When skin is also a surface

Ana Isabel Ribeiro

Exhibition spaces are the definitive public spaces where the objects on display no longer belong exclusively to the hands and minds of their creators and producers. This leads to the appearance of a state of almost solitude, combined with the silence that habitually rules these spaces, forcing the observer to create the empathetic noise that brings new life to the objects.

In a sense, the multimedia installation created by Susana Piteira and Rietske van Raay both subverts and surpasses these situations by being based on its three inextricably linked elements: the sculpted stone, the video-projected images on the surface and the soundtrack. The resulting construction is the product of an invitation from the Casa da Cerca to produce a work which would occupy the former water-tank and be related to public art.

Consequently, *Public pleasures – private pain* appears as a means to unite two opposites: the public and the private; public art and a closed space. Yet this dual dichotomy is surpassed at the very moment when the sculpted stone object appears as a "marble skin". This is a symbolic metaphor of the body as the border of existence, where the skin

Quando a pele é também superfície

Ana Isabel Ribeiro

Um espaço expositivo é, por excelência, um espaço público no qual os objectos apresentados deixam de pertencer, apenas, à mão e ao pensamento de quem as concebe e executa. Daí resulta que uma quase solidão, aliada ao silêncio que habitualmente se aconselha nesses espaços, se instale, cabendo a quem vê gerar o ruído empático que reanima os objectos expostos.

De alguma forma, a instalação multimédia criada por Susana Piteira e Rietske van Raay, subverte e supera estas contingências já que assenta em três elementos indissociáveis – o escultórico em pedra, a projecção de imagens vídeo sobre a sua superfície, a banda sonora –, construção esta que resulta de um convite feito pela Casa da Cerca, no sentido de que fosse realizado um trabalho que, com uma relação à arte pública, viesse a ocupar o espaço da Cisterna.

Prazeres públicos – Sofrimentos privados, instaura-se, por isso, na resolução dos opostos: o público e o privado; a arte pública e o espaço fechado. Porém, esta dupla dicotomia é superada no preciso momento em que o elemento escultórico em pedra se assume como a "pele de mármore". Estamos,

então, perante uma metáfora simbólica do corpo como limite da existência, tendo, exactamente, a pele como fronteira entre o "eu" (o domínio do privado) e os "outros" (o domínio do público). Desta forma gera-se uma espécie de osmose, entre o espaço físico em que a peça é colocada e as intenções que lhe estão subjacentes já que a cisterna, enquanto espaço contentor de água apela ao meio aquoso, o primeiro lugar de existência do "eu", o primeiro dos cinco elementos que está em contacto directo com a pele.

A partilha do prazer e a privacidade do sofrimento emergem e são geradoras de uma unidade coesa, onde a pele e o corpo, através das imagens e do som, se confrontam, se questionam mutuamente, se submetem a processos de ocultação e de desocultação na busca, tantas vezes infrutífera, da essência de um qualquer "eu". E são essas imagens que se colam e deslizam na pele e o som que recria os "outros", que imprimem e sublinham a dinâmica formal que a peça escultórica comporta, animando este objecto. Assim se implica, também, algo do domínio público (aqui prazeres sofridos), no domínio do privado. Assim, também, o corpo, na sua exterioridade de pele, é uma superfície passiva, que regista, impotente, as marcas indeléveis do tempo, reflectindo-as, simulando-as ou alterando-as, negando a ordem natural das coisas.

acts as the border between the "I" (the private domain) and the "others" (the public domain). This creates a sort of osmosis between the physical space that houses the installation and the underlying intentions of that space, since the water-tank (as a container of water) immediately suggests the medium of water, the first place where the "I" exists, the first of the five elements that is in direct contact with the skin.

The sharing of pleasure and the privacy of pain appear and generate a coherent unity where, through the sound and the images, the skin and the body face one another, challenge one another, and accept processes of hiding and revelation in the often fruitless search for the essence of some "I". These images stick or slide over the skin, while the sound recreates the "others", defining and emphasising the formal dynamics of the sculpted work, animating the object. This process also introduces something from the public domain – in this case, pleasures felt – into the private domain. Thus, the body – through its external form of the skin – becomes a passive surface that impotently records the indelible marks of time, reflecting them, simulating them or altering them to reject the natural order of things.

The mirror opposite visitors as they leave the water-

tank reflects and returns each "I" that it meets. This is a final moment when each person faces a projection of him/herself, (re)positioning the relevance and consequences that can come from the need to match the private "I" to the public "we", readjusting the body to the skin from and through other people's eyes, incorporating the contingencies of the external that are inherent to the right to be different or to the massification that perhaps moulds contemporary life.

Given all the above, this installation ultimately questions the "I" held within the *skin* and thus reaches the *body*, making this physical existence simultaneously visible and invisible, while reminding us that we are all inhabited beings.

O espelho, que aguarda quem sai da Cisterna, reflecte e devolve cada "eu" que com ele se confronta. Este é assim um último momento no qual cada um encontra, vendo-se, uma projecção de si, (re)situando a pertinência e as consequências que pode assumir a necessidade de adequar o "eu" (o privado), ao "nós" (o público), reajustando o corpo à nossa pele a partir e através do olhar dos outros, incorporando as contingências da exterioridade inerentes ao direito à diferença ou, pelo contrário, à massificação que, tendencialmente, enforma a vida contemporânea.

Por tudo isto, esta é uma instalação que, em última instância, questiona o "eu" contido na própria *pele* e que, por esta via, alcança o *corpo*, tornando esta existência matérica, a um tempo, visível e invisível, relembrando.

Empire of the canon.

The instituted body and vice-versa

Fátima Lambert

I

"(...) Each thing is isolated before my senses,
which accepts it impassively: a cycle of silence.
I can know each thing in the dark,
as I know that my blood courses through my veins.
(...)
Here in the dark, alone
My body is calm and feels itself supreme." (1)

"There is no perception in the absence of the body." (2)

As Tobin Siebers rightly says, there is no (individualised human) perception in the absence of the body. Yet there can be perceptions that find the body in terms of aesthetic perception, even if the body is temporarily or permanently absent, as this absence leads to the body (to the world) along a path that is possible, albeit neither the most direct nor the most obvious. In parallel to what has been said on the different purposes that define the relationship/appropriation between the world and the image within the field of photographic images, a theoretical application can be established for

Império do cânone.

Corpo instituído e vice-versa

Fátima Lambert

I

"(...) Cada coisa está isolada ante os meus sentidos,
que a aceita impassível: um ciclo de silêncio.
Cada coisa na escuridão posso sabê-la,
como sei que o meu sangue circula nas veias.
(...)
Aqui no escuro, sozinho
o meu corpo está tranquilo e sente-se soberano." (1)

"There is no perception in the absence of the body."(2)

Não existe percepção (humana individuada) na ausência do corpo. Assim o disse, com propriedade e certeza Tobin Siebers. Mas podem existir percepções que encontram o corpo, no plano da percepção estética, ainda que o corpo seja (esteja) ausente. Essa ausência conduz em direcção ao corpo (ao mundo) por uma via possível, ainda que não a mais imediata ou explícita. À semelhança do que se afirma, no domínio da imagem fotográfica, quanto às diferentes intencionalidades que determinam a relação/apropriação entre o mundo e a imagem, pode estabelecer-se uma aplicação

teórica para o domínio tridimensional. A escultura concebe, capta, a imagem do corpo de acordo com princípios (e intencionalidades) específicas:

- reservando-lhe a maior acuidade e pormenor, revela-o como documento anatomo/psico-fisiológico, bem próximo do real;
- evidenciando-lhe aspectos quase imperceptíveis, através de pistas, vestígios, rastos, dirige para a apreensão eventual da realidade;
- transformando-o, metamorfoseando-o em diferentes graus ou tipologias: modifica-o sempre, gerando algo totalmente diverso e outro.

