

O RISO DOS OUTROS

PEDRO PROENÇA

FUNDAÇÃO EUGÉNIO DE ALMEIDA
CENTRO DE ARTE E CULTURA
ÉVORA 13.10.18 > 31.03.19

PEDRO

O RISO
DOS
OUTROS

Bernardete Bettencourt

John Rindpest

Pedro Proença

Pierre Delalande

Rosa Davida

Sandralexandra

Sóniantónia

PROENÇA

CURADOR / CURATOR
JOÃO GAFEIRA



Porque escolhemos estes sete artistas em detrimento de outros? Por que é que os textos dos catálogos e dos livros, que quase ninguém lê, são rápidas classificações com algumas pitadas de louvor, que, por serem louvor, surgem sempre um pouco artificiais (ou será apenas uma falta de pudor)?

Parece que não lhe entramos na pele. Estremecem inconclusos. Há uma opacidade que nos convida a resumi-los em epítetos, como na *Iliada*. Por outro lado, aqui onde também busco curá-los, procuro a completude, a complexidade, o lado desconhecido, o facto picaresco, o gesto que foi silenciosamente glorioso, a *boutade* que sobra em *cliché*. Um sítio onde se cimenta a surpresa.

Nestes artistas, há indissolúveis laços com o literário, com a palavra? Decerto, mas não foi a palavra, desde Duchamp, desde *Fluxus*, ou desde a *Conceptual Art*, que se banalizou ou especializou deixando de ser exterior à arte (o *outro* da crítica) para passar a ser o coração desta (a consciência das ideias e dos processos)? Dizia-me há poucos dias alguém que hoje, frequentemente, a arte está à beira de se confundir com literatura. Sintoma de incúria? Acto de cura do excesso e banalização das imagens? Desejo de se evadir de si mesma? Vontade de ocupar um espaço (o literário) com o que outrora lhe resistia? Há um lado bárbaro nas artes visuais que pretende ignorar ou sobrepor-se a outros domínios. A arte recente, depois do moderno e do pós-moderno, capitulou em boa parte as suas relações com o antigo (porque visto como nefasto, logo *suspeito*). Amnésia voluntária? Estarão estes campos, ambos tecnologicamente obsoletos, a fundir-se? Nesta exposição, talvez. E talvez é um quase sim.

João Gafeira, curador

Why did we pick these seven artists instead of others? And why are the texts included in these art catalogs and books (which no one reads these days) almost always composed of a few hastily sketched attempts at categorization sprinkled with a pinch of praise that leaves behind an aftertaste of artifice (or merely shamelessness)?

It seems we can't inhabit their skin. They shudder, indistinct yet opaque, inviting us to sum them up in epithets like in the *Iliad*. On the other hand, this exhibition, through which I seek to curate them, is a search for completeness, complexity, the unknown side, the picaresque deed, the quietly glorious gesture, the quip that gives way to *cliché*. An exhibition is where you solidify surprise.

Do these artists share imperishable ties to the literary, to words? Of course, but since Duchamp, since *Fluxus* or *Conceptual Art*, haven't words gone from being outside of art (*the other* of criticism) to being at the very heart of it (in the consciousness of ideas and processes)? A few days ago someone told me that these days art runs the risk of being mistaken for literature. Is this a symptom of carelessness? An expression of the curation of excess and the trivialization of images? A desire to escape itself? The will to take over a space (the literary field) that used to resist it? The visual arts have some kind of barbarian quality, seeking to either ignore or impose themselves upon other fields. Recent art, post-modernism and post- post-modernism, has in many ways given up on its relationship with the old (because the old is seen as nefarious, and therefore suspect). Is it voluntary amnesia? Are both of these technologically obsolete fields merging? In this exhibition, maybe. And a maybe is a near yes.

João Gafeira, curator

PIERRE DELALANDE

Pierre Delalande (1946) chega-nos do domínio literário, tendo desembocado tardiamente no mundo das artes. A sua obra *Autobiografias* busca forjar as suas biografias numa rebuscada genealogia que persegue o seu apelido e algumas afinidades intelectuais.

