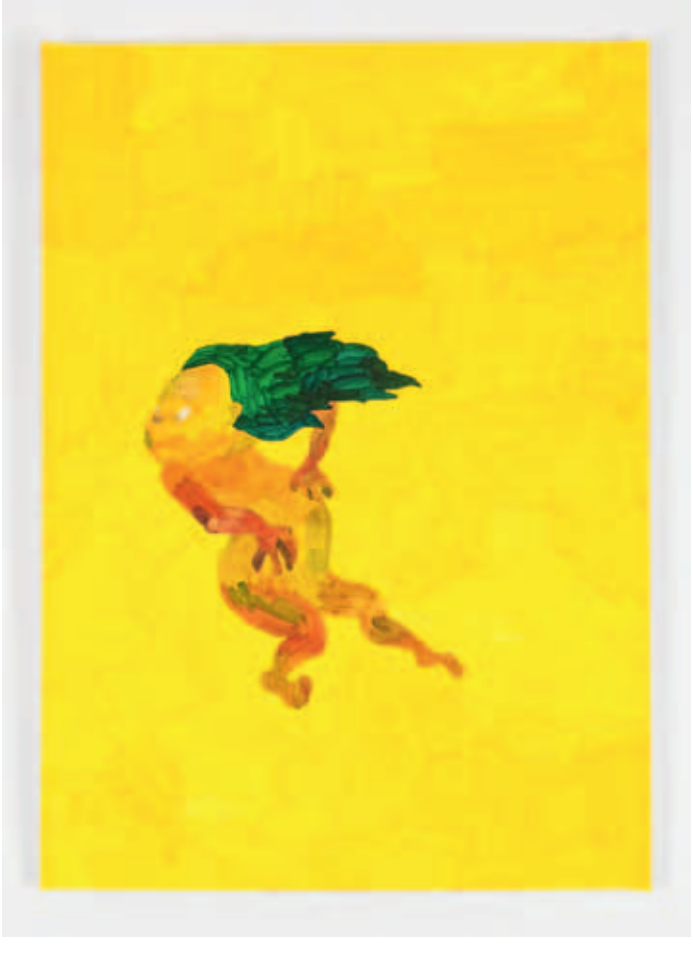
HERBERT, Gregory (ed.). *Evertro Zine*, 2015. Acesse via materialeducativo.32bienal.org.br.

MERSOM, Daryl. “Glow in the Dark Skateparks with South Korean artist Koo Jeong A”. Acesse vídeo via materialeducativo.32bienal.org.br.

RAYMOND, Yasmin (ed.). *Koo Jeong A: Constellation Congress*. Nova York: Dia Art Foundation, 2012. (catálogo de exposição)

WHUI-YEON, Jin. *Coexisting Differences: Women Artists in Contemporary Korean Art*. Nova Jersey: Hollym, 2012.

Invisible Hands, Ruffer, 2014. Aquarela sobre papel



MARIANA CASTILLO DEBALL

1975, Cidade do México, México. Vive em Berlim, Alemanha, e na Cidade do México.

Com interesse por diversas áreas do conhecimento, Mariana Castillo Deball direcionou-se para as artes visuais por acreditar que esse campo possibilitaria também transitar livremente entre essas outras áreas. Graduada em artes, Deball frequentou a Universidad Nacional Autónoma de Mexico (UNAM) (1997) e realizou sua pesquisa de mestrado em filosofia na Universidad Iberoamericana (1999), ambas na Cidade do México. Participou de um curso de pós-graduação na Jan van Eyck Academie, Holanda (2002-2003), instituição conhecida por suas metodologias colaborativas e multidisciplinares. Deball foi residente artística na Holanda, na França, na Alemanha, na Escócia, no México e no Brasil. Apresentou seus trabalhos na Documenta 13, Kassel, Alemanha (2012), nas bienais de Berlim (2014), de Veneza (2011) e do Mercosul (2005), no Museum of Modern Art (MOMA), em Nova York, no Centre Georges Pompidou, em Paris, e em outros museus e centros culturais, principalmente na Europa e na América Latina.

“Em minha prática, eu constantemente adoto metodologias de outras disciplinas e minha abordagem do conhecimento é lúdica. Se escolhesse uma disciplina específica, o encanto desapareceria. Porque escolher apenas uma significaria recusar as demais. Mais que tudo, respeito minha ignorância – de outra forma, seria impossível manter o senso de humor. Para solucionar esse dilema, tentei achar uma atividade que me divertisse e me desse prazer, mas dentro de certas regras. Como artista, posso fazer esse jogo intermediário, entre ciência, narração, ficção e artes visuais.”