Em referência a qualquer um dos três princípios/planos enunciados, o corpo acaba, sempre e inevitavelmente, por "estar lá", numa acepção bem heideggeriana. A ausência da representação morfológica do corpo, a sua efectivação figurada é uma asserção, na duração conceptual de Susana Piteira. Mas, do seu trabalho sobre as aporias da ausência e da efectividade, respira e pulsa o corpo na mais subtil e quase epifania.

A acepção que predomina nos produtos da escultura - corpo deixado como rasto e vestígio - associa-se à possibilidade da interferência sobre o corpo, em ordem às modificações de alteridade. Assim, a ausência é colmatada e a presença imediata é desfeita. Desta dialéctica emerge um produto novo, ansioso por ser interpretado, e possuída a sua múltipla natureza estética (perceptiva) - aproximando-se do que adiante se designará por

three-dimensional work. Thus, sculpture conceives and captures the image of the body according to specific principles and purposes:

- It provides greater accuracy and detail, revealing the body as an anatomical and psycho-physiological document that is very similar to reality;
- It highlights almost imperceptible facets through clues, traces and signs, guiding the observer to a potential understanding of reality;
- It transforms the body, metamorphoses it into different degrees or types, always modifying it and creating something completely different or other.

Ultimately, in terms of any of these three principles/planes, the body is always and invariably "there", in a truly Heideggerian understanding. The absence of a morphological representation of the body, its figurative depiction is an assertion in Susana Piteira's conceptual work. Moreover, the body breathes and pulsates in its most subtle and almost epiphanic way from her work on the aporias of absence and depiction.

The acceptation that dominates in sculpture – the body left as a trail or trace – is associated to the potential to act upon the body according to modifications in alterity. Thus, the absence is compensated for and the immediate presence is broken up. This dialectic leads to the emergence of a new product that longs to be interpreted and wants its multiple aesthetic (perceptive) nature to be possessed, bringing it closer to what will be called the *aesthetic body*.

The factors that condition perception both of the body itself and of other bodies – the Other's body – clarify the statement that perception is also cultural and differentiated. The messages recorded in the "I" by the senses, and thus the psycho-cognitive construction and other conclusions, are the result of a representation of a plural and multicultural world. (3)

Imagery of the body depends on and guides (while simultaneously being guided) the (diverse) defining conceptualisation of the dominant individual person. It depends in that it reflects the multiple forms of the dominant and/or temporarily governing definition at any given moment and any given socio-cultural situation – corresponding to trends in mentality and dogmatic and/or even tautological domination. It directs in that, *a posteriori*, it manipulates, corrupts or simply influences the exteriorability and visibility of the concept of the body in question and in action.

corpo estético.

Os condicionalismos da percepção, quer do corpo próprio, quer dos outros corpos - do corpo-outrem - clarificam a afirmação de que a percepção também é cultural e diferenciada. As mensagens registadas no "eu" pelos órgãos sensoriais, logo a elaboração psico-cognitiva e demais ilações, resultam de uma representação do mundo plural e multicultural. (3)

A imagética do corpo depende e dirige (sendo embora e também dirigida) a conceptualização definidora (na sua diversidade) da pessoa humana individual. Depende, pois reflecte a multiplicidade da definição dominante e/ou vigente, em cada momento, em cada capacitação sociocultural – correspondendo às tendências de mentalidade e predomínio dogmático e/ou mesmo, tautológico; dirige *a posteriori,* manipula, contamina ou simplesmente influencia a exterioribilidade, a visibilidade, do conceito de corpo, em causa e em actividade.

II

II

"I felt petrified. In fact, everything was petrified: my will, my desire. The outside world had broken off contact with my inner universe and had restarted to exist around me with its absolute existence". (4)

"Senti-me petrificado. Aliás, tudo estava petrificado: a minha vontade, o meu desejo. O mundo exterior rompera o contacto com o meu universo interior e recomeçara a existir à minha volta com a sua existência absoluta." (4)

In Susana Piteira's installation, the sculpture embraces both the absent body and the modified body, whose appearance and physicality are acted upon. In this case, the absent body and the modified body are one and the same, indistinguishable and unique – a minor paradox!

Rietske van Raay's video images, projected in a

Na instalação de Susana Piteira, a escultura alberga o corpo ausente e o corpo modificado, sujeito a intervenção sobre a sua aparência, sobre a sua fisicalidade. Neste caso, corpo ausente e corpo modificado são um, indissociados e únicos – breve paradoxo!

Com a melhor cumplicidade, as imagens de vídeo

de Rietske van Raay, projectadas em *loop*, testemunham a dimensão singularizada do corpo específico – os vários corpos únicos – comprometidos com a modificação, a transformação deliberada e cientificamente realizada por cirurgiões e tecnologia em rigor: as imagens registam a definição do "corpo construído". O "corpo construído" usufrui de uma condição de parentesco com o "corpo idealizado", sendo resultado e consequência de uma, porventura, deslocada percepção do "corpo real" consciencializado como "corpo imaginário".

loop, work closer together to reveal the individualised dimension of the specific body – or the various unique bodies– that undertake the deliberate and scientific modification, the transformation, by surgeons and state-of-the-art technology. Her images record the definition of the "body constructed", which enjoys the status as a relative of the "idealised body", since it is both the result and the consequence of a potentially dislocated perception of the "real body", understood as an "imaginary body".

Desde a Antiguidade Grega que se procurou a perfectibilidade da representação antropomórfica: primeiro, para servir os deuses e os heróis, depois, para *todos* e quase qualquer. O cânone, estabelecido no período clássico, serviu sujeitos, geografias e gerações vários; preservou imagens de pessoas e antropormofizou deuses feitos, umas e outros, com a ambição de expor a beleza idealizada, elevada a um expoente supremo. Consoante as épocas, as mentalidades e os condicionalismos, os gostos oscilaram: sucederam-se protótipos e modelos de beleza que dominavam as obsessões e as ânsias de mulheres e homens. Sempre se pretendeu a aproximação pessoal aos estereótipos vigentes, essa espécie de consentaneidade sociológica e moral que convergia para a mediania e a formatação iconográfica e simbólica, axiologicamente predominantes. Assim se percorre o caminho histórico da beleza exigida ou ambicionada: o busto nobiliárquico e enigmático de Nefertari; as muitas Evas que ganharam e perderam os seus Adões (Dürer e Cranach, o Velho imortalizaram-nas ainda mais!); robustas e