Delalande, tendo nascido em Avignon, passou a adolescência na Irlanda, partindo mais tarde rumo à Grécia para conhecer *in loco* a literatura contemporânea helénica, em especial a poesia, tendo realizado algumas traduções de Ritsos, Seferis, Embiricos e Elytis para a editora Pegasus. Em Paris-Nanterre, conclui uma tese de mestrado acerca de *La cuisine du sujet en Rousseau et Stendhal*. Fixa-se, após o 25 de Abril, em Lisboa e desde o início do milénio tem vindo a esculpir, semi-aleatoriamente, a sua identidade, à sombra de coincidências (o facto de, por exemplo, ter o mesmo nome de uma obscura, mas influente, personagem de Vladimir Nabokov), agindo artisticamente em reacção a outros autores e artistas que vai canibalizando e remisturando, como Picabia, Kafka, Cage ou Byars. A partir das suas obras cria aforismos que acaba por transformar em sequências narrativas autobiográficas.

O seu trabalho visual é, por um lado, o de uma complexa pseudo-autodocumentação, gerindo graficamente fotografias ou documentos, e acrescentando narrativas ou frases escritas num estilo lacónico. Por outro lado, cria capas dos livros que escreverá depois: *Os títulos são obras condensadas que geram obras que poderiam ser títulos de muitos outros livros. Um livro, idealmente, é já uma biblioteca — vê-se/lê-se, em dado momento.* Outras vezes, Pierre Delalande expõe peças de efeito diagramático e musical; ou ainda, painéis múltiplos de quatro imagens (referenciando John Baldessari), em que assimila e contrapõe a teoria do sublime paisagístico (em *The return of the guillotine*) a fotografias e abstracções geométricas.

Pierre Delalande (1946) began in the field of literature and landed in the art world only late in his career. His work *Autobiographies* seeks to craft "his biographies" from a convoluted genealogy, in pursuit of his surname and a few intellectual affinities.

Delalande, born in Avignon, spent his youth in Ireland, then left for Greece to discover Greek contemporary literature, particularly its poetry, "in loco", and worked on translations of Ritsos, Seferis, Embiricos and Elytis for *Editions Pegasus*. He then finished his Master's thesis on "La cuisine du sujet en Rousseau et Stendhal" at Paris-Nanterre. He settled in Lisbon after the Portuguese revolution of 1974 and has been carving his identity somewhat randomly since the turn of the millennium, driven by a series of coincidences (for example, the fact that he shares his name with an obscure, yet influential, character by Vladimir Nabokov), reacting artistically to other authors and artists, such as Picabia, Kafka, Cage or Byars, whom he cannibalizes and remixes. He creates aphorisms based on his own work, then transforms them into autobiographical narrative sequences.

His visual work consists, on the one hand, of a complex kind of pseudo-self-documentation, graphically arranging photographs or documents to which he adds narratives or laconic phrases. On the other hand, he creates covers for books he'll write some day: *"The titles are condensed works that generate works that could be the titles of many other books. Ideally, one book is a library already"*, one can read at a certain point. Elsewhere, Pierre Delalande shows pieces with a diagrammatic, musical effect; or multiple panels composed of four images (referencing John Baldessari), in which he assimilates and contrasts the theory of the sublime in landscape (in *The return of the guillotine*) to photographs and geometric abstractions.

JOHN RINDPEST

John Rindpest é um artista levemente antiquado e deslocado nas preocupações. Depois de uma ida à feira de Basel, teve uma epifania e considerou que poderia fazer qualquer coisa nos antipodas do mercado da arte, criando uma arte divertida que se mantivesse fiel ao espírito original dos conceptualistas. Invertendo os pressupostos do texto de Marcel Broodthaers, que o levou a ser artista, Rindpest enunciou na sua exposição *Poetry as Art as Poetry* os pressupostos de uma militância por esta actividade gratuita e pobre, *para que a arte se salve de ser mais um apêndice da especulação financeira*.

Rindpest trabalha incorporando, por exemplo, citações de Kafka, do *Dicionário Etimológico* de Chantraine, ou de Pierre Delalande, seu amigo próximo. O criticismo de Rindpest (e a sua mania de apropriação) vai longe. Por exemplo, afirma que concebe a política como extensão da curadoria, e que, como em François Le Lionnais, há uma antecipação endémica nas suas criações que gera precursores que plágiam os antecessores. É curioso notar que, em Rindpest, as citações de Delalande se tornam mais ferozes, rebarbativas, menos subtis e clínicas. Há uma sujidade própria de Rindpest que nos atrai para a desordem, abandonando a elegância e a brevidade. Se Delalande se transforma por reacção e repetição, Rindpest recorre ao plágio daquele para ser impuro e cáustico.