Mariana Castillo Deball, texto não publicado.

Nuremberg Map of Tenochtitlán, 2013. Gravação computadorizada sobre placas de madeira, vestimentas, bordados, máscaras. Performance no Matadero, Madri, Espanha (2013)



Pesquisa e multidisciplinaridade como processo de criação

O princípio gerador dos trabalhos de Mariana Castillo Deball tem sua essência nos processos de pesquisa, com enfoque em investigações e trabalhos em bibliotecas, arquivos, museus e instituições de arte para acessar áreas do conhecimento tão variadas quanto a arqueologia, a literatura, a filosofia e as ciências.

Ao modificar e interferir nas narrativas dos sistemas e das estruturas de instituições nas quais desenvolve seus trabalhos, Deball dá prioridade à construção de narrativas polifônicas, que assimilam os inúmeros pontos de vista, ideias e interpretações de objetos e histórias que constituem esses acervos. Assim, a artista apresenta em suas obras uma série de histórias documentais e ficcionais que ocorrem paralela e simultaneamente, utilizando metodologias comuns às dos trabalhos de pesquisa (sistemas de classificação, teorização, historicização e apresentação de acervos).

Um conceito fundamental para ela é o *estranhamento,* entendido nesse contexto tanto como distanciamento necessário à ação investigativa e à postura questionadora, quanto como agente complexificador da apresentação de seus projetos em ambientes expositivos.

Influenciada mais por escritores do que por artistas, Deball alinha suas pesquisas com a literatura, reunindo em suas obras menções a ficção, mitologia e fábula. As narrativas se sobrepõem de modo a construir outras camadas de significados em seus projetos, assim como a oferecer outras entradas e interpretações para os temas abordados.

Unconfortable Objects, 2012. Gesso, pigmentos, pedras, conchas, máscaras, tecido, vidro, madeira, argila e diversos objetos sobre estrutura de aço. Detalhe e vista da instalação na Documenta 13, Kassel, Alemanha (2012)





Processos simultâneos e criação colaborativa

Em seus projetos, Deball lida com a criação de cosmologias, associando universos de objetos, imagens, textos e instalações que trazem em si narrativas, citações, referências e percepções sobre o que desperta seu interesse e que pode ser compartilhado com o público em suas exposições.

Seu processo artístico demanda diversas materializações, como objetos, textos, publicações, desenhos, performances, intervenções, instalações, impressões e filmes. Para cada exibição são elaboradas

Mathematical Distortions Nr17, 2012. Gesso, pigmentos, cola de coelho, alumínio



Mathematical Distortions Nr18, 2012. Gesso, pigmentos, cola de coelho, alumínio



novas combinações de objetos, textos e expografias, pois as pesquisas são atualizadas e exigem configurações que absorvam outras descobertas. Nas mostras da artista, o espectador se encontra em um universo de fontes, materiais, elementos e artefatos que requerem tempo de fruição.

Esses *corpos de obras* são fruto de pesquisas que correm ao mesmo tempo e podem se estender por muitos anos, envolvendo a colaboração de uma série de profissionais, como curadores, artistas, poetas, escritores, estudiosos e cientistas que desenvolvem contribuições a partir de premissas determinadas pela artista.

Objetos incômodos

As obras-conceito que Deball denomina *objetos incômodos* têm diversas origens e surgem em diferentes contextos.[1] Na versão realizada para a exposição Documenta 13 (2012), o processo de criação teve início com uma pesquisa em uma biblioteca da cidade de Kassel, Alemanha – instalada em um edifício que fazia parte de uma antiga muralha –, na qual havia uma seção sobre alquimia. Em um livro antigo sobre poesia alquímica, Deball encontrou um poema que chamou sua atenção. Ele versava sobre um diálogo entre um alquimista e o enxofre (substância), que descrevia sua natureza volátil: ao mudar de composição, dizia também mudar de comportamento. Esse aspecto metamórfico da matéria-essência levou a artista a trabalhar um conceito complexo sobre a forma como o ser humano constrói o conhecimento e experiencia o mundo por meio de objetos.

