

Nuno Faria + Sofia Lemos + Susana Ventura

JOÃO  
MARIÀ  
GUSMIÃO

+

PEDRO  
PAIVA

16mm film, colour, no sound, 2'48". Cortesia/ Courtesy  
of the artists and Cristina Guerra Contemporary Art.

**João Maria Gusmão + Pedro Paiva** *Sitting Rayfish*, 2013  
Bronze sculpture, 120 x 80 x 22 cm. Courtesy the artists, Sies + Hoke, Dusseldorf. Photo Achim Kukulies



Nuno Faria

**a maneira como as coisas vão ou o caminho que as coisas levam ou a maneira como as coisas estão indo ou o destino das coisas ou as coisas como destino ou o destino como coisa e por aí fora, indefinidamente**

*The way things go* é um trabalho em vídeo (transferido de filme 16mm) da dupla de artistas suíços Peter Fischli & David Weiss. O título incorpora o programa e o processo de trabalho definido e seguido pelos autores. Na língua inglesa, trata-se de uma expressão idiomática, ou idiotismo (do latim *idiotismus*), que se caracteriza por projectar um sentido escondido, para além do sentido primeiro, literal, digamos, da oração.

Por outras palavras, o significado escondido da expressão *The way things go* seria grosso-modo: “seguinto a lógica daquilo que está a acontecer neste momento é previsível, provável ou quase certo que as coisas resultem de uma forma determinada”. Uma paliçada, quase.

Apesar de ser um trabalho em filme, de ter uma duração e de seguir uma lógica de montagem — aparentemente em plano-sequência — *The way things go* é obscuramente, ou em negativo, um peça escultórica ou que se refere à linguagem da escultura.

No filme, uma série de objectos agem uns sobre os outros, em movimento contínuo, ilusoriamente infundável, até um desenlace final — refere-se, portanto, para sermos mais exactos, à escultura como acontecimento ou, talvez, imaginando um pouco mais, ao mundo como devir ou como horizonte de acontecimentos que, em sucessão, espoletam uma reacção em cadeia, na boa tradição das peças tombantes de dominó ou até do fogo (de artifício) preso.

**The way things go or the way things take or the way things are going or the destiny of things or things as destiny or destiny as thing and so forth indefinitely**

*The way things go* is a video artwork (transferred from 16mm film) by the Swiss artist duo Peter Fischli & David Weiss. The title embodies the programme and the work process defined and followed by the authors. In the English language, it is an idiom, or idiocy (from the Latin *idiotismus*), which is characterised by the projection of a hidden meaning, besides the literal first meaning, let us say, of prayer.

In other words, the hidden meaning of the expression *The way things go* would be roughly: “following the logic of what is happening right now it is predictable, probable or almost certain that things result in a specific way”. Almost a palisade.

Even though it is a work on film, that it has a duration and that it follows a logic of editing — apparently in a long take — *The way things go* is obscurely, or in negative, a sculptural piece, or a work referring to the language of sculpture.

In the film, a series of objects act upon each other in a continuous movement, apparently endless, until the final conclusion — to be more exact it refers to sculpture as an event or, maybe imagining a bit more, to the future world or as horizon of events that in succession trigger a chain reaction, in the good tradition of falling domino pieces or even of fixed fire(works).

It is in the alien language of Fischli & Weiss, a seminal work: metalinguistic, meta-artistic, metaphysical. It comments, in a humoristic unravelling, on the luck of existence itself, art as destiny or destiny as art, returning to objective randomness as an artistic search engine, that produces the future by anticipation. Who says sculpture can't be fun?

In reality, in seeming to summon the accidental and fun as aesthetic categories, it operates exactly the other way around — the authors state that things happen illogically or chaotically following a predefined trail, aligned by a certain axis.

This text, even though it doesn't seem so, is not about the two brilliant Swiss artists. It is a text about the sculptural work of another no less idiosyncratic artist duo, in this case, Portuguese: João Maria Gusmão + Pedro Paiva.

Not wanting to force any similarities — if nothing else because both authorial worlds are characterised by acting outside of any system of similarity or by not following any linguistic canon — when facing the embarrassment of

É, na linguagem alienígena de Fischli e Weiss, um trabalho seminal — metalinguístico, meta-artístico, metafísico. Comenta, em desfiar humorístico, a sorte da própria existência, a arte como destino ou o destino como arte, regressa ao acaso objectivo como motor de busca artístico, produz futuro por antecipação. Quem diz que a escultura não pode ser divertida?

Na realidade, parecendo convocar o acidental e o divertimento como categorias estéticas, opera exactamente ao contrário — os autores afirmam que as coisas acontecem illogicamente ou caoticamente seguindo um trilho predefinido, alinhadas por um determinado eixo.