A maior parte das peças de Rindpest consistem em instalações monumentais em que manipula textos, imagens, e acrescenta ornamentos. Algumas dessas instalações estendem-se a arquitecturas e jardins, sendo um dos seus propósitos criar o AMAT/MATA (*Ambulatory Museum of Art Theories/ Museu Ambulatório de Teorias de Arte*). Esta obsessão em coleccionar teorias de arte e em expô-las artisticamente é filtrada pela ideia de não-retorno permanente.

Por outro lado, Rindpest assume a postura de um *old master* precoce. Esse estilo desabrido – sem filtros – de quem se está nas tintas, deve-o à sua admiração pelo *late* Picasso (cuja poesia, aliás, traduziu), ou por Eduardo Batarda (a quem acusa de lhe *ter roubado o estilo e a força*), ou ainda pelos últimos livros de Herberto Helder.

Rindpest is a somewhat antiquated artist, ever on the outside with his steep concerns. He had an epiphany after visiting the Basel art fair and thought he could create something in diametrical opposition to the art market, fun art that held on to the original spirit of the conceptualists. Inverting the assumptions found in the text by Marcel Broodthaers that led to him becoming an artist in the first place, Rindpest, in his show *Poetry as Art as Poetry*, proclaimed the presuppositions of his own activism on behalf of this free and impoverished activity, "so art may be rescued from becoming yet another appendage of financial speculation".

Rindpest works through the incorporation, for example, of quotes from Kafka, *Chantraine's Etymological Dictionary*, or Pierre Delalande, who is a close friend of his. The focus of Rindpest's criticism (and his obsession with appropriation) is wide-ranging. He claims, for instance, that he conceives of politics as an extension of curatorship, and that, like François Le Lionnais, his creations are constantly moving up in time, engendering precursors that plagiarize their antecessors. It's interesting to note that, in Rindpest's work, Delalande's quotes become fiercer, obnoxious, less subtle and clinical. There is a dirtiness peculiar to Rindpest that pushes us towards disorder, abandoning elegance and brevity. If Delalande transforms himself through reaction and repetition, Rindpest resorts to plagiarizing the former in order to become impure and corrosive. He's also conceived of a veritable avalanche of virtual installations, some of which have been realized.

Most of Rindpest's work consists of monumental installations in which he manipulates text and images, then ornaments them. Some of these installations include architecture and gardens, and one of his goals is the creation of AMAT/MATA (*Ambulatory Museum of Art Theories/ Museu Ambulatório de Teorias de Arte*). His obsession with collecting and artistically displaying Art theories is filtered through the notion of permanent non-return.

On the other hand, Rindpest takes on the role of a precocious "old master". He owes this unfiltered style – that of someone who doesn't give a damn – to his admiration for the "late" Picasso (whose poetry he translated), Eduardo Batarda (whom he accuses of having stolen his style and "strength"), and the last books of Herberto Helder.



SANDRALEXANDRA E SÓNIAANTÓNIA

Durante um quarto de século (de 1990 a 2015) Sandralexandra e Sóniantónia tiveram vida em comum. Nessa vivência partilhada (tantas vezes turbilhonante) foram concebidas obras de arte e textos a quatro mãos, percorrendo boa parte da tradição feminista em Portugal, quer na literatura, quer nas artes.

Ambas publicaram os livros *Orquideias Atópicas (Apenas Livros)*, *Herbário Utópico* (também disponível on-line no *Triplov*), *Manifestos para Gabriela (Espaço Llansol)*, assim como o romance *Gertrude na Caparica (Edições Asa d'Icarus)*. São autoras de uma pseudo-tradução (heterobiográfica?) em prosa aforística dos sonetos de Shakespeare. Uma pequena parte dessa obra foi publicada em *Perpetuamente Pop*, livro onde abundam colagens com cores e motivos popistas.