O trabalho resultante dessa pesquisa ganhou a forma de uma estrutura de metal em curva, preenchida com massa de gesso e pigmentos de várias cores. Enquanto um dos lados da escultura apresenta textura regular, o outro revela fragmentos incrustados, como pedras, conchas ou objetos manufaturados pelo homem, adquiridos pela artista em mercados de pulgas. Cada zona de cor contém artefatos de origens diferentes: humana, mineral, vegetal e animal. Deball define essa obra como uma metáfora da história dos museus: camadas de artefatos amalgamados e infiltrados uns nos outros. A escultura simboliza, para ela, um corte arqueológico de um museu, um tsunami "histórico". Sobre

1 Compreender os **objetos incômodos** é entender a maneira como Deball absorve novos conceitos de experiências diversas, como a noção de perspectivismo ameríndio (do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro [1951-]), as formações rochosas da Chapada Diamantina (na Bahia) e o conceito de ciências diagonais (do sociólogo francês Roger Caillois [1913-1979]). Em diversos momentos, Deball traz como referência ficcional para a genealogia dos **objetos incômodos** a mitologia das ninfas, seres imprevisíveis e voláteis, que, por meio da possessão, promovem a metamorfose e impulsionam conhecimento, e são relacionadas a epifanias. A artista define esses objetos enigmáticos como criaturas.

“Portanto, o **estranhamento** se torna um instrumento que é parte do processo criativo, implicando uma oscilação entre entendimento e incompreensão. Tornando-nos conscientes do modo como criamos narrativas, discursos e histórias, ele nos alerta para a oposição entre a natureza fragmentária do conhecimento e sua tendência intrínseca em direção à completude.”

Mariana Castillo Deball, in **Kaleidoscopic Eye**. St. Gallen: Kunst Halle Sankt Gallen, 2009, p.14.

“Nos últimos anos, minha prática tem se baseado em uma abordagem caleidoscópica com relação à linguagem, no sentido de fazer com que diferentes disciplinas e modos de descrever o mundo se choquem, gerando uma voz polimórfica. Outro aspecto importante em meu trabalho é o diálogo com instituições e museus, não necessariamente ligados à arte contemporânea, com os quais estabeleço colaborações de diferentes naturezas.”

Mariana Castillo Deball, texto não publicado.

a qualidade física da peça, a artista diz ter sido um experimento de indefinição formal: uma criação na qual é difícil distinguir obra, museografia e arquitetura.

Arqueologia de uma colonização

Ao entrar na exposição de Deball no Hamburger Bahnhof, Berlim (2013), cujo título *No acabaran mis flore / no cesaran mis cantos* [...] são versos de um poema do filósofo asteca do século 15, Nezahualcóyotl, o visitante caminha sobre um imenso mapa antigo da capital asteca, Tenochtitlán, onde atualmente se encontra a Cidade do México. O piso é recoberto por placas de madeira preta, nas quais foi entalhada detalhadamente a primeira imagem gráfica que o rei da Espanha recebeu do novo território conquistado pelo espanhol Hernán Cortés (1485-1547), no início do século 16. Deball se apropriou desse mapa – que chegara à Espanha em 1521 para justificar os gastos com a colonização – para contar as histórias que permeiam a assimilação territorial do novo continente.[2]

Xilogravadas, as imagens das placas foram montadas no livro intitulado *Atlas*, 2013, que se encontra sobre uma mesa num canto da sala. Completam o conjunto da instalação algumas vestimentas, máscaras e imagens bordadas e afixadas em varas. Essas peças são usadas pelos dançarinos chamados Chinelos, que reencenam até hoje uma dança criada pelos indígenas no fim do século 19 para satirizar os espanhóis invasores. Os desenhos coloridos foram inspirados na imagética do *Códice Tudela* (século 16), um dos livros sobre essa cultura que sobreviveram à devastação colonialista espanhola no novo continente. Nesse projeto, Deball demonstra seu interesse pelas margens da arqueologia, que revelam a assimilação e a pilhagem históricas oficializadas pelo processo institucional de interpretação de artefatos e documentos.