Este texto, apesar de não parecer, não é sobre os dois brilhantes artistas suíços. É um texto sobre o trabalho em escultura de outra não menos idiossincrática dupla de artistas, neste caso portugueses, a saber, João Maria Gusmão e Pedro Paiva.

Não querendo forçar semelhanças — mais não fora porque ambos os universos autorais se caracterizam por actuar fora de qualquer sistema de semelhança ou por não seguir qualquer cânone linguístico —, perante o embaraço na execução da encomenda e após prolongado vazio de inspiração, foi de Fischli & Weiss que me lembrei quando pensava como descalçar a bota que é escrever sobre o assintomático, aleatório e críptico pensamento plástico, visual e formal dos criadores e principais mentores da Sociedade Internacional de Abissologia.

Em apoio deste desconforto judicativo, cito Adrian Searle, crítico de arte do *The Guardian*, quando se referiu ao trabalho deles, especificamente à exposição *Papagaio*: “Quanto mais tento compreender Gusmão + Paiva, mais hesito na explicação. A certa altura, o meu crítico interior sai. Que alívio. Fico de boca aberta durante horas. Quando finalmente saio, também, e atravesso a estrada na movimentada Finchley Road, o mundo está perturbado”.

Dizem-nos que a escultura está no mundo, que existe fisicamente, mas, olhando para o trabalho de João Maria Gusmão e Pedro Paiva seria mais rigoroso dizer que a escultura existe primeiro como linguagem ou na linguagem. A escultura é aqui e ali uma construção ou uma desconstrução linguística. Desde logo, na forma como se declina de tantas formas diferentes — enquanto metamorfose (“De formas mudadas em novos corpos leva-me o engenho a falar”, a citação é de Ovídio) ou enquanto metáfora — como filme, como instalação de câmara obscura ou propriamente como objecto tridimensional em cima de um plinto (em assumido pleonasma formal).

Elegi um filme particularmente fascinante, *O Sonho de uma Raia* (*Dream of a ray fish*), de 2011, como objecto exemplar de análise dessa circulação intermitente entre metáfora e metamorfose. Trata-se de um misterioso pequeno tratado lacanian de alteridade e de animismo que evoca a pintura como imagem especular mas que é subterraneamente construído enquanto escultura.

A raia é um peixe dado ao enlevo mitológico cuja morfologia discoidal revela espantosamente traços de rosto humano. No filme, a reflexão de um real corpo de raia através de um conjunto de espelhos que à vez e em sequência rodam sobre si próprios, revelam essa misteriosa coincidência visual e de identidade, e presentifica-se, qual Medusa, como figuração do espanto e do horror em face da própria imagem.

Digamos que o filme, sendo estruturalmente e materialmente um dispositivo escultórico, dispensa a escultura, aqui como que transubstanciada em película. Mas, ironicamente, uma verdadeira escultura de uma raia haveria posteriormente de surgir, com direito a base e tudo. *Raia Sentada* (*Sitting Ray Fish*), uma escultura em bronze pintado, de 2013, espécie de imagem em negativo fundida, reificada em nome de escultura.

A dúvida desfaz-se na terminologia — as palavras equivalem a coisas. Sempre assim foi e vice-versa. Quem diz que a escultura não pode ser divertida?

having to execute this commission and after a long void of inspiration, it was Fischli & Weiss I remembered when I was thinking how I was going to pull this off, writing about the asymptomatic, random and cryptic visual and formal thinking of the creators and the main mentors of the Abyssology International Society.

In support of this judicative discomfort, I quote Adrian Searle, art critic of *The Guardian*, and his review of their work, specifically to the exhibition *Papagaio*: “The more I try to make sense of Gusmão + Paiva, the more I balk at explanation. At some point, my inner critic leaves. What a relief. I stand gawping for hours. When I eventually leave, too, and cross the traffic on the hectic Finchley Road, the world is unhinged.”

We are told sculpture is in the world, that it exists physically, but looking at the work of João Maria Gusmão + Pedro Paiva (but also Peter Fischli & David Weiss) it would be more rigorous to say that sculpture first exists as a language or in language. Sculpture is here and there, a linguistic construction or deconstruction. From the start, in the way it has so many different forms — as a metamorphosis (“Of bodies changed to other forms I sing”, in the quote from Ovid) or as metaphor — as a film, as an installation with a camera obscura or actually as a three dimensional object on top of a plinth (in an assumed formal pleonasm).

I elected this particularly fascinating film, *O Sonho de uma Raia* (*Dream of a ray fish*), from 2011, as an exemplary object to be analysed from that intermittent circulation between metaphor and metamorphosis. It's a mysterious small Lacanian treaty of otherness and animism that evokes painting as a specular image but that is built in the subterranean as sculpture.