De 2006 a 2013 foram cáusticas num blog (<http://sandrasonia.blogspot.com/>), de onde se destaca a relação de amor-ódio com a obra de Sophia, que consideram higienista, heideggeriana e elitista. Numa obra comum exposta em 2010 (*God loves to watch Girls in Bikinis*), Sandralexandra e Sóniantónia questionam (ou celebram ironicamente) o gosto por bikinis do último grande crítico modernista, Clement Greenberg. E questionam: *Será este o paradigma da arte modernista do qual, por mais que nos desviemos dele, pós-modernas e mais além, não nos conseguimos evadir?*

For a quarter of a century (from 1990 and 2015) Sandralexandra and Sóniantónia shared a life. In this shared life (frequently stormy) they conceived works of art and texts as a duo, running through much of Portugal's feminist tradition, in literature as well as in the arts.

Together, they published the books *Atopical Orchideas (Apenas Livros)*, *Utopian Herbarium* (also available online at *Triplov*), *Manifestos for Gabriela (Espaço Llansol)*, as well as the novel *Gertrude in Caparica (edições Asa d'Icarus)*. They authored a (heterobiographical?) pseudo-translation of Shakespeare's sonnets into aphoristic prose. Part of this work was published in *Perpetually Pop*, a book rich in pop colors and motifs.

Between 2006 and 2013 they exercised their vitriol in a blog (<http://sandrasonia.blogspot.com/>), particularly in their love-hate relationship with the work of Sophia de Mello Breyner, whom they accuse of being obsessively hygienic, heideggerian and elitist. In another shared work shown in 2010 (*God loves to watch Girls in Bikinis*), Sandralexandra and Sóniantónia question (or celebrate, ironically) the taste for bikinis of the last great modernist critic, Clement Greenberg. They wonder: "Is this the paradigm of modernist art, which we find ourselves unable to avoid no matter how much we deviate from it in our post-modernism and beyond?"

SANDRALEXANDRA

O projecto de Sandralexandra corresponde à condensação dos fluxos amorosos como *modus operandi* artístico. Ao cinismo do Art World, às denúncias ou às celebrações/transgressões do conceito e do mercado, a artista prefere a ética amorosa do dia a dia, a doçura e a insistência da imanência, contra a violência e a abstracção do masculino. A obra é paixão, e essa mesma paixão é condensada em numerosos registos, dando primazia ao trabalho epistolar. É uma poética da arte e dos afectos que se opõe ao uso da força e aos prestígios da maldição e da concisão: *O andar a denegrir a beleza é uma facilidade armadilhada — só se lhe vê o terror, na cegueira de não lhe vislumbrar o divino. O belo é o difícil. Não é como uma pêga, trocável por trocos ou rosas. Há que desconfiar do esplendor e dos favores do mal. Porque a nossa ciência, natural e espontânea, é amorosa. E não há maneira de dela nos desviarmos.*

Nos trabalhos mais recentes, embora não se distanciando do seu tema central, Sandralexandra percorre trilhos que passam pela Grécia, pelo turismo e por uma reavaliação da *mail art*, à luz de vários discursos de mulheres helenistas. A transformação de postais num simulacro poético; a des-saturação das suas imagens; a sua ampliação para uma maior dimensão; o humor requintado; a contraposição do sensual e do trágico à banalidade turística; assim como a denúncia das encenações de uma Grécia pura e ideal (que a autora assimila à transmissão de ideologias totalitárias) trazem à luz a faceta política da artista que parecia submersa nas tonalidades líricas do seu percurso.

Sandralexandra's project is the coalescing of the streams of love as an artistic *modus operandi*. To the cynicism of the Art World and the condemnation or celebration/transgression of concept and of market, the artist prefers the daily ethics of love, the sweetness and insistence of immanence against the violence and abstraction of the masculine. Her work is passion, passion which is condensed into different registers, with a preference for the epistolary form. It is a poetics of art and affection, opposed to the use of force and the esteem afforded to cursing and concise writing: "the denigration of beauty is an easy trap – in beauty one sees only terror, in the blindness of failing to see its divinity. The beautiful is the difficult. It's not like a hooker, exchangeable for spare change or roses. One must be wary of the splendor and favors of evil. Because our natural spontaneous science is a science of love. And there's no way to deviate from that."

In her more recent works, though she does not move away from her fundamental themes, Sandralexandra treads a path that takes her through Greece, through tourism and a reevaluation of mail art in light of the words of Hellenistic women. The artist's political side, previously submerged by the lyrical hues of her artistic career, is revealed by the transformation of postcards into poetic simulacra; the desaturation of their pictures; their ampliation into a grander size; the refined humor; the contrasting of the sensual and tragic to the banal of tourism; as well as the condemnation of the *mise-en-scène* of a pure, idealized Greece (assimilated by the author to the communication of totalitarian ideologies).