Narrativas dentro de narrativas

Parte da grande exposição individual *Kaleidoscopic Eye* [Olho caleidoscópico] no Kunst Halle Sankt Gallen, Suíça, em 2009, os vídeos *Entropology I* [Entropologia I], 2008, e *Entropology II*, 2009, apresentam excertos de uma história maior e homônima



Atlas, 2013. Xilogravuras sobre papel Hosokawa encadernadas, 450 páginas

2 Diferentemente do que se supunha, alguns estudiosos têm argumentado recentemente que o desenho original foi concebido por um nativo, pois também apresenta características estéticas e ideológicas da civilização asteca. A visão que representa, conta a artista, é a da metrópole asteca como centro de uma grande civilização, assim como sua cosmologia de tempo cíclico e padrões históricos, que se repetem em círculos infinitos.

escrita por Deball para seu livro *Kaleidoscopic Eye* (que acompanhou a exposição). Nesse texto primordial, há inúmeras referências conceituais e históricas provindas de fontes científicas, literárias e acadêmicas.

Em *Entropology I*, Deball apresenta duas narrativas. Na primeira, uma mineralogista e sua coleção de pedras fantásticas; na segunda, uma discussão entre cientistas sobre a possibilidade da existência de uma máquina capaz de se autoconstruir e de escrever poemas. Esses cientistas também discutem qual estilo de poesia essa máquina desenvolveria: clássico ou vanguardista? Esse diálogo científico leva a uma comparação entre a criação humana e a criação da natureza.

Enquanto ouve as histórias narradas em chinês, o observador vê fotografias antigas de pessoas trabalhando em laboratórios. Aos poucos, as imagens se distorcem e se espalham pela tela. Entre essas duas histórias, há uma sequência de imagens de pedras cortada ao meio, em fundos coloridos, que surgem na tela em cadência irregular. É possível observar algumas delas, mas, de outras, mantemos apenas um resíduo visual. As peças fazem parte da coleção de Roger Caillois, que pertence ao Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris, França.

Entropology II é uma fábula de um homem que come o próprio corpo. Nesse vídeo, há uma sequência de imagens de folhas sulfite A4 com marcas de dobraduras e seus sombreamentos. Não há áudio e a história é contada pela legenda do vídeo.

O texto primordial *Entropology* é uma crônica sobre o cotidiano e sobre os pensamentos de uma mineralogista suíça que trabalha no CERN (sigla em inglês para Organização Europeia para a Pesquisa Nuclear). A escrita de Deball incorpora resquícios do estilo do sociólogo francês Roger Caillois – que no livro *L'écriture des pierres* [A escrita das pedras][3] descreve cientificamente algumas pedras ao mesmo tempo que relata suas impressões visuais ao observá-las –, assim como de autores de narrativas fantásticas, como o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), que narra as pesquisas de seus personagens como relatos acadêmicos, enunciados de modo erudito. O próprio título *Entropology* (entropologia) constitui algo

Kaleidoscopic Eye – Mémoire Interlope, 2010. C-print



3 Roger Caillois, **L'escriture des pierres**. Genebra: Albert Skira Éditeur, 1970.

complexo, uma união entre os termos antropologia e entropia, um conceito cunhado pelo francês Claude Lévi-Strauss (1908-2009) para repensar o trabalho do antropólogo. **DD**

Referências bibliográficas

CAILLOIS, Roger. *Writing of Stones (1970)*. Charlotteville: University Press of Virginia, 1985.
DEBALL, Mariana Castillo. *Kaleidoscopic Eye*. St. Gallen: Kunst Halle Sankt Gallen, 2009.
———. *Uncomfortable Objects*. Zurique: Haus Konstruktiv, 2012.
———. Portfólio da artista, 2015. Documento digital.
——— e WAGNER, Roy. *Mariana Castillo Deball & Roy Wagner: Coyote Anthropology: A Conversation in Words and Drawings*. Série Documenta (13): 100 Notes – 100 Thoughts, n.024. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.
——— et al. *Never Odd or Even: Volume II*. Berlim: Bom Dia Boa Tarde Boa Noite, 2011. (livro de artista)
"Mariana Castillo Deball, Solvej Helweg Ovesen: The Exhibition Never Odd or Even. Interview by Mette Woller". In: OVESEN, Solvej Helweg (ed.). *Never Odd or Even*. Berlim: Grimmuseum, 2011, pp.29-69. E-book. (catálogo de exposição)
CANAL TEORETICA, YouTube. "Charla de la artista mexicana Mariana Castillo Deball". 70'12". Postado em 2 set. 2013. Acesse via materialeducativo.32bienal.org.br.
VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



Nuremberg Map of Tenochtitlán, 2013. Gravação computadorizada sobre placas de madeira, vestimentas, bordados, máscaras. Vista da instalação na Hamburger Bahnhof, Berlim, Alemanha (2013)