Ray fish are given to a mythological rapture whose discoid morphology amazingly reveals the lines of a human face. In the film, the reflection of a real body of a ray fish through a group of mirrors — which in turn and in sequence spin around themselves — reveals a mysterious visual and identity coincidence and presents itself as a figuration of astonishment and horror when facing its image (Medusa who?).

Let's say the film, being structurally and materially a sculptural device, doesn't need sculpture here, as if transubstantiated in the actual film. But ironically a real sculpture of a ray fish would appear afterwards, entitled to a base and everything; *Raia Sentada* (*Sitting Ray Fish*), a painted bronze sculpture from 2013, a kind of cast negative image, reified in the name of sculpture.

The doubt becomes undone in the terminology — words equate to things. It has always been like this and vice-versa. Who says sculpture can't be fun?

**João Maria Gusmão + Pedro Paiva**  
Bottom of the sea, 2018. Patinated  
bronze sculpture, 44 x 61,5 x 43 cm.  
Courtesy the artists, Sies + Hoke,  
Düsseldorf. Photo Achim Kukulies



**João Maria Gusmão + Pedro Paiva**  
Sponge, 2018 Patinated bronze  
sculpture, 8,5 x 34 x 41 cm. Courtesy  
the artists, Sies + Hoke, Düsseldorf.  
Photo Achim Kukulies



### **Feet in the Water<sup>1</sup>**

In 1494, with an emissary from Pope Alexandre VI to act as arbitrator, two kings sent their representatives to the Castilian town of Tordesillas, where the assembled dignitaries reached an agreement. They drew an imaginary line from pole to pole approximately 370 leagues west of Cape Verde, dividing the world between the two poles. The charted line was intended to serve spheres of interest in the Atlantic, not in the whole globe, yet the elaborate cartographic work invested in its definition demarcated a veritable “scene of nature,” which Denise Ferreira da Silva outlines as the transformation of “the subjectively (particular) determined act into objectively (universal) determined events that are taken as expressions of how “laws of nature” regulate collective existence.”<sup>2</sup>

The abyssal character of this early modern global partition manifests in the vigilant policing and rational violence applied to its borders as well as the representational asymmetry of its cracks. The continued partition of the oceanic space in leasing areas by gas, oil and mining companies that prospect the seabed for hydrocarbons, minerals and metals delineate an ongoing loop of “abyssal thinking.”<sup>3</sup> In this abyss, our relation to the oceanic space has also been one of wonder and

## Pés na Água<sup>1</sup>

Em 1494, juntamente com um emissário do Papa Alexandre VI que assumiu o papel de mediador, dois reis enviaram os seus representantes para a cidade castelhana de Tordesilhas, onde os dignatários ali reunidos chegaram a um acordo. Desenham uma linha imaginária, de pólo a pólo, aproximadamente 370 léguas a oeste de Cabo Verde, dividindo o mundo entre os dois pólos. Pretendia-se que a linha traçada servisse as esferas de interesse no Atlântico, não no globo inteiro, mas o elaborado trabalho cartográfico investido na sua definição estabeleceu uma verdadeira “cena da natureza”, que Denise Ferreira da Silva descreve como a transformação do “acto determinado subjectivamente (particular) em acontecimentos objectivamente determinados (universal) que são tomados como expressões de como as “leis da natureza” regulam a existência colectiva”.<sup>2</sup>

A natureza abissal desta separação no início da idade moderna manifesta-se no policiamento vigilante e na violência racional aplicada às suas fronteiras, bem como na assimetria representacional das suas fissuras. A fragmentação continuada do espaço oceânico em áreas concessionadas a empresas de gás, petróleo e exploração mineral que exploram o leito marinho em busca de hidrocarbonetos, minerais e metais define um “pensamento abissal”<sup>3</sup> contínuo. Neste abismo, a nossa relação com o espaço oceânico tem também sido uma relação de fascínio e ficção, que se apresenta como metáfora e racional económico, um palco de dimensões planetárias para criaturas frequentemente mistificadoras e desconcertantes. No entanto, em toda a sua estranheza, o imaginário oceânico é sempre apreendido de modo abstracto.

Este é o espaço de vulnerabilidade onde João Maria Gusmão e Pedro Paiva exploram as qualidades inerentemente rítmicas do abismo, que os artistas definem como “transitório” e “indiscernível”<sup>4</sup>. Em última instância, julgo que é aqui que a prática escultórica de Gusmão e Paiva apreende a mesma perspectiva transitória do tempo que está presente nos seus filmes. O filme, geralmente entendido como superfície bi-dimensional, encontra-se evidentemente relacionado de modo profundo com a sua materialidade, desde o grão do *medium* às quintas de servidores necessários para continuar a emitir sinais por todo o mundo. Para os artistas, a escultura também se refere a esta encenação materializada do mundo.