RISCO

SÓNIA ANTÓNIA

O trabalho de Sónia Antónia foca-se na materialização de expressões poéticas ou literárias (mas não só), que por vezes interpreta literalmente, e outras vezes parodia ou ilustra. Na peça *ars scribendi* desmonta (num registo afim ao de Sandralexandra) o discurso de promoção da violência, resultado de uma ética de força masculina, pretensamente radical, mas profundamente machista e autoritária. A presença do machado, como instrumento de abate ou de sacrifício, torna-se ao mesmo tempo ineludível e irónica face à intenção de alguém supostamente poder *escrever com um machado* (como um maoísta escreveria com uma metralhadora ou com um tractor). A cantiga ainda será a tal *arma contra a burguesia*?

Em Sónia Antónia, há uma vertente que se opõe às abstracções e conceitos, que, no entanto, usa de uma forma muito carnal e irónica. O seu vocabulário parece místico, sobretudo em *Trevas Vinhateiras*. Nesse livro as alusões ao divino aparecem erotizadas, ébrias, inspiradas. Cruelmente eróticas são também as suas ratoeiras que devoram pincéis e paletas, numa alusão ao acto de pintar, e à *Função do Orgasmo*, de Wilhelm Reich. *As minhas ratoeiras são condensadoras de energia. Sugam a energia da tradição pictórica ilusionista e machista.* (in entrevista de S. & S. com Olinda Ferreira, JL, Fevereiro de 2009)

Sónia Antónia's work focuses on the materialization of poetic and literary expressions (and others), which she sometimes interprets literally and other times parodies or illustrates. In *ars scribendi* she takes apart (in a register common to Sandralexandra's) the discourse of violence as a product of a masculine ethics of strength, supposedly radical but profoundly sexist and authoritarian. The presence of the axe as a tool of slaughter or sacrifice becomes simultaneously unavoidable and ironical when confronted by the supposed intent to "write with an axe" (much like a Maoist might write with a rifle or a tractor). Can a song still be a *weapon against the bourgeoisie*?

In Sónia Antónia one finds a side which opposes abstractions and concepts, which she nonetheless employs in a highly carnal and ironic fashion. Her vocabulary seems mystical, particularly in *Vineyard Darkness*, a book in which the references to the divine are erotic, intoxicated, inspired. Her mousetraps are also cruelly erotic, devouring paintbrushes and palettes, in an allusion to the act of painting and to *The Function of the Orgasm* by Wilhelm Reich. "My mousetraps are energy condensers. They draw power from the illusionistic and sexist pictorial tradition." (S. & S. interviewed by Olinda Ferreira in JL, February of 2009).

PEDRO PROENÇA

A obra de Pedro Proença (1962) é sobejamente conhecida. Pintor, ilustrador e ensaísta está associado às múltiplas gerações artísticas que eclodiram no início dos anos 80. Quer no uso imoderado de imagens de aparência alegórica, quer no *frenesi rocaille* de desenhos fremendo de comichão, Proença é um desenhador ágil que nos sacode, parodia, goza, e por vezes deleita, com a seriedade súbita de *vanitas* que invertem o humor ou se deixam engolir nele.

Nas grandes peças aqui apresentadas, o artista parece querer recuperar um mundo cómico-filosófico-mitológico. O seu fabulário maneirista remete, em grande escala, para as gravuras de Quinhentos (recheadas, no entanto, de alusões a Roy Lichtenstein, a Sol Lewitt e a Frank Stella).

Os seus painéis decorativos, de verve setecentista, parecem contaminados pelo frenesi de Tiepolo, ou de Guardi, ou pelos estranhos escritos de Carlo Gozzi (como a *Marfisa Bizarra*). O desenho nestas faixas é a extensão de uma caligrafia apressada e dançante, em que o caprichoso e ornamental devoram, musicalmente, as figuras.