Ever since Greek antiquity, man has sought perfect forms of anthropomorphic representation: first to serve the gods and the heroes, then for *all* and almost anyone. The canon (established in the classical period) was adopted for a range of subjects, geographies and generations, preserving images of people and anthropomorphising existing gods so as to reveal an idealised beauty that had been elevated to its highest level.
Depending on the age, mentalities and other conditioning factors, tastes varied: prototypes and paradigms of beauty that dominated the obsessions and concerns of women and men alike came and went. Yet the perpetual aim was to make the person similar to the existing stereotypes, a sort of sociological and moral accord that aimed for axiomatically dominant mediocrity and iconographic and symbolic standardisation. Thus, the historical path of required or desired beauty leads from the aristocratic and enigmatic bust of Nefertiti to the many images of Eve that lost or won their Adams (Dürer and Cranach the Elder immortalised many more), on to the robust and voluptuous naked

goddesses produced by Bronzino, Rubens, Tintoretto, Veronese, Fragonard, Giorgione or Titian, on again to the puritanical, stern but appealing matrons in the Flemish and Dutch prototypes of Hooch, Franz van Mieris, Rembrandt and Vermeer. They even stretch on to the emblematic seductive female figures in the work of Ingres and Delacroix and to the ethereal and symbolic visions of the Pre-Raphaelites and Gustav Klimt.

Even the recognised deformations and/or transgressions against the body during the twentieth century recorded aesthetic types, paradoxically both members of the avant-garde and normative such as Egon Schiele, Picasso, Modigliani, Kirchner, Matisse, Frida Kahlo, De Kooning, Delvaux and Balthus. Meanwhile, others captured the female body in countless obsessive photographic images, a tradition begun by Nadar, Julia Cameron and Steichen, and perpetuated by Imogen Cunningham, Kertesz, Man Ray, Stieglitz, Edward Weston, Richard Avedon, Cecil Beaton, Horst P. Horst, Georg Platt Lynes, Irving Penn, Jan Saudek and even Francesca Woodman, Nan Goldin and Cindy Sherman.

Rietske van Raay has researched into the iconography of women in the history of European art, acquiring some emblematic visions that she has articulated with other images that she herself has produced of other people's bodies. It is this complicity that has culminated in this videographic work.

voluptuosas deusas desnudadas por Bronzino, Rubens, Tintoretto, Veronese, Fragonard, Giorgione ou Ticiano; puritanas e hieráticas, mas tentadoras matronas, de acordo com os *protótipos* flamengos e holandeses de Hooch, Franz van Mieris, Rembrandt ou Vermeer; ainda as emblemáticas seduções femininas de Ingres, Delacroix, até às etéreas e simbólicas visões dos pré-rafaelitas ou de Gustav Klimt.

Até mesmo, as reconhecidas deformações e/ou transgressões sobre o corpo, ao longo de 1900s, consignaram tipologias estéticas (vanguardistas e paradoxalmente normativas): Egon Schiele, Picasso, Modigliani, Kirchner, Matisse, Frida Kahlo, De Kooning, Delvaux, Balthus; outros consolidaram o corpo da mulher em imagens fotográficas obsessivas e inumeráveis, iniciada a tradição por Nadar, Julia Cameron ou Steichen, perpetuada por Imogen Cunningham, Kertesz, Man Ray, Stieglitz, Edward Weston, Richard Avedon, Cecil Beaton, Horst P. Horst, Georg Platt Lynes, Irving Penn, Jan Saudek ou mesmo por Francesca Woodman, Nan Goldin e Cindy Sherman.

Rietske van Raay investigou a iconografia da mulher na História da Arte Europeia, dela apreendendo algumas visões emblemáticas que articulou com outras imagens produzidas por si própria a partir de corpos de outrem. Desta cumplicidade surgiu o produto viedográfico em causa.

III

A escultura, desde os primórdios, serviu a idealização do corpo: a Vitória de Samotrácia, todas aquelas deusas e ninfas, e ainda as santas e virgens, todas ganharam a sua vicissitude estética, a sua beatitude corpórea. Rodin, Camille Claudel, Brancusi, Henry Moore ou Giacometti celebraram perspectivas diversificadas sobre a figura e a sua representação. De sublinhar, as implícitas diferenças, quando se trata de uma questão de auto-retrato ou de retrato de outrem.

As intencionalidades são específicas e distintivas: ora procuram o auto-conhecimento ora se procuram colmatar nas imagens dos outros, na alteridade sexual, designadamente.

Os propósitos que conduziram à fixação iconográfica do corpo feminino divergiram, de acordo com os princípios e intenções dos muitos autores. Considerem-se os propósitos idealizadores, efabulatórios, denunciadores, ironistas, humanistas, punitivos, eróticos, pornográficos, moralistas, religiosos, plásticos, mas sempre simbólicos e venerandos (de um modo ou outro).

As imagens de intervenções cirúrgicas sobre corpos femininos, realizadas pela artista holandesa, registam os depoimentos e manifestam na sua morfologia cárnea, a vontade irreversível das protagonistas. Estas mulheres "deram o rosto", "deram o corpo" à visibilização dos outros; expuseram corpos sozinhos como testemunho, suporte e substância das razões e modificações que lhes foram infligidas. O anonimato é uma causa pessoal e colectiva; o corpo sustenta esse

III

Since its earliest days, sculpture has idealised the body: the Victory of Samothrace, the many gods and nymphs, as well as the saints and virgins, all gained their aesthetically changed form, their bodily beatification. Rodin, Camille Claudel, Brancusi, Henry Moore and Giacometti demonstrate different visions of the figure and how it can be portrayed. The implicit differences when the work was a self-portrait or of another person should be noted, as the purposes are specific and distinguishing: in the former, the aim is self-awareness; in the latter, it is to establish the image of others, specifically in their sexual alterity.

The purposes that led to establishing the iconography of the female body changed according to each sculptor's principles and intentions. Their many aims were variously idealising, fable-creating, critical, ironic, humanist, punitive, erotic, pornographic, moralistic, religious or plastic, but they always were always – in one way or another – symbolic and reverential.

Rietske van Raay's images of operations on female bodies record their statements and reveal their flesh, demonstrating the iron will of these women who "offered their faces" and "offered their bodies" up for public scrutiny. They exposed their individual bodies as witnesses, supports and the substance for the reasons and modifications that were inflicted on them. Anonymity is both a personal and a collective cause: the body sustains that anonymity, turning it into an example, clarifying a paradigmatic cause of the contemporary world and its sociological

and aesthetic definitions. These women (and all others in identical circumstances) wanted and imposed their will to see their bodies constructed at a point after they had been born. With the help of a mother figure that was transformed into a surgeon, they designed the material and the reason for a constructed body, in some terms, an aesthetic body. It is no longer the work of the artist as subject or object, but a product for one's own use and pleasure, the reflection of a genuine personal decision. They believe in the authenticity of that constructed body, whose appearance is based on the skin.

Human skin may be confused with stone that is worked like a hide. Stone is here seen as a thickness, expressing the *I-skin* (5) that Didier Anzieu so rightly chose.

The *I-skin* would be a "figurative form that the child's I uses in the early phases of development to represent himself as an I that holds psychic contents, based on his experience of the body's surface. This would correspond in the operative field and be confused with it in figurative field". (6)

> The first function of the skin is to act as the bag that contains holds in what is good and the "filling", such as the milk, the care, the bath of words that accumulated there;
> The second function of the skin is as the border with the outside and keeps it outside. It is the barrier that protects us against invasion by greed and against attacks from other beings or objects;
> The third function of the skin is – like the

anonimato, tornando-o exemplar, explicitando uma causa paradigmática da contemporaneidade e suas determinações sociológicas e estéticas. Essas mulheres e todas as demais (em idênticas circunstâncias) quiseram, impuseram a vontade de ver o seu corpo construído, depois de o ter nascido. Conceberam, com a intervenção da mãe fantasmizada em médico-cirurgião, a matéria e razão de um corpo construído, um corpo estético numa acepção, já não de obra de artista como sujeito e objecto, mas como um produto para uso próprio, fruição e espelho de uma genuína determinação pessoal. Elas acreditam na autenticidade desse corpo construído. A base aparencial desse corpo é a pele.

A pele humana que se confundirá com a pedra trabalhada como uma pele. A pedra entendida como uma espessura, glosando esse *eu-pele* (5) que, tão acertadamente, Didier Anzieu escolheu. O *eu-pele* seria uma "figuração de que o Eu da criança se serve, no decurso das fases precoces do seu desenvolvimento, para se representar a si próprio como Eu continente dos conteúdos psíquicos, a partir da sua experiência da superfície do corpo. Isto corresponderia no plano operativo e permaneceria confundido com ele no plano figurativo." (6)

> - 1ª função da pele: é o saco que contém e que retém no seu interior o bom e o "cheio" que o aleitamento, os cuidados, o banho de palavras aí acumularam;
> 2ª função da pele: é a *interface* que marca o limite com o fora e mantém este no

exterior; é a barreira que protege da penetração pela avidez e agressões vindas dos outros, seres ou objectos;
3ª função da pele: simultaneamente à boca e, pelo menos, tanto quanto ela, é um lugar e um meio primário de comunicação com outrem, de estabelecimento de relações significantes; é, cada vez mais, uma superfície de inscrição dos vestígios deixados por estas.

A pele cobre o desejo e espanta-o até outro corpo. Por isso é que a pele é tão grossa e convincente. A pele é muito corpo. Tanto quanto se precisa para se ser consistente consigo mesmo. Nem mais nem menos do que a quantidade certa de corpo.

As peças de escultura de Susana Piteira integram-se na categoria de imagem "externa", aquele tipo de imagem que implica, que exige, irrevogavelmente, a imagem interior — mental e pulsional. Exigem, quer a matéria do revestimento (perene), quer a substância invisível (precária), reunindo nessa espécie de murmúrio, entre os opostos intransponíveis, a austeridade e sageza.

IV

Nos finais do séc. XX, revigorou-se o império do cânone, o primado da beleza idealizada, em prol de outros valores e razões que não os constantes do ideário estético convencionado (ou talvez), inerentes à Arte Grega do Período Clássico. Por oposição à intencionalidade representativa, ansiosa por explorar a técnica, que permite estabelecer a

mouth and at least as much as the mouth – to be a place and a prime means of communication with others, of creating significant relations. It is increasingly a surface that bears the traces left by these relations.

Skin covers desire and scares it off onto another body. That is why skin is so thick and convincing. Skin has a lot of body, all the body it needs to be consistent with itself, neither more nor less than the right amount for the body.

Susana Piteira's sculptures fall within the category of the "external" image, that type of image that implies – indeed that unmistakably demands – the inner image that comes from the mind and from energy. They demand both the (perennial) covering and the (temporary) invisible substance, bringing them together in a sort of murmur inside the inescapable extremes of austerity and wisdom.

IV

In the late twentieth century, the canon of the primacy of idealised beauty was reinstated in favour of values and reasons that were different from those in the established classical ideology or those potentially inherent in classical Greek art. In contrast to the representative purpose that wished to explore technique and enabled the figurative form of each unique work to be established, Susana Piteira's sculpture does not use the signs of recognising a recreated and/or idealised anatomy. The images produced by Rietske van Raay shake us and take

us beyond the images, passing us through them, in constant folds and superimpositions, stimulating multiple levels of questioning and leading on towards a whole new series of purposes.

The theory of the idealisation of the body, as developed by Hegel, was based on valuing the spirit to such an extent above the body that no bodily form would be anything other than a portrait of the soul. "...thanks to sculpture, the human figure will appear not as a simple natural form but as the representation and expression of the spirit". (7) Sculpture is the ultimate art form that embodies spirituality, "the goal and independence in itself and for itself, in a bodily form that is in accord with the concept of the spirit and appropriate to its individual nature, offering the body and the spirit for our contemplation as they fuse in an indivisible whole".(8)

Hegel's thinking established the essential foundations for the definition of sculpture, based on the belief that:

> *"...it represents the spirit placed inside the bodily and should therefore be exclusively visible through the whole of the latter, the capital point of subjectivity, the concentrated expression of the soul as the soul, the gaze directed at the spectator and meeting his gaze". (9)*

Novalis posed the question, "Should the body and the soul be, in a certain sense, separate – and would it not be a weakness when the ailment of one is immediately also that of the other – without any intervention of will?" (10)

Suggesting a vital association between traditionally

figuratividade da peça única, a escultura decidida por Susana Piteira não recorre aos sinais de reconhecimento de uma anatomia recriada e/ou idealizada; as imagens de Rietske van Raay alertam-nos e deambulam-nos para lá das imagens, através delas, em dobras e sobreposições incessantes; suscitam múltiplos níveis de questionamento e endereçam para outros tantos propósitos.

A idealização do corpo, desenvolvida por Hegel, fundamenta-se na sobrevalorização do espírito relativamente ao corpo, até ao ponto em que toda a forma corpórea não mais seria que retrato da alma: "...graças à escultura, a figura humana aparecerá, não como simples forma natural, mas como a representação e expressão do espírito."(7) A escultura é, por excelência, a arte que incarna a espiritualidade, "a finalidade e a independência em-si e para-si, numa forma corporal conforme ao conceito do espírito e adequada à sua individualidade, e oferece à nossa contemplação o corpo e o espírito fundidos num todo indivisível."(8) As reflexões hegelianas consignaram o fundamento imprescindível para a enunciação da Escultura, baseado na convicção de que:

> *"...representa o espírito metido no corporal e devendo, portanto, ser visível unicamente através da totalidade deste, ponto capital da subjectividade, a expressão concentrada da alma enquanto alma, o olhar dirigido para o espectador e encontrando o seu olhar." (9)*

Novalis questionava-se: "Será que o corpo e a alma deverão ser, de certo modo, separados – e não

será fraqueza, quando cada afecção de um é logo também afecção do outro – sem intervenção da vontade?" (10) Apontando para uma cumplicidade essencial entre termos por tradição oposicionais, Novalis considerava que o "lugar da alma está no ponto onde o mundo interior e o mundo exterior se tocam. Onde eles se penetram – ele está em cada ponto da penetração." (11)

> *Ver os corpos não é desvendar um mistério, é ver o que se oferece à vista, a imagem, a miríade de imagens que é o corpo, a* imagem nua, *a arealidade. (12)*

As esculturas de Susana Piteira não presentificam os males, nem tampouco os desejos do corpo. Assumem o corpo como fundamento conceptual, mas "ignoram-no" quer como carne, quer como continente de órgãos. São muito mais invólucros de fraca densidade, embora a sua base material seja resistente e impenetrável. Curiosamente, contrasta com a apresentação do corpo nas imagens do vídeo: aonde a dimensão do corpo/carne é a condição e propriedade absoluta. É aí, o império do corpo como carne, pronto a ser intervencionado pela cirurgia médica; é o corpo cujo bio-poder determina e delibera sobre a pessoa como todo, pois o corpo é um todo a retalhar e recompor. Como se se procedesse, partindo de uma organização de composição, fundada em uma "Ciência do Corpo" (*Ciência dos Membros*, *Ciência do Valor*, *Ciência do Traço*) decorrente das teorizações de Leon-Battista Alberti.

A extensa e fluida escultura que habita a Cisterna evoca, com intensidade, a noção que, da

Suggesting a vital association between traditionally opposed terms, Novalis believed that "the place of the soul is at the point where the inner and outer worlds meet, where they penetrate one another. It lies at every point of penetration". (11)

> *Seeing bodies is not unravelling a mystery, it is seeing what is there to be seen, the image, the myriad images that are the body, the naked image, the a-real. (12)*

Susana Piteira's sculptures present neither the evils nor the desires of the body. They accept the body as a conceptual basis, but then "ignore it" both as flesh and as a container of organs. Instead, they are seen more as low density coverings, even though their material is resistant and impenetrable. Curiously, this contrasts with the body as shown in the video images, where the dimension of the body as flesh is both a condition and an absolute property. It is there, it is the empire of the body as flesh, ready to be operated upon, the body whose biological power defines and deliberates on the person as a whole, since the body is a whole to be dismantled and put back together. It is like moving, starting from an organised composition based on a "Science of the Body" (*Science of the Members*, *Science of Value*, *Science of Design*) derived from the theories of Leon-Battista Alberti.

The extensive and fluid sculpture that occupies the water-tank intensely evokes the idea that Antonin Artaud's iconoclastic inventiveness has led on to the philosophical validity of Gilles Deleuze and Félix Guattari.

It is clearly no coincidence that Deleuze went deeper

into the implications of the concept of **CsO**, applying them in one seminal work to the iconography of Francis Bacon. The aim within the area of the modified body as it appears in representation was to achieve true alteration of the body itself, which can undergo external interventions and profound alterations in its appearance, also making the observer forget the existence of the organs. When understood in perception terms, appearance has borders that are defined by figurative forms. However, these borders both create and are created by the appearance, becoming both utterly unachievable and unwelcoming. Appearance never allows access to the void of the body, the skin that it slides off or grasps. "One can never get into the body without organs, it is unreachable, a border".(13)

The body does not hold excess or abstinence either in the images or the sculpture: it is a body beyond body, with no bacteria, obstacles or restrictions. Yet it is a body/responsibility that is participating (by its own will? by conscious decision?) in an organic and rationalised fast.

> *The non-individual body of the human species, concerned with survival, with prolonging life, with protecting public hygiene and with the nascent concern to preserve the environment.(14)*

The art world at the end of the twentieth century continued one of the trends that had appeared in the sixties and seventies: accepting the body of the artist simultaneously as the theme and subject of the work, making it an *aesthetic body*. This vision

inventividade iconoclasta de Antonin Artaud, avançou para a vigência filosófica de Gilles Deleuze e Guattari.

Não foi certamente por acaso que Deleuze aprofundou as implicações do conceito de **CsO**, aplicando-as, num livro exemplar, à iconografia de Francis Bacon: sob o domínio do corpo modificado na representação, pretendeu-se atingir a genuína altercação do corpo próprio, susceptível de intervenções externas e condutoras a alterações profundas na sua aparência: essa aparência que também faz esquecer a existência dos órgãos. A aparência – apreendida em termos percepcionais é portadora de contornos estipulados pela figuração; todavia, esses contornos, que engendram a aparência e que pela aparência são engendrados, tornam-se irremediavelmente inatingíveis e inóspitos. A aparência nunca permite o acesso ao vazio do corpo, sua pele que se escoa ou agarra: "Ao corpo sem órgãos nunca se consegue aceder, não se lhe pode chegar, é um limite." (13)

Nem nas imagens, nem na escultura, o corpo recolhe a gulodice ou a abstinência: é um corpo além-corpo. Sem bactérias, sem obstáculos, sem restrições, sem... Mas é um corpo/responsabilidade, situado (por sua vontade? por decisão?) num jejum orgânico racionalizado.

> *O corpo não individual, mas da espécie humana, preocupado com a sobrevivência, com o prolongamento da vida, com a protecção da higiene pública e com a incipiente preocupação com a preservação do meio ambiente. (14)*

Na cena artística de finais do séc. XX, prosseguiu-se com uma das tendências, assumida nos anos 60 e 70, que consistia na assunção do corpo próprio do artista, simultaneamente como sujeito e matéria da obra, tornando-o *corpo estético.* Esta concepção, alargada a sua amplitude semântica, serve para integrar outras manifestações e objectos decididos na encruzilhada das artes plásticas e das artes performativas. Sempre se pretendeu atender ao corpo na sua diferencialidade (e completude) – como sujeito e objecto da obra de arte – para assim se expandir para as demais soluções culturais e sociológicas.

O *corpo estético* carrega em si, comporta, o peso e a tradição (recente) de tantas e tantas cargas ideológicas e de aptas hermenêuticas na captura de aderentes incondicionais e/ou detractores (estéticos) militantes. Tornou-se um conceito usado e apropriado a uma multifuncionalidade não somente estética, mas política – em voga nos discursos sobrevindos às políticas culturais e manipulador de suas consequências aplicadas. Por outro lado, constata-se a vontade de anular esta concepção alargada (e polissémica) de *corpo estético*, em prol de uma recuperação axiológica (no panorama artístico) que redime a concepção - e ulterior produção de peças - de onde se ausenta a referencialidade pessoal e/ou gregária, tendendo para uma celebração mais enxuta (e esvaziada) de episódios semiológicos e simbólicos também.

> *It is as if artists and the public alike have determined to do away with decoration, substitution, and concealment to cut to the body at the heart of aesthetic experience. (15)*

broadened the semantic scope, integrating other expressions and defined objects from the crossroads between the plastic arts and the performing arts. The body was always supposed to be seen in its differentiated (and completed) forms, as the subject and object of the work of art, so that it could be expanded to embrace other cultural and sociological expressions.

The *aesthetic body* holds and bears the weight and (recent) tradition of a myriad of ideological approaches and appropriate hermeneutics to capture unconditional supporters and/or militant (aesthetic) critics. It became a concept that was used and attached to a multifunctional nature that was not only aesthetic, but also political; one that was fashionable in discourses that came from cultural policies and that manipulated its applied consequences. Conversely, it also demonstrated the wish to cancel out this broader (multifunctional) conception of the *aesthetic body* in favour of an axiological recovery (in artistic terms) that reinstates the conception and subsequent production of works of art, where personal and/or communal references are absent. Instead, the trend is towards a more stripped down (and hollowed out) celebration of semiological and symbolic themes.

> *It is as if artists and the public alike have determined to do away with decoration, substitution, and concealment to cut to the body at the heart of aesthetic experience. (15)*

In this case, three-dimensional pieces and video images could (or not) be given the name of the *aesthetic body*, could (or not) come into contact -

precisely through their absence of iconography – with invocation, convocation or figurative representation of the body, could (or not) show off the excellence of their technical and technological thoroughness.
The fluidity of the body's passage over the body, may not have any meaning. It may just express a personal essence in spectators, their projection/introjection, their desire or fear. In this installation, the body has no need of decoding: it is. There is nothing of the body to be decoded. Its demand is too concrete: "unless the cipher of a body is the body itself (not coded, but extensive)". (16)

The body has been granted the privilege of organising space, diverging from the dominant theocentrism. The body without anthropomorphic outlines, in substance but unrecognised, occupies the former water-tank.

In my imagery, the water-tank is a dislocated space, one that is pushed beyond time, frozen in a history of function and use, a place where figures played out acts and took decisions on a daily and almost minuscule basis. It is a sort of well, but on the surface. A water-tank acts as a container, a storage space for large quantities of water. Some expose the water to the air, with neither roof nor cover. Yet this one holds in stones and forms, almost temporary images and dislocated sounds. They trap transmutations that some people wish to inflict inside themselves, exposing the thickness of their skin.

No presente caso, peças tridimensionais e imagens de vídeo poderiam ser ou não ser consignadas sob a nomeação de *corpo estético*; poderiam ou não encontrar-se, precisamente pela sua ausência iconográfica, com a evocação, convocação ou representação figurada do corpo; poderiam ou não exibir a excelência da sua meticulosidade técnica e tecnológica.
O corpo, na fluidez da sua passagem sobre o corpo, pode não possuir qualquer significado: efectivar apenas uma essência pessoal do espectador, a sua projecção/introjecção, o seu desejo ou medo. O corpo, nesta instalação, não carece ser decifrado: é. Do corpo, nada haverá a decifrar; é por demais sólida a sua exigência: "a não ser que a cifra de um corpo é o próprio corpo (não cifrado, mas extenso)." (16)

Ao corpo foi concedido o privilégio de organizar o espaço, divergindo do teocentrismo preponderante. O corpo sem contornos antropomórficos, o corpo em substância mas sem reconhecimento: ocupa o antigo sítio da Cisterna.

A cisterna é, no meu imaginário, um espaço deslocado, empurrado para lá do tempo: congelado numa história de funcionalidade e usufruto, onde figuras protagonizaram actos e decisões quotidianas e quase ínfimas; é uma espécie de poço à superfície. Uma cisterna serve de contentor, de depósito, para grandes quantidades de água. Há cisternas que expõem a água ao ar; sem tecto ou abrigo. Agora, esta cisterna abrigará pedra e formas, imagens quase precárias e sonoridades deslocadas. Nelas ficarão encurraladas transmutações que

algumas pessoas se desejam infligir, expondo a espessura da sua pele.

A duração não existe na pedra
antiquíssima e eterna,
mas sim no transitório,
no que é brando e sensível. (17)

A sinuosidade da escultura parece uma espécie de tapete, subordinado a directrizes estéticas antropomórficas. As linhas devidamente preenchidas pela pedra deveriam apelar à noção de corpo/carne. A voluptuosidade de sua extensão deveria estimular a dimensão da carne na sua rudeza – dentro e fora da carne. Todavia, o corpo/carne está alheio; não condiciona a presença. O reconhecimento, melhor, a sua percepção. Olhar estas peças não significa que a nossa carne nelas se veja ou reveja. Significa antes, que a aspiração de transcendência do corpo a que, num momento ou outro se aspira, impera muito mais do que domina.

Janeiro/Fevereiro 2004

Duration does not exist in stone
ancient and eternal,
but in the transitory,
in what is gentle and sensitive.(17)

The sinuous lines of the sculpture make it seem like a sort of carpet that is subject to anthropomorphic aesthetic directives. The lines that the stone duly fills in should suggest the notion of the body/flesh. Its voluptuous size should stimulate the fleshy aspect in its crudest form – both inside and outside the flesh. Yet the body/flesh is elsewhere and does not condition this presence. Recognition, or rather its perception. Looking at these pieces does not mean that our flesh sees or is seen in them. Rather, it means that the occasional aspired to goal of bodily transcendence prevails far more than it dominates.

January-February 2004

---

(1) Cesare Pavese, "Mania da Solidão", *Trabalhar cansa*, Lisboa I Lisbon, Ed. Cotovia, 1997, pp. 71-73.

(2) Tobin Siebers, "Introduction: Defining the Body Aesthetic", *The Body Aesthetic – From fine art to body modification*, Michigan, The University of Michigan Press, 2000, p. 1.

(3) Cf. António Pinto Ribeiro, *Corpo a corpo – possibilidades e limites da crítica*, Lisboa I Lisbon, Cosmos, p. 118.

(4) Yukio Mishima, *O templo dourado*, Lisboa I Lisbon, Assírio & Alvim, 1985, p. 13.

(5) *"O "eu-pele" é uma estrutura intermediária do aparelho psíquico, uma realidade fantasmática, figurada nas fantasias, nos sonhos, na linguagem corrente, nas atitudes corporais, nas perturbações do pensamento e, simultaneamente, constituinte do espaço imaginário (fantasias, sonhos, pensamento) de cada organização psico-patológica."* Maria de Fátima Sarsfield Cabral, *Pensar a emoção, o processo psicanalítico como reconstrução da "barreira de contacto" (Bion)*, Lisboa, Fim de Século Ed., 1999, p. 106. I *"The I-skin" is an intermediary structure of the psychic system, a ghostly reality that appears in fantasy, in dreams, in everyday language, in bodily attitudes, in the upsets of thought. It simultaneously forms the imaginary space (fantasies, dreams and thoughts) of each psycho-pathological organisation".* Maria de Fátima Sarsfield Cabral, *Pensar a emoçãao, o processo psicanalítico como reconstrução da barreira de contacto" (Bion)*, Lisbon, Fim de Século Ed., 1999, p. 106.

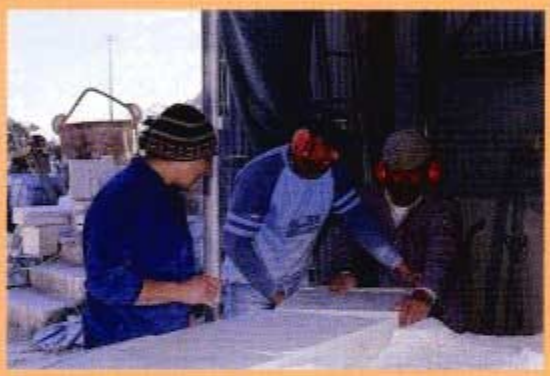
(6) Didier Anzieu, citado por I quoted by Fátima Cabral, op. cit., p. 106 (*Le Moi -peau*, p.61).

(7) Hegel, "La Sculpture", *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 135.

(8) Idem, ibidem, p. 108.

(9) Idem, ibidem, p. 112-113.

(10) Novalis traduzido por I translated by Rui Chafes, *Fragmentos de Novalis*, Lisboa I Lisbon, Assírio & Alvim, 1992, p. 25.
(11) Idem, ibidem, p. 29.
(12) Jean-Luc Nancy, Corpus, Lisboa, Vega, 2000, p. 46.
(13) Diz-se: o que é, o CsO – mas já se está nele, tratando-se como um verme, tacteando como um cego ou como um louco, viajante do deserto e nómada da estepe. É sobre eles que dormimos, estamos em vigília, que nos batemos, batemos e somos derrotados, que nós procurámos o nosso lugar, que nós conhecemos as nossas felicidades inatas e as nossas quedas fabulosas, que penetrámos e somos penetrados, que amamos." Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Comment se faire un corps sans organes ? », *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, pp. 185-187. I "It is asked what is the CsO? But we are already in it, treating it like a worm, touching like a blind man or a madman, a desert traveller or a nomad of the steppes. It is on these that we sleep, we watch over or we fight, fight and are defeated, that we search for our place, that we find our inborn joys and our magnificent falls, that we penetrate and are penetrated, that we love" Gilles Deleuze & Félix Guattari, «Comment se faire un corps sans organes?», *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, pp. 185-187.
(14) Ieda Tucherman, Breve história do corpo e seus monstros, Lisboa I Lisbon, Vega, 1999, p. 92.
(15) Tobin Siebers, op.cit., p. 5.
(16) Jean-Luc Nancy, op. cit., p. 46.
(17) Peter Handke, Poema à duração, Lisboa I Lisbon, Assírio & Alvim, 2002, pp. 77-79.



Public pleasures, private pain

Description

Susana Piteira and Rietske van Raay

"This permanent quest to distinguish between the internal or individual meaning and the circumstances of the object that is being spoken about plays the leading role in all philosophical discourses on art, the meaning of art and meaning per se (...). This quest presupposes a discourse on the border between the interior and the exterior of the cultural object, in this case, a discourse on demarcation."

I

The Casa da Cerca's request that we produce a work of art related to public art for the building's former water-tank immediately raised the question of how to approach the work within a closed space: a concept that is intimately related to what is – or should be, in order to be public – accessible to all. This first apparent paradox became the starting point for this installation, where we tried to talk about the more intimate or private potential motivations that immediately become public in that their ultimate goal is to be exhibited to others. Much of the artwork in contemporary society – the part that is legitimised by the mainstream – accompanies and/or induces the idea of speed, as

Prazeres públicos, sofrimentos privados

Memória descritiva

Susana Piteira e Rietske van Raay

"Esta exigência permanente - distinguir entre o sentido interno ou próprio e a circunstância do objecto de que se fala - protagoniza todos os discursos filosóficos sobre a arte, o significado da arte e o significado enquanto tal (...). Esta exigência pressupõe um discurso sobre o limite entre o interior e o exterior do objecto cultural, neste caso um discurso sobre a demarcação."

I

A proposta, dirigida pela Casa da Cerca, de realizar um trabalho para a sua Cisterna que estivesse relacionado com a arte pública, levantou de imediato a questão de abordar num espaço fechado, um conceito relacionado em um primeiro momento com aquilo que é ou deve ser (para assumir o caracter de público), acessível a todos. Neste primeiro aparente paradoxo assentou o início do desenvolvimento da presente instalação: tentar falar das possíveis motivações mais íntimas – privadas – que logo se tornam públicas no sentido em que o seu fim último é exporem-se aos outros. Uma boa parte da produção artística da sociedade contemporânea (a legitimada pelo *mainstream*)

acompanha e/ou induz a ideia de rapidez, imposta pela cultura ocidental de cariz economicista, provocando uma forma de viver do agora e já, tornando todos os nossos actos e responsabilidades descartáveis, solicitando a cada momento que nos tornemos, antes de mais, produtos consumidores e consumíveis. Para tal, basta que aderamos aos padrões impostos pelo sistema de mercado.

A histeria do novo, na arte, acompanha a sua afirmação como actividade autónoma afastando-a definitivamente do seu carácter simbólico, da sua relação directa com o quotidiano e portanto, tornando-a algo de estéril uma vez afastada da sua função primordial e integradora.

Nesta contexto, a instalação multimédia que apresentamos, manifesta um carácter duplo de cumplicidades e oposições. Cumplicidades e oposições, no sentido em que, questionando a hipótese de continuar a utilizar *medias* tão tradicionais, melhor dizendo, antigos como a pedra, para a concretização plástica, ela, a pedra, dando corpo a um elemento horizontal e fraccionado (contrariando a lógica académica e histórica da própria escultura) incorpora nesta instalação, o seu lado mais conceptual, negando a sua tradição de objecto representativo ou mimético. O elemento escultórico em pedra, torna-se aqui, nos momentos de projecção das imagens vídeo sobre a sua superfície, suporte de representações, transportando-o definitivamente para outras categorias.

O vídeo, que se projecta sobre este elemento

imposed by the economic nature of western culture. This results in a "here and now" lifestyle, where all our acts and responsibilities are disposable and we are required, at every moment and above all else, to be both consumers and consumable. All we have to do is accept the models imposed by the free market system.

In art, the history of what is new accompanies its emergence as an autonomous activity, which distances it from its symbolic nature and from its direct relationship with daily life, thereby making it sterile as it has been removed from its original, integrating function.

Within this context, this multimedia installation reveals its dual nature of complicity and opposition. These appear in the sense that they question the potential continuation of using such traditional – or rather old – media as stone for artistic purposes. In this installation, stone is a horizontal and fragmented element, countering the academic and historical logic of sculpture itself and integrating its more conceptual aspect, rejecting its traditional interpretation as a representative or mimetic object. When video images are projected onto its surface, the sculpted stone here becomes a support for representation, definitively elevating it to other categories.

The video that is projected onto this sculpted element is naturally a non-object form of artistic expression, one that lies outside material form. In this case, it is this characteristic that is its representational, presentational and defining essence. In this work,

the video *is* the material element.

In this exhibition, the space of the former water-tank is transformed into another. By accepting a multimedia installation into itself, it becomes a part of that installation and assumes values that are held dear by current sculptural performance – the specific site and its potential mediating action.

A mirror awaits visitors as they go up the stairs that took them down into the former water-tank. They will have a second opportunity to see the images... or to see their own image!

II

> der körper ist nur die form der seele
> *the body is only the form of the soul*
> (Immanuel Kant, German philosopher, 1724-1804)

The stretched and pieced together skin of the marble reflects smooth, clean, soft and sensual human skin through the images projected onto its surface. It is the last layer between the "I" and the outside world, and the first means of contact with others. Visual contact makes the skin our calling card, the confirmation of our existence. Perfectly suited to a culture made up of instant images, our surface – our skin and the form of our bodies – can be read like a screen onto which our personality is projected.

The projected image is a celebration of the perfect body, a form of fondling the naked body, the hint of the pleasure that would come from touching and communicating with the portrayed being.

escultórico, associado naturalmente a uma forma de expressão artística não objectal, fora da matéria, subverte aqui, pela sua essência representativa/presentativa e modeladora, esse seu carácter. O vídeo é neste trabalho a matéria.

O espaço da Cisterna da Casa da Cerca, torna-se durante esta exposição, outro. Ao albergar a instalação multimédia faz parte integrante dela e reivindica valores caros à actuação escultórica actual - o sítio específico e a possibilidade de mediação.

Um espelho esperará o público ao subir as escadas que lhe deram acesso à Cisterna. Aí terá hipótese de um segundo confronto com as imagens... a sua própria imagem?!

II

> der körper ist nur die form der seele
> *the body is only the form of the soul*
> (Immanuel Kant, filósofo alemão, 1724 – 1804)

E na pele de mármore – esticada e retalhada – reflecte-se, porque nela é projectada, a pele humana, lisa, limpa, suave, sensual. A última camada entre o Eu e o mundo externo. Primeiro meio de contacto com os outros, o contacto visual torna-se a nossa apresentação, a afirmação da nossa existência. Perfeitamente adaptado à cultura feita de imagens instantâneas, a nossa superfície – a nossa pele e a nossa forma do corpo – pode ser lido como a tela, onde a nossa personalidade se encontra projectada.

A imagem projectada é uma celebração do corpo perfeito, um apalpar do nu, a sugestão do prazer que será tocar e comunicar com este ser retratado. Mas o que fazer quando se está infeliz no seu corpo? Quando se teme o contacto, por se considerar inapto?

A banda sonora será composta por uma entrevista com uma cirurgiã estética que lida diariamente com pessoas que sofrem, a maioria das vezes em silêncio, e lutam para se verem transformadas no seu próprio ideal – que é a imagem que querem que o outro tenha delas.

Os temas da conversa passam pelas técnicas aplicadas na cirurgia estética, os riscos inerentes, as eventuais sequelas e as motivações das pessoas que a procuram. A cirurgia estética como a via dolorosa para a forma ideal. A cirurgiã faz uma ferida visível a fim de curar uma ferida invisível. A pessoa sujeita-se a passar pelo sofrimento para atingir a harmonia na vida, à procura de um encontro consigo próprio, através da sua própria superfície. Corpos formados para serem apresentados ao público. Arte pública numa aplicação extrema.

Assim, numa justaposição com a imagem do corpo ideal, ouvimos o outro lado da medalha. Entretanto vemos sobrepostos imagens médicas, tiradas ao longo do processo da operação plástica. São imagens documentais, não especificamente criadas para esta instalação.

Em toda a sequência, que é uma construção sobre um ideal, uma ideia artificial, o documental serve

What can we do when we're not happy inside our bodies, when we fear contact as we feel that our bodies are not right?

The soundtrack consists of an interview with a cosmetic surgeon whose daily life involves dealing with people who suffer, mainly in silence, and struggle to see themselves metamorphosed into their ideal: the image that they want others to have of them.

The interview covers the techniques used in cosmetic surgery, the inherent risks, potential side effects and the reasons that lead people to undergo this operation. Cosmetic surgery is seen as a *via dolorosa* to achieve the ideal form. The surgeon makes a visible wound in order to cure a hidden wound. The patients agree to suffer pain so as to achieve harmony in life, seeking to come into contact with themselves via their own surfaces. These bodies are moulded so they can be shown to the public – an extreme application of public art.

Hence, in juxtaposition with the image of the perfect body, we hear the other side of the coin. Meanwhile, we see superimposed medical images – documentary images that were not specifically created for this installation – taken during the entire process of the cosmetic surgery.

Throughout the sequence, which is a construction about an ideal or an artificial idea, the documentary aspects act as a counterbalance. We see a record of a form of struggle that uses the body as a means of expression. We could almost call it body art, an

art that is not reserved for an elite group, but is instead a day-to-day art that we can see in the street. It passes by without us even really noticing it, but it still shapes our perception of the surroundings.

That is also why the installation's sound environment – not just during the darkened period when the projection takes place, but also the lit period when we look exclusively at the surface of the sculpture – is modelled. The spectator hears an audience, but never sees it. This recording of a theatre audience before the curtain is raised, when only a silent human mass can be heard, offers spectators another role that they can identify with. Are they mere spectators in this form of public art, or is that form designed to be appreciated by them and made in their image, turning them into an inspiration for the creation?

como contraponto. Vemos documentada uma forma de luta, que para se poder manifestar, utiliza o corpo como meio de expressão. Quase que podemos falar de arte corporal. Não é arte reservada a uma elite – é a arte da vida diária, que encontramos na rua e passamos sem olharmos bem para ela, mas que remodela a nossa percepção do meio envolvente.

Por essa razão também, o ambiente sonoro da instalação – não só do momento escuro, em que terá lugar a projecção, mas também do momento claro, em que se olha somente a superfície da escultura – será modelado. O espectador ouvirá a presença de um público sem nunca o ver. Através da gravação de uma audiência num teatro, antes do levantar do pano da cena, em que apenas ouvimos uma massa humana em silêncio, o espectador terá mais um papel com que se identificar. É um mero espectador desta forma de arte pública? Ou é para ser apreciado por si e à sua imagem, que a forma é concebida, tornando-se assim fonte da criação?

Agradecimentos | Acknowledgements

Pelo convite à | at the invitation of, Casa da Cerca e ainda a | and: Ana Isabel Ribeiro, Catarina Rosendo, Maria de Fátima Lambert, Francisco Laranjo, António Ferraz de Menezes, Joaquim Borrego, Oficina de Cantaria José Manuel Pernas, Rui Gomes, Paulo Pacheco, Maria Afonso, Clínica Nutricorpus, Thierry van Raay, Jan van Raay, João Carlos Marques, Centro Dramático de Évora e | and Rádio Voz da Planície.

Execução técnica | Production

Rietske Van Raay, Susana Piteira e Oficina de Cantaria José Manuel Pernas, Vila Viçosa e | and António Menêzes Produções Multimédia.

Exposição
Exhibition

PRAZERES PÚBLICOS, SOFRIMENTOS PRIVADOS
PUBLIC PLEASURES, PRIVATE PAIN

Instalação Multimedia de Susana Piteira e Rietske van Raay
Multiumedia Installation by Susana Piteira e Rietske van Raay

Produzida e organizada pela
Produced and organized by

Casa da Cerca - Centro de Arte Contemporânea
Rua da Cerca, nº2 2800 Almada Tel. 212 724 950 Fax. 212 724 979

27 Março - 30 Maio 2004
27th march - 30th may 2004

Coordenação
Coordination
Catarina Rosendo

Textos
Texts
Ana Isabel Ribeiro
Fátima Lambert
Rietske van Raay
Susana Piteira

Tradução
Translation
Richard Trewinnard

Design Gráfico
Graphic Design
Casa da Cerca

Fotografia
Photography
Rosa Reis
António Menêzes

Secretariado
Secretariat
Isabel Galveias

Serviço educativo
Education service
Cristina Gameiro
Emília Ferreira

Apoio de montagem
Installation staff
Victor Borges

Apoio de oficina
Workshop
Joaquim Costa
José Raposo
Mariano Carita
Nuno Santos
Sr. Monteiro

Execução gráfica
Graphic execution
ACD S.A.

ISBN
972-8794-12-6

Depósito Legal
209332/04