Em *Bottom of the sea* (2018), a escultura de bronze patinado oscila entre intensidades projectadas, sugerindo uma coreografia cinemática no olhar do observador. A possibilidade de ficção recorda os jardins subaquáticos documentados por Jean Painlevé (1902-1989) onde “cada nuance é congregada: tons de roxo cristalino dos ouriços e estrelas do mar, azuis dos dosséis de medusas (...)”<sup>5</sup>. Em *Sponge* (2018), a mesma qualidade cinemática permite-nos projectar sobre a escultura uma acção, da mesma forma que nos poderíamos referir à classe dos *Demospongiae*, com quase 8000 espécies encontradas em montes marinhos do mundo inteiro. Paradoxalmente, as esponjas são excepcionalmente lentas e algumas até sesséis ou, por outras palavras, fixas a uma superfície.<sup>6</sup>

Intimamente ligadas à substância, as práticas escultórica e fílmica de Gusmão e Paiva apelam ao prazer que temos ao observar o movimento e ao sentir o ritmo, um projectado pela mente e o outro apreendido pelos cones e bastões nos nossos olhos, ambos “assunções abissológicas” na linguagem dos artistas. Tal como Painlevé, as figuras apresentadas por Gusmão e Paiva dificilmente resistem a uma simples leitura antropomórfica, pelo contrário referem-se à “graça e terror dos gestos”<sup>7</sup> que nos aproximam de um imaginário animista involuntário, a partir das fissuras<sup>8</sup> e da falibilidade da percepção moderna. Como os artistas observaram, “As coisas revelam-se sempre de acordo com certos aspectos indiscerníveis”<sup>9</sup>.

Aqui, os artistas referem-se à agência continuada que os seus sujeitos detêm sobre a matéria da prática, que emerge continuamente e nunca em absoluto. Tanto em *Bottom of the sea* como em *Sponge*, Gusmão e Paiva lembram-nos que o tempo não é o movimento em sentido frontal, e que as coisas podem, também elas, representar-se *no* e *a partir do* abismo apesar da acção humana. As histórias que os artistas contam sobre as suas viagens a lugares abissais onde o sentido reside são uma lembrança auspiciosa de que “o mundo inteiro é um palco” mesmo dentro dos limites do próprio conhecimento.

fiction, one that presents itself as metaphor and play, as a stage of planetary dimensions of often baffling and mystifying creatures. In all this foreignness, however, the oceanic imaginary is always already perceived in the abstract.

This is the space of vulnerability wherein João Maria Gusmão and Pedro Paiva explore the inherently rhythmic qualities of the abyss, which the artists define as “transitory” and “indiscernible.”<sup>4</sup> Ultimately, I believe this is where Gusmão and Paiva’s sculptural practice apprehends the same tidal view of time that is present in their films. Film, generally understood as a two-dimensional surface, is obviously deeply entwined with its materiality, from the granularity of the medium to the server farms needed to carry forward streaming signals around the globe. Sculpture, for the artists, also refers to this embodied staging of the world. In *Bottom of the sea* (2018), the patinated bronze sculpture shifts between projected intensities, suggesting a cinematic choreography in the eye of the beholder. In my view, the possibility of fiction recalls Jean Painlevé’s (b.1902-1989) documentary underwater gardens where “every hue is gathered: shades of crystal purple brought by sea urchins and starfish, blues from the canopies of jellyfish (...)”<sup>5</sup>

Entwined in substance, Gusmão and Paiva’s sculptural and film practices appeal to the delight we take in watching movement and sensing rhythm, one projected by the mind, another caught by the cones and rods in our eye — both “abyssological assumptions” in the artists’ parlance. Alike Painlevé, the figures put forth by Gusmão and Paiva are unlikely to hold up to any anthropomorphic reading, rather they speak to the “grace and terror of gestures”<sup>6</sup> that brings us closer to an unwitting animist imaginary, addressed from the cracks,<sup>7</sup> from the fallibility of modern perception. As the artists have noted, “Things always reveal themselves according to certain indiscernible aspects.”<sup>8</sup>

The latter speaks to the continued agency their subject holds in the matter, ever-emerging and never absolute. In *Sponge* (2018) one might straightforwardly project an action in the same measure they might refer to the class of *Demospongiae*, with nearly 8000 species found across the seamount worldwide. Paradoxically, sponges are exceptionally slow-moving and some are even sessile, in other words, fixed to a surface.<sup>9</sup> In both *Bottom of the sea* and *Sponge*, Gusmão and Paiva remind us that time is not a forward motion and that *things* can represent themselves *in* and *from* the abyss. The stories they tell about their voyages to the abyssal places where meaning resides are a hopeful reminder that “all the world’s a stage” also in the limits of knowledge itself.