A arte de Proença é, conseqüentemente, polimorfa. Por exemplo, num livro recente (*Da inscrição*, 2017) apresenta desenhos de linha contida e aspecto diagramático que parecem situar-se no pólo oposto a estes desabridos painéis. São registos gramaticais de uma arte combinatoria quase infinita, melancólica e topológica. Podem estes desenhos ser lidos como poemas, disseminando o *unânime branco conflito* de Mallarmé? Certamente. Mas o que neles borbulha, com padrões que lembram os dos vasos gregos, do período geométrico, ou figuras que se aparentam com máscaras das *artes primeiras*, é um desejo de *sentido antes do sentido* uma exibição de ritmos que procuram ser coisas, uma anotação de percursos, que conjuram e conjugam as partituras mais experimentais de John Cage com as pinturas de Joaquim Rodrigo.

Pedro Proença's (1962) work is widely known. He is a painter, illustrator and essayist with ties to the various artistic generations that burst onto the scene in the beginning of the 80s. Whether in the immoderate use of apparently allegorical imagery, or the rocaille frenzy of itchy, twitchy drawings, Proença is a deft drawer who shakes, parodies, mocks and occasionally delights us, with the sudden seriousness of *vanitas* that invert humor or are devoured by it.

In the large pieces shown here, the artist seems to want to reclaim a comical-philosophical-mythological world. His collection of mannerist fables refers back to the engravings of the 16th century (though it is full of references to Roy Lichtenstein, Sol Lewitt and Frank Stella).

His decorative panels, with the artistic verve of the 1700s, seem contaminated by the energy of Tiepolo or Guardi, or by the strange writings of Carlo Gozzi (such as his *Marfisa Bizarra*). The drawing on these strips is an extension of a rushed, dancing calligraphy, in which pictures are musically devoured by caprice and ornament.

Proença's art is, therefore, polymorphous. In a recent book (*On inscription*, 2017) he uses drawings with subdued linework, resembling diagrams, in the antipodes of these unbridled panels. Instead, they are grammatical records of a nearly in nite, melancholy and topological combinatorial art. Can these drawings be read as poems, thus spreading Mallarmé's "unanimous white conflict"? Of course. But in these patterns that recall those of greek vases from the geometric period, and these figures that resemble the masks of primitive art, what bubbles up is a desire for "meaning before meaning", a display of rhythms seeking to be things, annotated paths which conjure up and conjugate the more experimental scores by John Cage and the paintings of Joaquim Rodrigo.

DOOS

ROSA DAVIDA

Rosa Davida cresceu no Alentejo, estudou em Lisboa, Paris, Tel Aviv e Porto (onde veio a fazer parte do conhecido colectivo feminista *Tampax*). Foi em 2007, em Coimbra, que começou a expor as suas etiquetas, de início junto a fotografias de mulheres banhando-se, e pouco depois autonomamente. A sua investigação foi-se aprofundando e, nas últimas exposições, tem explorado a relevância emocional da etiqueta e das folhas de sala. Considera que as etiquetas não só iluminam as obras, como são auto-suficientes e de uma eficácia surpreendente.

Paralelamente ao seu trabalho de artista, Rosa Davida tem-se divertido a escrever, sob pseudónimo, a obra de Gertrude Wittgenstein, que combina os dois autores-mestres da consciência moderna da linguagem. Gertrude é tão filósofa quanto Ludwig, e Wittgenstein tão poético (ou narrativo) quanto Stein. Rosa sente-se confortável nesta pseudo-pele. Também incorreu na heteronomia artística com a obra visual de Francisco Clone, um criador serial que abusa do *copy/paste*.

Rosa Davida grew up in Alentejo and studied in Lisbon, Paris, Tel Aviv and Oporto (where she ended up joining *Tampax*, a well-known feminist collective). She began showing her labels in 2007, in Coimbra, initially next to photographs of women taking baths, later by themselves. She has continued her research, and in her last exhibitions she explored the emotional relevance of the label and of exhibition guides. She feels that labels, beyond clarifying their works, can be self-sufficient and surprisingly effective.

Alongside her work as an artist, Rosa Davida has enjoyed as a heteronym, *Gertrude Wittgenstein*, combining the two great authors of the modern consciousness of language. Gertrude is as philosophical as Ludwig, and Wittgenstein as poetic (or narrative) as Stein. Rosa feels at home in this pseudo-skin. She's also guilty of artistic heteronymy in the visual work of Francisco Clone, a serial artist who overuses *copy/paste*.

BERNARDETE BETTENCOURT

Antropóloga, budista e feminista, Bernardete Bettencourt começou por fazer livros de arte no final dos anos 50. Andou pelo mundo e, recentemente, jubilou-se, voltando a dedicar-se à poesia e aos livros de artista. O seu fascínio por sinais que não são letras tem-na levado a criar textos visuais que nos provocam sensações abstractas e pseudo-matemáticas.

Em *Footnotes on Nothingness*, onde as palavras estão ausentes, é a própria anotação do vazio que tem um carácter ornamental e questionante. No livro *Vaca*, os ritmos recorrentes apresentam reminiscências da poesia Suméria; esta é, assim, uma obra que parece ritual e onde a sexualidade surge com naturalidade, insistentemente explícita, performativa, mas destituída de valor inquietante ou transgressivo. É a exaltação da maravilha do corpo. A este texto é contraposta, por trás de um filete, uma série de aforismos e observações que se alheiam do ritual. Bernardete enuncia a disjunção entre ritual e teoria ou a conjugação de ambos? Não o sabemos.

Noutra obra *eu sou o texto que trai a sua sombra/eu sou a sombra que trai o texto* é enunciada uma dupla traição: Bernardete considera o sentido como sombra das palavras e como desejo de escrever oxímoros à custa disso.

An anthropologist, Buddhist and feminist, Bernardete Bettencourt started making art books in the late 1950s. She traveled the world and, having recently retired, dedicated herself once more to poetry and artist's books. Her fascination for signs other than letters led her to create visual texts that induce abstract and pseudo-mathematical sensations.

In *footnotes on nothingness*, where words are absent, the annotation of the void takes on an ornamental, questioning character. In the book *A Cow*, recurring rhythms recall Sumerian poetry; this work has a ritual quality, and sexuality comes up naturally, insistently explicit and performative but devoid of transgressive or unsettling power. It's an exaltation of the wonder of the body. Set against this text, behind a line, there is a series of aphorisms and observations that pull away from the ritual. Is Bernardete hinting at the disjunction between theory and ritual, or their conjunction? We don't know.

In another work, *I am the text that betrays its shadow/I am the shadow that betrays the text*, Bernardete announces a double betrayal: for her, meaning is the shadow of words, but also the desire to write oxymorons at the expense of the former proposition.

OUTROS

PROGRAMA EDUCATIVO / EDUCATIONAL PROGRAM

AS CONVERSAS DOS OUTROS / THE CONVERSATIONS OF OTHERS

PROGRAMA PARALELO QUE CONVIDA OS PÚBLICOS PARA O DEBATE E A REFLEXÃO CRÍTICA EM TORNO DAS TEMÁTICAS DA EXPOSIÇÃO.
ENTRADA LIVRE

PARALLEL PROGRAM THAT INVITES AUDIENCES TO DEBATE AND CRITICAL THINKING AROUND THE THEMES OF THE EXHIBITION.
FREE ADMISSION

14 NOVEMBRO / NOVEMBER | 18:00

MANUEL JOÃO VIEIRA

12 DEZEMBRO / DECEMBER | 18:00

MARIA ANTÓNIA OLIVEIRA

23 JANEIRO / JANUARY | 18:00

PEDRO EIRAS

20 FEVEREIRO / FEBRUARY | 18:00

PAULO PIRES DO VALE

20 MARÇO / MARCH | 18:00

JOSÉ PEDRO SERRA

VISITAS GUIADAS COM O ARTISTA / GUIDED TOURS WITH THE ARTIST

PEDRO PROENÇA

4 NOVEMBRO / NOVEMBER | 11:00

31 MARÇO / MARCH | 11:00

PARTICIPAÇÃO GRATUITA, MEDIANTE INSCRIÇÃO PRÉVIA¹ / FREE, BY APPOINTMENT ONLY¹

VISITA GUIADA COM O DIRETOR ARTÍSTICO DO CENTRO DE ARTE E CULTURA / GUIDED TOUR WITH THE ARTISTIC DIRECTOR OF CENTRO DE ARTE E CULTURA

JOSÉ ALBERTO FERREIRA

27 JANEIRO / JANUARY | 11:00

PARTICIPAÇÃO GRATUITA, MEDIANTE INSCRIÇÃO PRÉVIA¹ / FREE, BY APPOINTMENT ONLY¹

VISITAS GUIADAS / GUIDED TOURS

DE TERÇA-FEIRA A DOMINGO, ENTRE AS 10:00 E AS 18:00, MEDIANTE INSCRIÇÃO PRÉVIA¹ (MÍNIMO 5 PESSOAS)

3,00€ / PESSOA (DESCONTO DE 50% PARA ESTUDANTES E +65 ANOS)

TUESDAY TO SUNDAY, FROM 10.00 TO 18:00, BY APPOINTMENT ONLY¹

(MINIMUM PARTICIPANTS REQUIRED: 5)

3,00€ / PERSON (50% OFF TO STUDENTS AND VISITORS OVER 65 YEARS OF AGE)

ESCOLAS / SCHOOLS

VISITAS GUIADAS E VISITAS-JOGO² / GUIDED TOURS AND PLAY-TOURS²

PARA TURMAS DE CRIANÇAS E JOVENS DOS 3 AOS 18 ANOS

DE TERÇA A SEXTA-FEIRA, ENTRE AS 10:00 E AS 18:00, MEDIANTE INSCRIÇÃO PRÉVIA¹

DURAÇÃO: 60-90 MINUTOS

1,00€ / ALUNO

TUESDAY TO FRIDAY, FROM 10:00 TO 18:00, BY APPOINTMENT ONLY¹

DURATION: 60-90 MINUTES

1,00€ / STUDENT

FAMÍLIAS / FAMILIES

VISITA-JOGO NA EXPOSIÇÃO / PLAY-TOUR IN THE EXHIBITION

18 NOVEMBRO / NOVEMBER | 11:00

QUANTAS PERSONAGENS HABITAM ESTA EXPOSIÇÃO?

QUANTOS RISOS ALI SE ESCONDEM?

NESTA VISITA-JOGO, PEQUENOS E GRAÚDOS SÃO CONVIDADOS A FAZEREM

UMA VIAGEM NA EXPOSIÇÃO EXPLORANDO ALGUMAS DAS SUAS TEMÁTICAS!

PARA FAMÍLIAS COM CRIANÇAS ENTRE OS 5 E OS 12 ANOS, MEDIANTE INSCRIÇÃO PRÉVIA¹

2,50€ / PESSOA

HOW MANY CHARACTERS INHABIT THIS EXHIBITION?

HOW MANY LAUGHS ARE HIDDEN IN THERE?

IN THIS PLAY-TOUR, KIDS AND GROWNUPS ARE INVITED TO TAKE A TRIP

IN THE EXHIBITION EXPLORING SOME OF ITS THEMES!

FOR FAMILIES WITH CHILDREN BETWEEN 5 AND 12 YEARS OLD, BY APPOINTMENT ONLY¹

2,50 € / PERSON

¹INSCRIÇÕES: SERVIÇO EDUCATIVO / REGISTRATIONS: EDUCATIONAL DEPARTMENT

EMAIL: SERVICOEUCATIVO@FEA.PT | TEL.: +351 266 748 350 | ONLINE: WWW.FEA.PT/EDUCACAO

²PROGRAMA ESPECÍFICO E OUTRAS ATIVIDADES DO SERVIÇO EDUCATIVO EM WWW.FEA.PT/EDUCACAO
SPECIFIC PROGRAM AND OTHER ACTIVITIES OF THE EDUCATIONAL DEPARTMENT AT WWW.FEA.PT/EDUCACAO

O RISO DOS OUTROS

FUNDAÇÃO EUGÉNIO DE ALMEIDA
CENTRO DE ARTE E CULTURA

ÉVORA 13.10.18 > 31.03.19

DIREÇÃO ARTÍSTICA > JOSÉ ALBERTO FERREIRA

CENTRO DE ARTE E CULTURA

LARGO DO CONDE DE VILA FLOR

7000-804 ÉVORA

T. +351 266 748 350

CENTRODEARTEECULTURA@FEA.PT

WWW.FEA.PT

FACEBOOK.COM/CENTRODEARTEECULTURAFEA

#PEDROPROENÇA

#BERNARDETE BETTENCOURT

#JOHNRINDPEST

#PIERREDELALANDE

#ROSADAVIDA

#SANDRALEXANDRA

#SONIANTONIA

HORÁRIO:

TERÇA-FEIRA A DOMINGO, DAS 10:00 ÀS 18:00

OPENING HOURS:

TUESDAY TO SUNDAY FROM 10:00 TO 18:00

OS TEXTOS DO AUTOR NÃO SEGUEM O AO90

COFINANCIADO POR:

