









Do Não-Dizível

Rute Rosas



- 9 Do tempo, dos corpos, do silêncio e Do Não-Dizível**  
Rute Rosas
- 15 Of time, bodies, silence and Of the Non-Utterable**  
Rute Rosas
- 21 Olhar sobre a impermanência da paisagem**  
Rodrigo Paglieri
- 24 Objetos Artísticos**  
**Artworks**
- 41 The look at the impermanence of the landscape**  
Rodrigo Paglieri
- 45 Do Não-Dizível, Exposição de Rute Rosas**  
**O espaço entre as palavras**  
Paulo Freire de Almeida
- 53 Do Não Dizível (Of the Non-Utterable), Exhibition by Rute Rosas**  
**The space between words**  
Paulo Freire de Almeida
- 61 ¿Qué espacio ocupas? ¿Dónde te sustancias?**  
Enric Tormo Ballester
- 67 What space do you inhabit? From where do you sustain yourself?**  
Enric Tormo Ballester
- 73 Objetos Artísticos**  
**Artworks**
- 131 Índice de imagens e Fichas técnicas**  
**Image index and Artwork labels**
- 139 Síntese biográfica**  
**Short biography**



## Do tempo, dos corpos, do silêncio e Do Não-Dizível

Rute Rosas

Porto, Setembro/Outubro 2022

Início este ensaio recorrendo ao artigo “Cobaia de mim: Corpos do Corpo na autorrepresentação”<sup>1</sup> que se centrou em alguns exemplos de expressões concretizadas plasticamente nos últimos 25 anos que contemplam a Escultura incluindo a Ação (Happening) e a Performance, em diferentes registos, meios, ferramentas e matérias, resultantes em múltiplos posicionamentos e modalidades de percepção e fruição em Artes Plásticas.

Colocar-me em experiência como cobaia de mim própria, num exercício de consciencialização de processos inconscientes, permite-me perceber o meu corpo como um corpo expandido e coletivo, mas também reconhecer o todo na singularidade do corpo único. Estes movimentos de dentro para fora e de fora para dentro de mim, são apenas alguns dos fatores que colocam o corpo, ora singular ora plural, no centro da questão da autorrepresentação.

Quando me refiro a cobaia de mim, aponto para o corpo como meio, princípio e fim do meu percurso de trabalho na autorrepresentação. O corpo como testemunha, presença e lugar, o corpo como processo, motivo e matéria da experiência artística. É fundamental esclarecer que para os artistas que se envolvem nestas temáticas, predispõem-se e partilham de uma vocação para se relacionarem com o mundo e com o outro através do corpo da experiência vivencial. Trata-se de trabalhos que preconizam a partilha, promovendo trocas num trânsito intenso entre o privado e o público do corpo, na passagem do **corpo-singular** para o **corpo-plural**. Estas abordagens do corpo, observando-se com e por extensão no coletivo dos corpos, é resultante do constante exercício de autoconhecimento ou conhecimento do “eu” (self) na perspetiva sociológica de George Simmel (1858-1918) e de Erving Goffman (1922-1982), por exemplo, em relação ao exterior, ao estranho, ao estrangeiro.

O corpo, na autorrepresentação, parte do singular e dele se expande para o plural, para o coletivo. É um Corpo que se dilata, se multiplica, se mistura, se contamina e se desterritorializa, cruzando a fronteira do seu domínio: um **corpo-devir**.

Assim, o corpo, no corpo do meu trabalho, pode ser entendido sobre múltiplos territórios que se cruzam, se atravessam e se sobrepõe, criando taxonomias múltiplas e interligadas. Podemos entender o corpo, na poética e na estrutura do meu trabalho, a partir de três grandes grupos que se subdividem, por sua vez, em subgrupos, todos relacionados e interligados: o corpo **segundo a sua natureza**, o corpo **segundo a sua posição** e o corpo **segundo a sua poética**.

**Segundo a sua natureza vejo o corpo como corpo-objeto, corpo-espaço e corpo-ação.**

O corpo-objeto refere-se a trabalhos onde o corpo ativa, participa fisicamente e presencialmente do trabalho artístico: um corpo que não está visivelmente presente em Do Não-Dizível.

O **corpo-espaço** acontece quando o espaço assume uma relação corpórea com o público que nele pode imergir, criando espaços que remetem para partes e sensações internas do

corpo, por vezes visualmente, muitas vezes através do toque, do som, do cheiro, da temperatura e/ou da visão háptica: são exemplos as esculturas/objetos, as esculturas habitáveis e as instalações.

O corpo-ação trata o corpo físico que não está; quando a sua presença é sugerida; é do não-visível aparente; como marca de um gesto ou de uma ação que o implicam sempre, mas através de movimentos anteriormente executados, numa experiência remota que marca, com a ação do corpo, o corpo do trabalho: é o caso dos trabalhos que envolvem a manufatura, a caligrafia, o cunho enquanto marca de um tempo do fazer não-visível: objetos manufaturados, desenhos, bordados, vídeos e fotografias. Este corpo-ação é centro neste grupo de obras que se apresentam na exposição.

**Segundo a sua posição** na estruturação poética, o corpo recoloca-se como **corpo-meio**, **corpo-princípio** e **corpo-fim**, por vezes, em simultâneo.

**O corpo-meio**, como acontece em “Corpos”, “Segredos e Sussurros”, “Sopros”, “Olho-te a dormir...”, “Pensamentos Altos”, são corpos que servem como veículos para a exploração de outras poéticas que não as do próprio self. Um corpo que pode servir como meio para falar de afetos, das relações, do outro, do mundo, do meio ambiente, da cultura, do social e do político. **O corpo-princípio** refere-se àqueles trabalhos que germinam das inquietações do corpo singular, do meu próprio corpo, não ligadas a estética do meu corpo, mas às suas capacidades e especificidades na execução de determinados movimentos e de certas tarefas, do seu ritmo motor, da sua resistência, das suas forças e fragilidades psicofísicas – como por exemplo em “Pensamentos Altos”. **O corpo-fim** refere-se ao grupo de trabalhos nos quais a representação e a expressão final se apresentam como corpos, como é o caso das esculturas/objetos das “Permanências”, “Corpos” e “Sopros”.

**Segundo a sua poética** o corpo situa-se e relaciona-se com a diversidade do mundo.

**O corpo-poético** são todos os corpos que nascem do diálogo da produção artística com as questões do mundo e da civilização, é quando o corpo entra em diálogo com a antropologia, a sociologia, a cultura, a ciência, a religião e a filosofia: a condição humana.

Estes grupos e subgrupos, sucintamente apresentados, não pretendem indicar divisões pois, pelo contrário, apontam para a diversidade de territórios que coexistem, convivem, se invadem e se contaminam na superfície e no fundo espesso da minha prática artística.

Este corpo instrumento, motor e ignição, ferramenta e/ou meio que expressa ideias, do qual fazem parte todos os outros corpos, tem a responsabilidade e consciência de que, mais relevante que a sua presença física ou simbólica é a presença dos outros múltiplos corpos que existem e os que passam a existir como **corpo-obra**.

O corpo de trabalhos que apresento em Do Não-Dizível e o seu cruzamento dos múltiplos corpos participam da construção do corpo-coletivo. Com base na taxonomia apresentada, segue-se uma leitura, na conexão à natureza, à posição e à poética do corpo indizível e invisível na autorrepresentação.

Como breve síntese ao assunto tratado e considerando que em termos psíquicos, segundo Michel Foucault (1926 – 1984), o discurso necessita de ser verídico para ser credível, independentemente de se tratar de mentira ou verdade, pelo que Foucault refira que o que dizemos é muito mais do que aquilo que dizemos ou, que “um mesmo conjunto de palavras pode

dar lugar a vários sentidos, e a várias construções possíveis”<sup>2</sup>. Neste contexto encontramos semelhanças com o que sucede na prática artística: aberta e suscetível de várias interpretações e que da mesma maneira que o discurso oral é diferente do escrito, encontram-se semelhanças aos da poética processual da criação plástica - verídica e conotativa, aberta em si mesma e de ação comunicante.

No entanto e para não haver equívocos, importa salientar que a linguagem verbal contempla determinadas características que a distinguem da arte. A linguagem verbal, assim como a escrita, tem uma gramática, um sistema de ordenar os conteúdos que a condicionam e a regulamentam e que, por sua vez, também nos condiciona pelos limites da semântica. Além disso, a linguagem verbal permite remeter-nos diretamente para a ideia, enquanto em Artes Plásticas a verbalização poderá servir como um meio para chegar à ideia: poderá servir para descrever, explicar técnicas, processos operativos ou enquadramentos, não deixando de ter carácter conotativo. Numa outra perspetiva complementar às questões sumariamente apresentadas, Ludwig Wittgenstein (1889-1951) esclareceu-nos que a linguagem não deve ser tratada de forma normativa, clarificando, igualmente, o seu carácter público. Será relevante ainda que entendamos, e sublinhando o pensamento deste autor, que existe uma cisão lógica/ética. A ideia de procurar a *essência do sentido* no domínio da lógica – denotativo - é diversa numa relação ética/estética pela impossibilidade de utilização de normas ou critérios objetivos em Artes Plásticas, como na Música, por exemplo, pois estes são do âmbito da ética e da estética e, portanto, transcendentais ou conotativos. Deste modo, parece evidente a necessidade de ocultar, obrigando-nos a uma reflexão sobre os limites da linguagem e entre o dizível e o não-dizível, pois “mesmo que alguém fosse capaz de expressar tudo o que está no seu interior, não o conseguiríamos compreender”<sup>3</sup>.

Fará então sentido dizer nas que obras que se centram e abordam a autorrepresentação, o corpo nunca é um corpo singular, ou melhor, apenas isso, ele estende-se para além de si mesmo em direção aos outros corpos e, portanto, é um **corpo-plural do não-dizível**.

**Do Não-Dizível** apresenta grupos de esculturas se organizam em três salas da exposição, e que isoladamente sussurram discretamente entre si.

Os processos psicossomáticos, que muitas vezes se iniciam de modo inconsciente, intuitivo ou em sonhos e devaneios, implicam a construção interior para as soluções e resposta num exercício constante da *vontade*, enquadrado e atualizado filosoficamente por Gilles Deleuze (1925-1995), mas que atravessa o tempo em diversas viagens ao passado longínquo, mais de 2220 anos e até ao binómio *aretê/techné* com origem na conhecida Antiguidade Clássica da Grécia Antiga.

Por outro lado, também trabalho com representações que se apresentam como reflexos das minhas vivências mais recentes ou do passado quase escondido, sem preocupações de narratividade diacrónica ou de sequência de sentido aristotélico: podem ser misturas de situações, experiências, acerca do mesmo assunto, observações daquilo que me envolve e que poderá ser fruído por camadas, cada vez mais opacas e densas. Assim, é nas primeiras camadas e retratando vivências, supostamente comuns a todos, que uma *percepção* imediata e pura, *selvagem*, na expressão de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) pode detetar fenómenos gerais experimentados ou conhecidos por todos. Mudam os personagens, os espaços e os tempos,

as recordações e lembranças individuais, mas amor é amor, sexo é sexo, medo é medo, raiva é raiva, dor é dor, desilusão é desilusão, perda é perda, calor é calor e não me parece existir alguém que não tenha vivido qualquer uma destas emoções, sensações ou sentimentos (citando-me de memória).

Vir de mim não é o mesmo que ser eu. De mim em direção aos outros e dos outros em direção a mim, é simultaneamente maravilhoso e pesaroso, mas um exercício, que por vezes, assemelha-se a um mergulho profundo em águas mais ou menos limpas e outras vezes, em lama pantanosa, sem ver, apenas a sentir: mais do que o que nos distancia, interessa-me o que nos aproxima.

Como em quase todos os meus trabalhos anteriores, procuro tocar o ódio com amor.

Recordando as palavras dos textos de Marleau-Ponty e Deleuze acerca da visão háptica, já anunciada em Bachelard, por exemplo, estes detalhes que se amplificam, não necessariamente através da escala, da dimensão física, e/ou modo de representação realista, precisam de tempo, do tempo não mensurável, do tempo próprio.

Enric Tormo Ballester, escreveu um texto para o catálogo da exposição **Da Leveza e do Silêncio**<sup>4</sup>, começando pelo título que abre o texto de Tormo: *No leer. Por si acaso en voz baja*.

Os títulos que atribuo são sempre importantes e funcionam como indicadores. Eles são os nomes dos corpos, das esculturas.

A água, a chuva, a neblina, as árvores e os musgos, as estações do ano, os montes de folhas de outono e as marcas que deixam nos passeios das ruas parecem-me sempre maravilhosos, mas também receio perder esta experiência, ou mais provavelmente o contrário: serão as árvores e as folhas que deixam de ser observadas e os montes que não mais serão calcados por nós?

Vivemos um momento de mudança e que implica muita atenção, aprendizagem, respeito, e que é de todos nós em todo o mundo. Parecia um mal para todos, mas tornou-se, também e como sempre, num bem para alguns: os suficientes para conduzirem o destino da espécie humana.

Remeto-me, para já, ao silêncio enquanto aguardo o sol, depois da chuva, o calor depois do frio e alguma leveza.

Considero que mais do que em outro momento, cada ação individual tem repercussões no coletivo e que a responsabilidade individual, no coletivo, dá muito trabalho.

<sup>1</sup> ROSAS, Rute, 2020/2021, artigo para seminário Apelos de Silêncio: Corpo, Arte, Invisibilidade do ciclo de seminários *A Procura da superfície*. Comissão Científica: Carlos França, Hugo Monteiro e Maria de Fátima Lambert. Escola Superior de Educação ESSE/IPP. Org: NEAP [Núcleo Estudos de Artes e do Património] / inED, 2017. *A apresentação pública intitulou-se: Apelos da leveza e do silêncio: mergulhos profundos em direção a um possível centro*.

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel, in *L'Archéologie du Savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1969, pp.147, 148, tradução livre. Podemos encontrar esta publicação online em <http://www.scribd.com/doc/2465728/Foucault-Michel-Larcheologie-Du-Savoir>.

<sup>3</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig, in *Últimos Escritos Sobre a Filosofia da Psicologia*, tradução: António Marques, Nuno Venturinha e João Tiago Proença, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, Lisboa, 2007, p. 91.

<sup>4</sup> Rosas, Rute, Lambert, Fátima, Tormo Ballester, Enric, *Da Leveza e do Silêncio*, Museu Nogueira da Silva. Direção Miguel Bandeira Duarte. Galeria UM, Braga. Editora, Universidade do Minho. ISBN: 978-972-8340-19-3. Textos disponíveis em <http://www.ruterosas.com/pt/textos/da-leveza-silencio/>





## Of time, bodies, silence and Of the Non-Utterable

Rute Rosas

Porto, September/October 2022

I begin this essay resourcing the article “Cobaia de mim: Corpos do Corpo na autorrepresentação”<sup>1</sup> (Guinea pig of myself: Bodies of the Body in self-representation), which focused on some examples of expressions plastically concretized in the last 25 years that contemplate Sculpture. It includes Action (Happening) and Performance in different registers, means, tools and materials, resulting in multiple positions and modalities of perception and fruition in Visual Arts.

Putting myself in experience as a guinea pig of myself, in an exercise of awareness of unconscious processes, allows me to perceive my body as an expanded and collective body, but also to recognize the whole in the singularity of the single body. These movements from inside to outside and from outside to inside me are just some of the factors that place the body, sometimes singular, sometimes plural, at the centre of the self-representation issue.

When I refer to myself as a guinea pig, I point to the body as the means, beginning and end of my work path in self-representation. The body as witness, presence and place, the body as process, motive and material of artistic experience. It is essential to clarify that artists who are involved in these themes are predisposed and share a vocation where they relate to the world and to each other through the body of living experience. These are works that advocate sharing, promoting exchanges in an intense transit between the private and the public of the body in the passage from **the singular body** to the **plural body**. These approaches to the body, observing themselves with and by extension in the collective of bodies, are the result of the constant exercise of self-knowledge or knowledge of the “I” (self) in the sociological perspective of George Simmel (1858-1918) and Erving Goffman (1922-1982), for example, concerning the outside, the stranger, the foreigner.

The body, in self-representation, starts from the singular and from it expands to the plural, to the collective. It is a Body that expands, multiplies, mixes, contaminates, and deterritorializes itself, crossing the border of its domain: a **becoming body**.

Thus, the body, in the body of my work, can be understood over multiple territories that intersect, cross and overlap, creating multiple and interconnected taxonomies. We can understand the body, in the poetics and structure of my work, from three large groups that are subdivided, in turn, into subgroups, all related and interconnected: the body **according to its nature**, the body **according to its position**, and the body according to its poetics.

**According to its nature**, I see the body as an **object body**, a **space body**, an **action body**.

The **object body** refers to works where the body activates, and participates physically and in person in the artistic work: a body that is not visibly present in *Do Não-Dizível* (Of the Non-Utterable).

The **space body** happens when the space assumes a corporeal relationship with the public that can be immersed in it, creating spaces that refer to parts and internal sensations of the body, sometimes visually, often through touch, sound, smell, temperature and/or haptic vision. As examples, we can consider the sculptures/objects, habitable sculptures and installations.

The **action body** treats the physical body that is not there; when its presence is suggested; it is from the apparent non-visible; as a mark of a gesture or an action that always implies it, but through previously executed movements, in a remote experience that marks with the action of the body of the work: this is the case of works that involve manufacturing, calligraphy, the stamp as a mark of a time of non-visible making: manufactured objects, drawings, embroidery, videos and photographs. This action-body is the centre of this group of works presented in the exhibition.

**According to its position** in the poetic structuring, the body transforms into a **middle body, beginning body and end body**, sometimes simultaneously.

The **middle body**, as in “Corpos” (Bodies), “Segredos e Sussurros” (Secrets and Whispers), “Sopros” (Blows), “Olho-te a dormir...” (I look at you sleeping...), “Pensamentos Altos” (High Thoughts), are bodies that serve as vehicles for the exploration of poetics other than those of the self. A body that can serve as a means to talk about affections, relationships, the other, the world, the environment, culture, the social and the political. **The beginning-body** refers to those works that germinate from the concerns of the singular body, from my own body, not linked to the aesthetics of my body, but to its abilities and specificities in the execution of certain movements and certain tasks, of its motor rhythm, its resistance, its psycho-physical strengths and weaknesses – as for example in “Pensamentos Altos” (High Thoughts). **The end body** refers to the group of works in which the representation and the final expression are presented as bodies, as is the case of the sculptures/objects of “Permanências” (Permanences), “Corpos” (Bodies) and “Sopros” (Blows).

**According to its poetics**, the body is situated and related to the world’s diversity.

The **poetic body** is composed of all bodies that are born from the dialogue of artistic production with the issues of the world and civilization, it is when the body enters into dialogue with anthropology, sociology, culture, science, religion and philosophy: the human condition.

These groups and subgroups, briefly presented, are not intended to indicate divisions, on the contrary, they point to the diversity of territories that coexist, interconnect, invade and contaminate each other on the surface and in the thick background of my artistic practice.

This instrument body, engine and ignition, tool and/or medium that expresses ideas, of which all other bodies are part, has the responsibility and awareness that more relevant than its physical or symbolic presence is the presence of other multiple bodies that exist and those that come to exist as a **body-work**.

The body of works that I present in “Do Não-Dizível” (Of the Non-Utterable) and its crossing of the multiple bodies participate in the construction of the collective body. Based on the taxonomy presented, a reading follows, in connection with nature, the position and poetics of the unutterable and invisible body in self-representation.

As a brief summary of the subject discussed and considering that in psychic terms, the discourse needs to be true to be credible, according to Michel Foucault (1926 - 1984), regardless of whether it is a lie or the truth. Thus Foucault says that what we say is much more than what we say or that “the same set of words can give rise to several meanings, and several possible constructions”<sup>2</sup>. In this context, we find similarities with what happens in artistic practice: open and susceptible to several interpretations and that of plastic creation - truthful and connotative, open in itself and of communicative action.

However and in order for there to not be any misconception, it is important to highlight that verbal language includes certain characteristics that distinguish it from art. Verbal language, as well as writing, has grammar, a system of ordering the contents that conditions and regulates it and which, in turn, also conditions us through the limits of semantics. In addition, verbal language allows us to refer directly to the idea, while in Visual Arts, verbalization can serve as a means to arrive at the idea: it can serve to describe and explain techniques, operational processes or frameworks while still having a connotative character. In another perspective that complements the topics briefly presented, Ludwig Wittgenstein (1889-1951) explained to us that language should not be treated in a normative way, clarifying its public character. It will be relevant even if we understand, and underline the thought of this author, that there is a logical/ethical split. The idea of looking for the *essence of meaning* in the domain of logic – denotative – is diverse in an ethical/aesthetic relationship due to the impossibility of using objective norms or criteria in Visual Arts, such as in Music, for example, as these are within the scope of ethics and aesthetics and, therefore, transcendental or connotative. Therefore, the need to hide seems evident, forcing us to reflect on the limits of language and between the speakable and the unspeakable because “even if someone were able to express everything that is inside them, we would not understand them”<sup>3</sup>.

It will then make sense to say that when works focus on and approach self-representation, the body is never a singular body, or rather, just that it extends beyond itself towards other bodies and, therefore, it is a **plural body** of the **unutterable**.

**Do Não-Dizível (Of the Non-Utterable)** presents groups of sculptures that are organized in three rooms of the exhibition and that individually whisper discreetly among themselves.

Psychosomatic processes, which often start unconsciously, intuitively or in dreams and daydreams, imply the inner construction for solutions and responses in a constant exercise of the *will*, framed and philosophically updated by Gilles Deleuze (1925-1995), but which crosses time in several trips to the distant past, over 2220 years and to the binomial *aretê/techné* with origins in the well-known Classical Antiquity of Ancient Greece.

On the other hand, I also work with representations that present themselves as reflections of my most recent experiences or of the almost hidden past, without concerns of diachronic narrativity or sequence of Aristotelian meaning: they can be mixtures of situations, experiences, on the same subject, observations of what surrounds me and that can be enjoyed by layers, increasingly opaque and dense. Thus, it is in the first layers and portraying experiences, supposedly common to all, that an immediate and pure, *wild* perception in the expression of Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) can detect general phenomena experienced or known by all. The characters, spaces and times, and individual memories change, but love is love, sex is

sex, fear is fear, anger is anger, pain is pain, disillusionment is disillusionment, loss is loss, heat is heat. And I believe there is no one who has not experienced any of these emotions, sensations or feelings (quoting me from memory).

Coming from me is not the same as being me. From me towards others and from others towards me, it is both wonderful and sad, but also an exercise, which sometimes resembles a deep dive in more or less clean waters and other times, in swampy mud, without seeing, just feeling: more than what distances us, I am interested in what brings us together.

As with almost all of my previous works, I try to touch hate with love.

Recalling the words of the texts by Merleau-Ponty and Deleuze about the haptic vision, already announced in Bachelard, for example, these details that are amplified, not necessarily through scale, physical dimension, and/or realistic representation mode, take time, unmeasurable time, its own time.

Enric Tormo Ballester wrote a text for the exhibition catalogue **“Da Leveza e do Silêncio” (Of Lightness and Silence)**<sup>4</sup>, starting with the title that opens Tormo’s text: *No leer. Por si acaso en voz baja.* (Don’t read. But if so, in a low voice.).

The titles I assign are always important and act as indicators. They are the names of bodies, of sculptures.

The water, the rain, the fog, the trees and the mosses, the seasons, the piles of autumn leaves and the marks they leave on the sidewalks in the streets always seem wonderful to me, but I am also afraid of losing this experience, or more probably the opposite: will it be the trees and leaves that are no longer observed and the hills that will no longer be trampled by us?

We live in a time of change that implies a lot of attention, learning, and respect, and that belongs to all of us around the world. It seemed an harm for everyone, but it also became, as always, a good for some: enough to drive the destiny of the human species.

I refer, for now, to silence while I wait for the sun, after the rain, the heat after the cold and some lightness.

Now, more than ever before, I believe that each individual action has repercussions on the collective and that individual responsibility, in the collective, takes much work.

<sup>1</sup> ROSAS, Rute, 2020/2021, article for the seminar *Apelos de Silêncio: Corpo, Arte, Invisibilidade* of the cycleseminar *A Procura da superfície. Scientific Committee: Carlos França, Hugo Monteiro and Maria de Fátima Lambert. Escola Superior de Educação ESE/IPP. Org: NEAP [Núcleo Estudos de Artes e do Património] / inED, 2017. The public presentation was entitled: *Apelos da leveza e do silêncio: mergulhos profundos em direção a um possível centro.**

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel, in *L’Archéologie du Savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1969, pp.147, 148, free translation. This publication can be found online at <http://www.scribd.com/doc/2465728/Foucault-Michel-Larcheologie-Du-Savoir>.

<sup>3</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig, in *Últimos Escritos Sobre a Filosofia da Psicologia*, translation: António Marques, Nuno Venturinha and João Tiago Proença, Edition of Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, Lisbon, 2007, p. 91. Rosas, Rute, Lambert, Fátima, Tormo Ballester, Enric, *Da Leveza e do Silêncio*, Museu Nogueira da Silva. Directed by Miguel Bandeira Duarte. Galeria UM, Braga. Published by University of Minho. ISBN: 978-972-8340-19-3. Texts available at <http://www.ruterosas.com/en/texts/da-leveza-silencio/>

<sup>4</sup> Rosas, Rute, Lambert, Fátima, Tormo Ballester, Enric, *Da Leveza e do Silêncio*, Museu Nogueira da Silva. Directed by Miguel Bandeira Duarte. Galeria UM, Braga. Published by University of Minho. ISBN.





## Olhar sobre a impermanência da paisagem

Rodrigo Paglieri

setembro de 2022

*Escrevo, a pedido da artista, este breve prefácio para o texto o Olhar sobre a impermanência da paisagem que escrevi no início deste ano para a exposição Da Paisagem e do Permanecer de Rute Rosas, para que o texto seja publicado, agora no catálogo da sua nova exposição Do Não-Dizível. A razão para a artista querer publicar o texto é de caráter rizomático, as raízes formais e conceituais que deram potência e poética à exposição para a qual este texto foi escrito originalmente, seguiram seus fluxos gerando novas e desafiantes conexões. Sim a investigação artística que fez pulsar a primeira exposição se desterritorializou na produção da artista gerando novos e inusitados territórios na investigação da matéria orgânica Árvore. Alguns dos “Corpos” que se exibiam na primeira, reaparecem aqui em esta nova mostra, acompanhados agora por novos corpos múltiplos, consequência de jogos escultóricos e construtivos cada vez mais complexos e sofisticados entre a matéria orgânica e a matéria fria do metal e do vidro, mistura matéria que vem caracterizando a produção de Rosas dos últimos anos. Embora não sendo comparáveis, porque distintas, podemos pelo menos dizer sem medo de errar, que esta nova empreitada artística de Rosas deriva da mesma investigação teórica e curiosidade artística que gerou a do início do ano para a qual este texto foi pensado: conexões que foram capazes de gerar novos acontecimentos nas paisagens da artista, que dispensam palavras e permanências. Sem mais delongas, boa exposição e boa leitura.*

21

A exposição *Da Paisagem e do Permanecer*, da artista, professora e investigadora Rute Rosas nos traz a experiência da paisagem na forma do objeto escultórico e dos jogos semânticos de aparição e desaparecimento que estas formas escultóricas tencionam. Através de um grupo de esculturas inéditas realizadas entre 2020 e 2022, a artista nos apresenta paisagens possíveis, como uma maneira de permanecer na paisagem face à crise ambiental que nos alerta para a sua fatal impermanência. O desaparecimento gradual da paisagem é o jogo que a artista nos convida a jogar, num tabuleiro construído tanto pela manipulação física de materiais orgânicos, quanto pela manipulação simbólica de conceitos. Um jogo que ganhamos ou perdemos na medida do reflexo e da reflexão sobre paisagens outras. O que Rute Rosas reafirma, poeticamente, é que o nosso olhar à natureza, é fator determinante na construção da nossa relação com ela e, conseqüentemente, na maneira como tratamos os recursos naturais e o meio ambiente. A artista nos apresenta três conjuntos de paisagens, com características físicas e expressivas distintas, mas interligados entre si por um processo gradativo de desaparecimento. Este elo condutor no grau de apagamento da paisagem natural estabelece, também, uma conexão espacial na montagem da exposição. O público é recebido pelas Pequenas Paisagens, é conduzido pelos Corpos e encontra por fim a Permanência. Alias, está forma de ocupar, transformando os espaços expositivos por meio da construção de situações em que cada objeto escultórico se

relaciona com os outros e com o espaço, é uma das características da artista, que embora se declare escultora, o pensamento da sua criação denota um forte caráter instalativo no conjunto de objetos que conversam e compõe a exposição.

O primeiro grupo que recebe o visitante no primeiro salão da galeria, é um conjunto de três objetos escultóricos, chamado *Pequenas Paisagens*. Estas paisagens miniaturas, ou micro paisagens, se assim quisermos, contém em si, um microcosmos de biodiversidade. São paisagens compostas de matéria orgânica, pequenos fragmentos, vegetais e minerais, tais como: pedras musgo, madeiras, ervas rasteiras, entre outros; fragmentos de paisagem coletados e cultivados pela artista ao longo de suas andanças pelo norte da sua terra natal em especial pela região do Douro Internacional. Orgulhosa nortenha, a artista vê nestas fabulosas pequenas paisagens que nascem das suas criações, construções a partir de fragmentos de memória de paisagens vividas em viagens pelos montes das encostas do Rio Douro. Fragmentos que a artista mistura, reúne, funde e acopla para criar novas pequenas e possíveis paisagens que coloca para o público sobre observação. Sim porque cada um desses objetos escultóricos exige a nossa mais científica atenção, cada um desses microcosmos criados pela escultora, tem acoplado a eles uma lupa. A utilização de um instrumento óptico de observação, nos revela a intenção da artista, que claramente nos convida ao detalhe de uma micro paisagem para por em debate o olhar diante da paisagem, a maneira que, cada um de nós e a ciência em particular, olha para a natureza e assim por a questão: como o olhar implica o modo como nos relacionamos com o meio ambiente? Trata-se de esculturas vivas que precisam de cuidado para permanecer vivas, em outras palavras, para a obra da artista permanecer. São paisagens do permanecer e da possibilidade infalível da impermanência, paisagens que jogam o jogo fatal ditado pela presença ou não: da união pelo bem comum, da ordem social, da vontade política, da prática, da teoria e da atenção. São paisagens que apelam para a experiência da paisagem, no seu duplo sentido, ou seja, aquela que nasce do contato direto com a natureza e aquela que move a investigação científica.

Pelo corredor entre o primeiro e o segundo salão da galeria, quem conduz o visitante pelo caminho são os *Corpos*, segundo conjunto de cinco objetos escultóricos. Aqui novamente, a ciência atravessa a poética dos objetos, mas enquanto no primeiro grupo a relação é entre ciência e vida, nestas, a ciência encara a morte da matéria orgânica. São plantas da casa e do convívio da escultora que cumpriram seu ciclo, que permaneceram em vida enquanto houve tempo e hoje permanecem fora do tempo como galhos e raízes secas. Cinco plantas compõem este grupo, dois pés de Cânhamo um Louro, um Buxo e um Alecrim. Eles se transformam em corpos, quando a escultora desenterra do vaso, recupera a planta morta e a vira de ponta-cabeça fazendo da raiz a cabeça do corpo. A partir daí Rute Rosas, veste, costura, prende submete esses corpos incorporando neles pequenos objetos de vidro desenhados e soprados pela artista que remetem a tubos de ensaio deformados, ao mesmo tempo que parecem curiosas e excêntricas joias. Estes objetos que dão vida aos corpos mortos, são da ordem da ciência, mas também da delicadeza do objeto esteticamente refinado, do cuidado, do se fazer presente, do presentear com joias. Poderiam ser instrumentos de laboratório, mas o tratamento dado ao vidro com diversas técnicas de modelação e a delicada aplicação de folhas de ouro e prata em alguns deles, outorga a esta relação entre o imaginário laboratorial da ciência e a natureza

como objeto de estudo, uma relação amorosa, luxuosa, rica em sofisticação formal e na delicadeza da aplicação da técnica do vidro.

Em *Permanências*, a paisagem permanece como ilusão, como luz, como visão, porém, sua materialidade se esvai, é o momento em que a paisagem faz o diabólico pacto em que troca sua natureza matérica, a experiência do toque da água e do sol, pelo simulacro da imagem luz.

Neste terceiro grupo 3 objetos escultóricos em caixas de luz compõe a paisagem, as imagens são de três árvores fotografadas no jardim da casa da artista, um diospireiro, um limoeiro e um pinheiro, que ocupam o último salão da galeria, compondo uma particular floresta da impermanência da matéria e da permanência da luz. As imagens em colunas verticais trazem fotos em alta resolução de um detalhe do tronco de cada árvore, na qualidade da imagem digital as árvores se escoram para poder permanecer, e é neste alto desempenho da imagem ressaltando os volumes da casca das árvores que o trabalho realiza sua sutil ironia, dando as árvores do jardim da artista, uma imaterial permanência alta resolução.

A crise ambiental é uma verdade cabal, por isso hoje é vital questionarmos: diante da paisagem natural o que vemos? A maneira como abordarmos esta questão irá determinar o nosso modo de estar e de agir, precisamos ver e deixar a ciência ver a fundo. Precisamos aprender a olhar à natureza como nossa própria carne, nossa própria pele como corpos da cabeça aos pés, hoje, mas do que nunca aprender a permanecer na paisagem é aprender a pertencer a paisagem e, para isto, a exposição de Rute Rosas é um bom começo. *Da Paisagem e do Permanecer* traz ao espectador o presente histórico com a potência poética necessária, para permanecer como questão, com suas paisagens de impermanência.



































## The look at the impermanence of the landscape

Rodrigo Paglieri.

September 2022

*I write, at the artist's request, this brief preface to the text **Olhar sobre a impermanência da paisagem (The look at the impermanence of the landscape)** that I wrote earlier this year for the exhibition *Da Paisagem e do Permanecer (Of Landscape and Permanence)* by Rute Rosas so that the text can be published now in the catalogue of her new exhibition *Do Não-Dizível (Of the Non-Utterable)*. The reason for the artist to want to publish the text is rhizomatic. The formal and conceptual roots that gave potency and poetics to the exhibition for which this text was initially written followed their flows generating new and challenging connections. Yes, the artistic investigation that gave rise to the first exhibition was territorialised in the artist's production, generating new and unusual territories in the investigation of the organic matter *Tree*. Some of the "Bodies" that were exhibited in the first one reappear here in this new exhibition, now accompanied by multiple new bodies, the result of increasingly complex and sophisticated sculptural and constructive games between organic matter and the cold matter of metal and glass, a material mixture that has characterized the production of Rosas in recent years. Although they are not comparable because they are different, we can at least say without fear of error that this new artistic endeavour by Rosas derives from the same theoretical investigation and artistic curiosity that generated the one at the beginning of the year for which this text was designed: connections that were capable of generating new events in the artist's landscapes, which dismisses words and permanence. Without further ado, good exhibition and good reading.*

The exhibition *Da Paisagem e do Permanecer (Of Landscape and Permanence)*, by the artist, teacher and researcher Rute Rosas, brings us the experience of the landscape in the form of the sculptural object and the semantic games of appearance and disappearance that these sculptural forms intend. Through a group of unpublished sculptures made between 2020 and 2022, the artist presents us with possible landscapes as a way of staying in the landscape in the face of the environmental crisis that alerts us to its fatal impermanence. The gradual disappearance of the landscape is the game that the artist invites us to play on a board constructed both by the physical manipulation of organic materials and by the symbolic manipulation of concepts. A game that we either win or lose as we reflect on and about other landscapes. Rute Rosas poetically reaffirms that our look at nature is a determining factor when building our relationship with it and, consequently, in the way we treat natural resources and the environment. The artist presents us with three sets of landscapes with distinct physical and expressive characteristics but interconnected by a gradual process of disappearance. This effacement link of the natural landscape also establishes a spatial connection in the exhibition's montage. The public is welcomed by the *Pequenas Paisagens (Small Landscapes)*, is led by the *Corpos*

**(Bodies)** and finally finds the *Permanência* (**Permanence**). This way of occupying, and transforming the exhibition spaces through the construction of situations in which each sculptural object relates to the others and the space, is one of the artist's characteristics. Although she proclaims herself as a sculptor, the thought of her creation denotes a strong installation character in the set of objects that converse and make up the exhibition.

The first group that welcomes the visitor in the first hall of the gallery is a set of three sculptural objects called *Pequenas Paisagens* (**Small Landscapes**). These miniature landscapes, or rather, micro landscapes, contain a microcosm of biodiversity. They are landscapes composed of organic matter, tiny fragments, vegetables and minerals, such as stones, moss, wood, undergrowth, and landscape fragments collected and cultivated by the artist during her travels in the North of her homeland, especially in the Douro International region. Proudly from the north, the artist sees in these fabulous miniature landscapes, born of her creations, constructions from fragments of memories of landscapes lived on trips through the hills of the slopes of the Douro River. Fragments that the artist mixes, gathers, fuses and couples to create new small and possible landscapes that she places for the public to observe. Yes, because each of these sculptural objects demands our most scientific attention, each of these microcosms created by the sculptor has a magnifying glass attached to it. The use of an optical observation instrument reveals the artist's intention, who clearly invites us to the details of a micro landscape in order to debate the look over the landscape, the way that each of us and science, in particular, looks at nature and thus raises the question: how can a look imply the way we relate to the environment? These are living sculptures that need to be taken care of to remain alive, in other words, for the artist's work to remain. They are landscapes of permanence and the infallible possibility of impermanence, landscapes that play the deadly game dictated by the presence or absence: of the union for the common good, social order, political will, practice, theory and attention. These are landscapes that appeal to the landscape experience in its double sense, that is, the one that is born from direct contact with nature and the one that moves scientific investigation.

Through the corridor between the first and second halls of the gallery, which lead the visitor along the way, are the *Corpos* (**Bodies**), the second set of five sculptural objects. Here again, science goes through the poetics of objects, but while in the first group, the relationship is between science and life, in the latter, science is facing the death of organic matter. These are plants of the sculptor's house and surroundings that have fulfilled their cycle. They remained alive for as long as there was time and today remain outside of time like dry branches and roots. Five plants make up this group, two hemp trees, a laurel, a boxwood and a rosemary. They become bodies when the sculptor unearths the vase, retrieves the dead plant and turns it upside down, turning the root into the head of the body. From there, Rute Rosas dresses, sews, stitches, and submits these bodies, incorporating small glass objects designed and blown by the artist that refer to deformed test tubes. At the same time, they seem curious and eccentric jewels. These objects that give life to dead bodies are of the order of science but also of the delicacy of the aesthetically refined object, of care, of being present, of gifting with jewellery. They could be laboratory instruments, but the treatment given to the glass with different modelling techniques and the delicate application of gold and silver leaves on some of them gives

the laboratory imagery of science and nature as an object of study, a loving, luxurious relationship, rich in formal sophistication and in the delicacy of the application of the glass technique.

In *Permanências (Permanences)*, the landscape remains as an illusion, as light, as vision. However, its materiality disappears. It is the moment when the landscape makes the diabolical pact in which it exchanges its material nature, the experience of the touch of water and sun, by the simulacrum of the light image. In this third group, three sculptural objects are in light boxes, composing the landscape. The images are of three trees photographed in the artist's home garden, a persimmon tree, a lemon tree and a pine tree, which occupy the last hall of the gallery, composing a particular forest of the impermanence of matter and the permanence of light. The images in vertical columns bring high-resolution photos of a detail of the trunk of each tree. In the quality of the digital image, the trees shore up to be able to remain, and it is this high performance of the image, which highlights the volumes of the trees' bark, that the work performs its subtle irony, giving the trees in the artist's garden an immaterial permanence of high resolution.

The environmental crisis is complete truth, so today, it is vital to ask ourselves: What do we see when in front of the natural landscape? The way we approach this issue will determine our way of being and acting. We need to see and let science observe in depth. We must learn to look at nature as our own flesh, skin, as bodies from head to toe. Today, more than ever, remaining in the landscape is to learn how to belong to the landscape and for this, the exhibition by Rute Rosas is a good start. *Da Paisagem e do Permanecer (Of Landscape and Permanence)* brings the viewer to the historical present with the necessary poetic power to remain as a question, with its landscapes of impermanence.



## Do Não-Dizível, Exposição de Rute Rosas

### O espaço entre as palavras

Paulo Freire de Almeida

Porto, setembro 2022

Desde o início da sua atividade artística, Rute Rosas trabalha a relação com o corpo, e sobre consciência dessa relação. Nas suas esculturas, instalações ou vídeos ou obras em outros media e suportes, vamos acompanhando o processo de como a experiência física e material se inscreve na biografia e na história pessoal de cada um de nós. No seu trabalho é evidente a ideia de uma projeção ou extensão do corpo pela forma, materiais e pelo próprio tratamento da luz, som e os seus efeitos no espaço. A ideia de movimento está sempre implícita ou explícita. Essa ideia de ação origina, de modo mais óbvio ou não, uma performatividade, ou seja, deixar no espectador o fio de uma narrativa, o esboço de uma história.

Numa análise mais sensorial dos trabalhos de Rute Rosas, é comum observar-se a manipulação e agenciamento de materiais comuns na experiência humana, como o vidro, o têxtil, os metais, as madeiras. Mas também são incontornáveis as marcas e vestígios que os gestos imprimem no espaço e nos objetos, ou que estes lhe devolvem. A plasticidade torna-se aumentada e ativa ou tensa e formalmente contida. Sente-se um excesso momentâneo do material, como a eminência de uma deflagração, ou a latência de uma pulsação. O material físico foi contaminado pela dinâmica da vida, entregue ao seu desassossego e inquietação. Esse estado deixa o público também em alerta<sup>1</sup>, porque mesmo perante as peças mais estáveis e formalizadas, existe um processo em curso, a aproximar-se de uma conclusão imprevisível.

Neste contexto, podemos tomar o corpo como ideia abstrata, uma forma de organização biológica, ou pelo contrário, o corpo concreto onde habita a identidade particular de cada pessoa. Esse estado concreto é uma negociação progressivamente mais presente com as condições caóticas que se vão sucedendo ao longo da vida. É o palco da experiência física que se intromete nas nossas representações ideais e nos nossos planos abstratos. Manter o corpo limpo e seguro envolve o esforço que se torna cada vez mais exigente com o passar dos anos. Do puro corpo como veículo que é quase imaterial na adolescência e juventude, passa-se gradualmente ao corpo que vai colecionando materialidades e estados físicos, aquela dor ou parcela que adquire vida própria e se parece tornar autónoma ou estranha em relação ao resto. Em certa medida, o corpo vai-se fragmentando em diversas versões localizadas de si próprio e esse “multiverso” torna-se um espaço de diferentes representações e camadas.

Nestes quase trinta anos de produção, Rute Rosas foi construindo uma topografia que anuncia as diversas negociações da consciência com os seus espaços, semelhantes e distantes, e também com a memória e identidade. Em cada trabalho sinaliza-se uma vigilância ou um aviso sobre as maneiras como a experiência física e sensorial pode surpreender, seduzir ou assustar.

Desse modo, uma primeira condição e marca a obra de Rute Rosas é a sua diversidade física e plástica, onde não se exclui nenhum material ou processo e onde cada trabalho parece

fluir entre diferentes suportes, figuras, escalas e estados. O uso de plantas ou gelo, materiais perecíveis, aromas e paladares, palavras escritas e impressas, sons e projeções de luz podem coexistir sem outras regras que não as ditadas no momento da concepção e construção. Não significa que não existam trabalhos apenas fixos num material ou suporte, mas essa unidade não é necessária ou obrigatória, apenas possível. Por outro lado, nas suas exposições, a nossa percepção desliza por imagens, objetos, movimentos e ações. Vídeos e textos, palavras e esculturas sucedem-se de forma natural, tão meticulosamente encenadas quanto aparentemente espontâneas. Tal diversidade poderia sugerir alguma dispersão ou diluição, porém as peças ou elementos integram-se num mesmo universo orgânico e vibrante, uma sequência que acompanha a continuidade da experiência de vida.

### **Do Não Dizível e Autocensura**

Numa síntese introdutória e geral, e correndo o risco de uma certa linearidade, propõe-se que o trabalho de Rute Rosas é a procura de criação de um corpo artificial como fragmento de projeção da própria identidade física. Não no sentido de uma imagem ou representação, mas de uma hipótese: cada pessoa deixa um efeito no espaço, do qual, quando muito, apenas nos apercebemos de vestígios. Rute Rosas procura adensar e aumentar a percepção desse impacto ou marca pessoal, de modo a reconstituir um mapa de pistas, sinais e indícios. Como se começou por dizer, no trabalho de Rute Rosas não se trata apenas da elaboração poética em torno do corpo, mas mais do que isso, sobre a consciência e sentido biográfico e da identidade. Daí resulta uma importante ligação à linguagem e suas afinidades no contexto da narrativa e da performatividade.

As palavras e a escrita surgem como um tema recorrente e um elemento visual comum, ora sobre a forma de palavras bordadas e escritas, ora sobre a forma de textos rasurados, registros de voz e gráficos sonoros, sempre, dos títulos. A voz e a escrita apresentam a linguagem, não tanto como uma ferramenta de comunicação, mas mais como um material, com o mesmo estatuto do vidro, do têxtil ou do metal. A linguagem é em si mesmo um signo da comunicação e da consciência, introduzindo uma temporalidade biográfica. Sem essa dimensão, o corpo seria apenas um conjunto de funções vitais e uma “vida nua”, como escreve Agamben<sup>2</sup>, ou seja, uma vida apenas natural, despojada de representação. De modo sucinto, a linguagem introduz a dimensão política. Seria mais completo dizer que introduz uma dimensão simbólica, metafórica ou social. Mas podemos resumir todas essas formas de comunidade precisamente à final presença comum: a dimensão política, o estar em conjunto, entre outros.

A linguagem adquire, nesta exposição, uma dimensão por demais importante precisamente por se apresentar pelo avesso: “Do Não-Dizível”, ou seja, o que não deve ou não pode ser dito. A referência ao não dizível ou indizível tem uma razoável tradição que remonta a Ludwig Wittgenstein, na sua formulação mais substancial. Mas vários são os momentos de indicação da impossibilidade de dizer na Modernidade. Immanuel Kant refere que face à pretensão de representar o infinito, resta uma espécie de “apresentação negativa”, como o vazio ou o silêncio.<sup>3</sup> Ou como alegadamente (e imprecisamente) se atribuí a Theodor Adorno, o interdito da poesia depois de Auschwitz.<sup>4</sup> E tornaram-se lugares comuns as frases que surgem

semanalmente na comunicação social: “não vou dizer nomes”, “não vou comentar”, “um dia falarei disso, mas agora não”, ou ainda “se eu pudesse falar, teria muito para dizer...”. Em todos estes lugares comuns, da filosofia ao comentário mediático, surge a ideia de que existem coisas sobre as quais não se pode falar, ou porque é impossível: “não tenho palavras, nunca vi nada assim”, ou porque se impõe qualquer obrigação legal e moral: “como devem compreender não posso prestar declarações neste momento”, “por respeito ao passado, não irei dizer nada”. Estas frases produzem um efeito paradoxal. Por um lado, invalidam qualquer hipótese de revelação, mas ampliam a ideia de que o assunto em causa é importante. Não desvelam o segredo, mas anunciam que há um segredo e quanto mais importante, mais o silêncio se impõe. Não entra na categoria de segredo ou de tema oculto. Na maioria dos casos, quando há um segredo, ninguém sabe que ele existe, ou quando uma coisa está escondida, ninguém sabe sequer que essa coisa existe. Portanto, neste caso, é mais uma matéria de Tabu, algo sobre o qual se acordou não falar. O que poderia surgir como uma exposição de formas reveladoras ou um desvendamento, transfigura-se agora em reserva, segredo e mistério.

O ato deliberado de não dizer algo é um dos temas que atravessa esta exposição sobre a forma de Autocensura.<sup>5</sup> Um silêncio autoimposto como forma de controlar um segredo ou aspetos privados da biografia. Na impossibilidade de dizer pode estar uma insuficiência de expressão, ou imposições de natureza moral ou íntima. Ou seja, desde não encontrar palavras suficientemente adequadas para transmitir precisamente uma ideia, ou preservar uma intimidade que não se quer expor, ou ferir. Porém, a autocensura é algo comum na nossa experiência. Em variadas situações evitamos dizer o que pensamos, ou tudo o que pensamos, por simples bom senso. A civilidade, ou como se disse antes, a política impõe modelações no discurso onde apenas em circunstâncias muito especiais dizemos a verdade, tal como a pensamos. À condição política que a linguagem transporta para a vida natural, segue-se a obrigação de “não-dizer”, como tarefa especificamente da política. Ou seja, não dar voz aos pensamentos da nossa “vida nua”. Como refere Augustina Bessa Luís: “a sinceridade é uma impotência do espírito e a mais deselegante das virtudes”<sup>6</sup>. A autocensura é, portanto, uma forma de civilidade fundamental que protege as relações e sem a qual toda a comunicação seria fugaz, porque seria também insuportável.

No entanto, Rute Rosas retira a autocensura de um contexto meramente automático da sociabilidade e coloca-o com centro desta exposição. Portanto, torna o cofre do segredo no centro da exposição. Tal já tinha sido feito por Rute Rosas na performance de entrega da sua tese de doutoramento, quando se fechou cada exemplar em papel numa caixa de madeira selada. A sua tese, precisamente sobre autocensura como agente poético contém várias páginas onde as frases se encontram rasuradas para “não ler”. O espectador fica assim neste binómio, ver/ não ver, saber/ não saber, ler/ não ler. Por esse processo questiona-se também até que ponto o ato artístico pode ser genuíno na sua relação com os diversos filtros da linguagem. No contexto da autocensura o espectador é colocado verdadeiramente numa condição de expectativa na medida em que lhe é permanentemente anunciado um conteúdo em suspenso, uma palavra por ler, uma imagem por ver.

## Retórica e performatividade

Porque o processo artístico é também um sistema retórico<sup>7</sup> – uso de técnicas de comunicação para transmitir conteúdos de modo persuasivo – podemos dizer que essas técnicas retóricas são as chamadas “figuras de estilo”. A mais comum e abrangente dessas figuras é a metáfora, porque muitas outras figuras são formas específicas de metáforas, por exemplo, a metonímia – associação por proximidade ou vizinhança – ou a sinédoque – tomar o todo pela parte ou vice-versa.

Nesse sentido, o processo performativo de expor a caixa do segredo pode-se inserir na categoria da elipse ou da perífrase e, a um outro nível, de paradoxo, oximoro ou antítese. Essas figuras de estilo não são metafóricas porque não operam por uma analogia ou ligação entre significados diferentes, como faz a metáfora. Todas elas funcionam por uma ação de negar e suspender o sucesso da comunicação, omitindo, contornando ou impossibilitando o significado. Na elipse elimina-se um elemento chave, contornando-o ou deixando-o implícito. A perífrase consiste em referir um termo por uma analogia afastada. A antítese, paradoxo ou oximoro são graus variáveis de contradição que impedem o nexos lógico da frase e do pensamento.

O uso destes mecanismos retóricos de contradição, omissão e contorno é essencialmente performativo, na medida em que provoca uma comunicação que será recebida como incompleta ou ambivalente, trabalhando continuamente sobre o não dito, pela persistente recusa em comunicar verdadeiramente. Poder-se-ia dizer que permite travar a comunicação, mas é precisamente aí que reside o seu mecanismo retórico: prosseguir com uma comunicação em curto-circuito que apenas comunica a estrutura verbal e visual do contendor, do selo, da reserva. Fragmentos de objetos pessoais, ações isoladas no tempo e contexto, dedicatórias a pessoas que não conhecemos, em situações misteriosas, mensagens a destinatários desconhecidos que assim se tornam meros personagens de uma abstração biográfica. Nessa dinâmica, dispõem-se as imagens em torno do corpo e da experiência subjetiva para uma sucessão de fragmentos isolados. Vestígios de memória, biografia, sensações e emoções presos num suporte. O sujeito dessa operação performativa de censura é o espectador colocado precisamente na posição de uma expectativa permanente, vendo por entre formas e imagens sugestivas, mas suspensas.

Na variedade de modos de apresentação do trabalho de Rute Rosas, existe uma ideia sempre presente, que de certo modo é comum a todas as exposições de arte, mas neste caso assume uma proporção mais sensível. Existe uma ideia muito saliente e vivida de “exposição”, como se nenhum destes objetos ou ações tivesse sentido sem um espaço público. Por vezes, encontramos aquelas exposições de desenhos ou obras que foram feitas apenas por prazer pessoal do autor, como exercício privado. Mas estas obras assumem uma vocação expositiva que confere uma identidade comum às diversas formas, materiais e linguagens. Paradoxalmente revestem-se de uma forma que parece fechar ou proteger o conteúdo do público. Os contedores ou caixas com a palavra “censurado”, os plintos por onde se deve espreitar, os registos sonoros transcritos em gráficos e os textos rasurado para ocultar o sentido, são no fundo, formas de exposição de uma prática de secretismo.

A exposição “Do Não Dizível” remete para essa dimensão dos limites dos próprios ou impostos à linguagem. As peças vão-se sucedendo sob essa caução de “não dizer”, não permitir que o significado toque a nomeação própria das palavras. Antes se adivinha um fio de sugestões visuais e sensoriais, ou temas cristalizados figurativamente como imagens quase literais, mas de uma literalidade muda. O que se vê, vê-se com a clareza de formas reconhecíveis e recortadas pela experiência comum, mas a chave do seu significado permanece na esfera do indizível.

Como exemplo dessa literalidade a escultura “Segredos por escrever #1 e #2” deriva do processo onde uma gravação de voz dá lugar a um gráfico sonoro, cuja imagem poderá posteriormente ser tornada volume ou congelada no elemento riscador que a esconde. Em teoria, esse volume é uma versão tridimensional e física do pensamento expresso nessa gravação, como o efeito arqueológico de um acontecimento, a impressão de um som nas paredes da memória. Mas observar essa forma literal de um pensamento deixa-nos à sua porta, apenas na sua fachada. Na mesma direção, “Pensamento Alto # 8.22 (Ausência)” mostra o pensamento escrito, mas onde a frase é tapada por uma linha que termina na forma de um dedo fundido em vidro, combinando os movimentos de tapar a apagar. A autocensura exhibe que algo foi dito, escrito e pensado, mas vedado. Estes dois trabalhos mais literais sobre a linguagem e o pensamento escondido, dão lugar a esculturas onde a composição se torna generosa e exuberante, como as paisagens e os corpos/retratos<sup>8</sup>. Na série das “Pequenas Paisagens”, Rute Rosas constrói microcosmos delicados e a um tempo austeros pela mineralidade rochosa, e luxuriantes pela presença dos musgos. Nesse mundo que se julga primordial, atuam forças de vigilância exteriores, pela presença de mecanismos e instrumentos ópticos, lupas e espelhos. Artificio e natureza compõem paisagens híbridas, estranhamente alusivos a corpos protésicos, espaços com braços e olhos virados sobre si. De salientar que estas paisagens estão vivas e existem mesmo como jardins à escala miniatural. Para a sua permanência, devem ser regadas e tratadas. Daí também o uso destes instrumentos óticos que funcionam como aplicações de manutenção e cuidado. Na continuidade desta exploração da natureza como ready made os diversos “Corpos” retratos elaborados com troncos e raízes de árvores de múltiplas escalas, sugerem figuras cómicas, mas também monstruosas pela sua adaptação, por vezes, caricatural, onde ramos fazem de membros e raízes de cabeleiras. As figuras são adaptadas e trabalhadas com implantes e “enxertos” que seguem uma narrativa. A colocação de um nariz ou de apêndices de vidro e tubos de ensaio, perseguem a definição de um personagem que parece adquirir nestes retratos uma versão autêntica, assimétrica, irreal e absurda, como se a sua versão humana fosse ilusória. Na verdade, é como se Rute Rosas nos colocasse uns óculos que permitisse ver a verdadeira aparência de certas pessoas, que desconhecemos, mas que poderemos ser nós próprios.

Outros trabalhos seguem um princípio de maior formalização em torno do conceito visual de verticalidade, unindo peças como “Lágrimas e Sussuros #1 e #2” ou “Sopros (Fecundação; Fonte; Orvalho”, tendo em comum gotas de vidro em certas versões que se prolongam vertiginosamente sobre o chão, num misto de monumentalidade e desafio à gravidade. “Sopro Fecundação”, dois corpos em vidro soprado unidos por um fluído congelado em prata fundida ou ainda “Sopro Chuva” e “Sopro Orvalho” como uma espécie de bica de fonte em vidro cuja

água em prata, congela a ação vital e, “Permanências P; L; D” mostra três caixas de luz onde imagens alusivas à natureza, sem escala ou localização se apresentam não com ações, mas com estados permanentes. A verticalidade e solenidade das peças, geométricas colocadas num espaço obscurecido, convocam um momento de contemplação e reflexão, convocando também uma temporalidade própria da natureza.

“Desfolhada” retorna o sentido literal da forma, neste caso de folhas de plátanos, que caem das suas árvores no outono. A recordação dos pequenos montes construídos com as vassouras dos jardineiros, agora em vidro e que se espalham no chão como cristalização de momentos no tempo, fixação da efemeridade. Da qualidade transparente e vítrea do material liberta-se uma ideia de gelo e efeito de conservação, usada em outras peças, com gelo real a guardar sumos de fruta, paladares e objetos.

Entramos num labirinto ausente de delimitações, mas que convoca a pausas em imagens, objetos, sabores, palavras, jardins e luz, mas também com a materialidade de superfícies frágeis como o vidro, o têxtil e a prata ou sólidos estanques e severos como caixas. Um labirinto de lupas, espelhos e janelas que dão visibilidade a mundos desconhecidos, mas também barreiras e muros construídos em cartas e escritos, onde algum pensamento se revelou e foi escondido. Nesta espécie de circularidade de formas, sensações e registos, a questão da autocensura e do indizível é tomada como referência a partir dos trabalhos iniciais e do nome da exposição. Um indizível que se substitui por imagens transparentes e também, por pontos cegos.

---

<sup>1</sup> Como refere Fátima Lambert em “Agora ele está Pensando”, texto para exposição de Rute Rosas, Da Leveza e do Silêncio, Museu Nogueira da Silva, Braga, 2017: “Os eixos de sustentação anunciados pela própria escultora remetem para estádios de alerta. São avisos de segurança para incautos observadores de nada”.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *O Poder Soberano e a Vida Nua*, Editorial Presença, 1998.

<sup>3</sup> Jean François Lyotard, *O Inumano, Considerações sobre o Tempo*, Editorial Estampa, 1990.

<sup>4</sup> “Escrever poesia depois de Auschwitz é bárbaro”, Theodor Adorno, *Cultural Criticism and Society*, Prism, 1955.

<sup>5</sup> Rute Rosas, A Autocensura como Agente Poético Processual na Criação Artística, 2016 in <http://www.ruterosas.com/pt/textos/autocensura-agente-poetico-criacao-artistica/>

<sup>6</sup> Augustina Bessa Luís, *A Sibila*, Guimarães, 1987, p. 194.

<sup>7</sup> Sobre o tema leia-se Roland Barthes, “Rethorique de l’Image”, NA, 1964.

<sup>8</sup> Sobre as “Pequenas Paisagens” e “Corpos” leia-se o texto de Rodrigo Paglieri para a exposição Da Paisagem e do Permanecer, na galeria Artlab 24, Espinho, 2022, disponível em <http://www.ruterosas.com/pt/textos/olhar-sobre-impermanencia-da-paisagem/>.





## Do Não Dizível (Of the Non-Utterable), Exhibition by Rute Rosas

### The space between words

Paulo Freire de Almeida

Porto, September 2022

Since her artistic activity began, Rute Rosas has worked on the relationship with the body, especially on the awareness of this relationship. Through her sculptures, installations, videos or works in different media and supports, we can follow the process of how the physical and material experience is inscribed in the biography and personal history of each of us. The idea of a projection or extension of the body through form, materials and the very treatment of light, sound and their effects in space is evident in her work. The idea of movement is always there, either implicit or explicit. This idea of action originates, in a more obvious way or not, performativity, that is, leaving in the spectator the thread of a narrative, the outline of a story.

In a more sensorial analysis of Rute Rosas' works, it is common to observe the manipulation and acquisition of common materials in human experience, such as glass, textiles, metals, and wood. But the marks and traces that gestures imprint on space and objects are also unavoidable, or what these give back. Plasticity becomes heightened and active or tense and formally contained. A momentary excess of the material is felt, like the imminence of deflagration or the latency of a pulsation. The physical material was contaminated by the dynamics of life, given over to its latency and pulse. This state also leaves the public on alert<sup>1</sup>, because even in the face of the most stable and formalised pieces, an ongoing process is approaching an unpredictable conclusion.

In this context, we can take the body as an abstract idea, a form of biological organisation, or on the contrary, the concrete body where each person's particular identity inhabits. This concrete state is a progressively more present negotiation with the chaotic conditions that occur throughout life. It is the stage of physical experience that intrudes on our ideal representations and our abstract plans. Keeping the body clean and safe involves effort that becomes more and more demanding as the years go by. From the pure body as a vehicle that is almost immaterial in adolescence and youth, we gradually move on to the body that collects materialities and physical states, that pain or part that acquires a life of its own and seems to become autonomous or strange concerning the rest. To a certain extent, the body fragments into several localised versions of itself and this "multiverse" becomes a space of different representations and layers.

In these almost thirty years of production, Rute Rosas has been building a topography that announces the various negotiations of consciousness with its spaces, similar and distant, and memory and identity. In each work, there is a sign of surveillance or a warning about how the physical and sensorial experience can surprise, seduce or frighten.

Thus, the first condition that characterises Rute Rosas' work is its physical and plastic diversity, where no material or process is excluded. Each work seems to flow between different supports, figures, scales and states. Using plants or ice, perishable materials, aromas and tastes, written and printed words, sounds, and light projections can coexist without rules other

than those dictated during the works' design and construction. It does not mean that there are no works just fixed on a material or support, but that unity is not necessary or mandatory, only possible. On the other hand, in her exhibitions, our perception slides through images, objects, movements and actions. Videos and texts, words and sculptures follow one another naturally, as meticulously staged as they are apparently spontaneous. Such diversity could suggest some dispersion or dilution. Still, the pieces or elements are integrated into the same organic and vibrant universe, a sequence that accompanies the continuity of life experience.

### **The Non-Utterable and Self-Censorship**

In an introductory and general synthesis, and at the risk of some linearity, it is proposed that the work of Rute Rosas is the search for the creation of an artificial body as a fragment of projection of her own physical identity. Not in the sense of an image or representation, but of a hypothesis: each person leaves an effect in the space, of which, at most, we only perceive traces. Rute Rosas seeks to thicken and increase the perception of this impact or personal mark to reconstitute a map of clues, signs and indications. As we began by saying, the work of Rute Rosas is not just about the poetic elaboration around the body, but more than that, about a consciousness and biographical sense and identity. This results in an important connection to language and its affinities in the context of narrative and performativity.

Words and writing appear as a recurring theme and a common visual element, sometimes in the form of embroidered and written words, sometimes in the form of strikethrough texts, voice recordings and sound graphics, and always in titles. Voice and writing present language not so much as a communication tool, but more as a material, with the same status as glass, textile or metal. Language is in itself a sign of communication and consciousness, introducing a biographical temporality. Without this dimension, the body would just be a set of vital functions and a "bare life", as Agamben writes<sup>2</sup>, that is, a merely natural life, stripped of representation. Briefly, language introduces the political dimension. It would be more accurate to say that it introduces a symbolic, metaphorical or social dimension. But we can summarise all these forms of community precisely to the final common presence: the political dimension, being together, among others.

In this exhibition, language acquires a significant dimension precisely because it is presented inside out: "Of the Non-Utterable", that is, what should not or cannot be said. The reference to the non-utterable or unutterable has a reasonable tradition that goes back to Ludwig Wittgenstein in its most substantial formulation. But several moments indicate the impossibility of saying in Modernity. Immanuel Kant mentions that in the face of the claim to represent the infinite, there remains a kind of "negative presentation", such as emptiness or silence.<sup>3</sup> Or how allegedly (and inaccurately) is attributed to Theodor Adorno, the ban on poetry after Auschwitz.<sup>4</sup> And sentences that appear weekly in the media have become commonplace: "I won't say names", "I will not comment", "I will talk about it one day, but not now", or even "if I could talk, I would have a lot to talk about". to say...". In all these commonplaces, from philosophy to media commentary, the idea arises that there are things that cannot be talked about, either because it is impossible: "I have no words, I have never seen anything like this",

or because there is a legal and moral obligation to do so: “as you must understand, I cannot make statements at this moment”, “out of respect for the past, I will not say anything”. These sentences produce a paradoxical effect. On the one hand, they invalidate any disclosure hypothesis but broaden the idea that the subject in question is important. They do not reveal the secret, but they announce that there is a secret and the more important it is, the more silence it imposes. It does not fall into the category of a secret or hidden theme. In most cases, when there is a secret, no one knows it exists, or when something is hidden, no one even knows it exists. So, in this case, it’s more of a Taboo subject, something it’s agreed not to be talked about. What could appear as an exposition of revealing forms or an unveiling is now transfigured into reserve, secrecy and mystery.

The deliberate act of not saying something is one of the themes that runs through this exhibition in the form of Self-censorship<sup>5</sup>: a self-imposed silence to control a secret or private aspects of the biography. In the impossibility of saying, there may be an insufficiency of expression or impositions of a moral or intimate nature. That is, from not finding adequate words to precisely convey an idea to preserving an intimacy one does not want to expose or hurt. However, self-censorship is common in our experience. In various situations, we avoid saying what we think or everything we think out of simple common sense. Civility, or as stated before, politics imposes mouldings on discourse where only in exceptional circumstances do we tell the truth as we think it. The political condition that language transports to natural life is followed by the obligation of “not saying” as a task specifically of politics. In other words, it is to not give voice to the thoughts of our “bare life”. As Augustina Bessa Luís says: “sincerity is an impotence of the spirit and the most inelegant of virtues”<sup>6</sup>. Self-censorship is, therefore, a fundamental form of civility that protects relationships without which all communication would be fleeting because it would also be unbearable.

However, Rute Rosas removes self-censorship from a purely automatic context of sociability and places it at the centre of this exhibition. Therefore, she makes the vault of the secret the centre of the exhibition. This had already been done by Rute Rosas in the delivery performance of her doctoral thesis when each paper copy was closed in a sealed wooden box. Her thesis, precisely on self-censorship as a poetic agent, contains several pages where the sentences are crossed out so they “can’t be read”. The spectator is thus in this binomial, seeing/not seeing, knowing/not knowing, reading/not reading. Through this process, the question of to what extent the artistic act can be genuine in its relationship with the various filters of language arises. In the context of self-censorship, the spectator is truly placed in a condition of expectation as they are permanently announced a suspended content, a word left unread, an image left unseen.

### **Rhetoric and performativity**

Because the artistic process is also a rhetorical system<sup>7</sup> – the use of communication techniques to convey content persuasively – we can say that these rhetorical techniques are the so-called “figures of speech”. The most common and comprehensive of these figures is the metaphor, since many other figures are specific forms of metaphors, for example, metonymy –

association by proximity or suggestion – or synecdoche – taking the whole for the part or vice versa.

In this sense, the performative process of exposing the secret box can be placed in the category of ellipse or periphrasis and, at another level, of paradox, oxymoron or antithesis. These figures of speech are not metaphorical because they do not operate by analogy or linkage between different meanings, as metaphor does. All of them work through the action of denying and suspending the success of communication, omitting, circumventing or making the meaning impossible to convey. A key element is discarded in the ellipse, bypassing it or leaving it implicit. Periphrasis consists of referring to a term by a distant analogy. The antithesis, paradox, or oxymoron are varying degrees of contradiction that impede the logical nexus of sentence and thought.

The use of these rhetorical mechanisms of contradiction, omission and contour is essentially performative in that it provokes a communication that will be received as incomplete or ambivalent, working continuously on the unsaid through the persistent refusal to communicate truly. One could say that it allows communication to be stopped, but this is precisely where its rhetorical mechanism resides: to continue with a short-circuit communication that only communicates the verbal and visual structure of the container, the seal, the reservation. Fragments of personal objects, actions isolated in time and context, dedications to people we don't know, in mysterious situations, messages to unknown recipients who thus become mere characters in a biographical abstraction. In this dynamic, the images are arranged around the body and the subjective experience for a succession of isolated fragments. Traces of memory, biography, sensations and emotions trapped in a medium. The subject of this performative operation of censorship is the spectator placed precisely in the position of permanent expectation, seeing through suggestive but suspended forms and images.

In the variety of ways in which Rute Rosas' work is presented, there is an ever-present idea, which in a way is common to all art exhibitions, but in this case, it takes on a more sensitive proportion. There is a very salient and vivid idea of "exhibition" as if none of these objects or actions would make sense without a public space. Sometimes, we find those exhibitions of drawings or works that were made only for the author's personal pleasure, as a private exercise. But these works assume an exhibition vocation that gives a common identity to the different forms, materials and languages. Paradoxically, they dress in a way that seems to close off or protect the content from the public. The containers or boxes with the word "censored", the plinths through which one should peek, the sound recordings transcribed into graphics, and the texts crossed out to hide the meaning are basically ways of exposing a practice of secrecy.

The exhibition "Of the Non-Utterable" refers to this dimension of the limits of one's own or the ones imposed on language. The pieces follow one another under the caution of "not saying", not allowing the meaning to touch the proper naming of the words. Rather, a thread of visual and sensorial suggestions is guessed, or themes figuratively crystallized as almost literal images but with a mute literality. What is seen is seen with the clarity of recognizable shapes and cut by common experience, but the key to its meaning remains in the sphere of the unspeakable.

As an example of this literalness, the sculpture “Segredos por escrever #1 e #2” (Unwritten secrets #1 and #2) derives from the process where a voice recording gives rise to a sound graphic, whose image can later be turned into volume or frozen in the scratching element that hides it. In theory, this volume is a three-dimensional, physical version of the thought expressed in this recording, like the archaeological effect of an event, the impression of a sound on the walls of memory. But observing this literal form of one thought leaves us at its door, only on its facade. In the same direction, “Pensamento Alto # 8.22 (Ausência)” (Loud Thought # 8.22 (Absence)) shows the written thought, but where the sentence is covered by a line that ends in the shape of a finger cast in glass, combining the movements of covering and erasing. Self-censorship shows that something has been said, written and thought, but withheld. These two more literal works on language and hidden thought give way to sculptures where the composition becomes generous and exuberant, such as landscapes and bodies/portraits<sup>8</sup>. In the series of “Pequenas Paisagens” (Small Landscapes), Rute Rosas builds both delicate and austere microcosms, austere through the rocky minerality and luxuriant by the presence of the mosses. In this world that is considered primordial, external surveillance forces act, due to the presence of mechanisms and optical instruments, magnifying glasses and mirrors. Artificio and nature compose hybrid landscapes, strangely alluding to prosthetic bodies, spaces with arms and eyes turned on each other. It should be noted that these landscapes are alive and even exist as miniature-scale gardens. For their permanence, they must be watered and treated. Hence also the use of these optical instruments that work as maintenance and care applications. Continuing with the exploration of this ready-made nature, the various “Corpos” (Bodies) portraits made with trunks and roots of trees of multiple scales suggest humorous figures but also monstrous for their adaptation, sometimes caricatural, where branches become limbs and roots of wigs. The figures are adapted and worked with implants and “grafts” that follow a narrative. The placement of a nose or glass appendages and test tubes pursue the definition of a character who seems to acquire in these portraits an authentic, asymmetrical, unreal and absurd version as if their human version were illusory. In fact, it’s as if Rute Rosas puts glasses on us that allow us to see the actual appearance of certain people, whom we don’t know, but who can be ourselves.

57

Other works follow a principle of greater formalisation around the visual concept of verticality. Uniting pieces, such as “Lágrimas e Sussuros #1 e #2” (Tears and Whispers #1 and #2) or “Sopros (Fecundação; Fonte; Orvalho)” (Blows (Fecundation; Rain; Dew)), all have drops of glass that vertiginously extend over the floor, in a mixture of monumentality and defiance of gravity in certain versions. “Sopro Fecundação” (Fecundation's Blow), two bodies in blown glass joined by a frozen fluid in molten silver, “Sopro Chuva” (Rain's Blow) and Sopro Orvalho (Dew's Blow) as a kind of glass spout of a fountain whose water in silver, freezes the vital action. “Permanências P; L; D” (Permanences P; L; D), for example, shows three light boxes where images alluding to nature, without scale or location, present themselves not with actions but with permanent states. The verticality and solemnity of the pieces, geometrics placed in an obscured space, call for a moment of contemplation and reflection, also summoning a temporality typical of nature.

“Desfolhada” (Defoliated) brings back the literal meaning of the shape, in this case, of the maple leaves that fall from their trees in autumn. The memory of the small mounds built with gardeners’ brooms, now made of glass and spread out on the ground as a crystallisation of moments in time, a fixation of ephemerality. From the transparent and glassy quality of the material, an idea of ice and conservation effect emerges, used in other pieces, with real ice storing fruit juices, flavours, and objects.

We enter a labyrinth with no boundaries, but which calls for pauses in images, objects, flavours, words, gardens and light, but also with the materiality of fragile surfaces such as glass, textiles and silver or watertight and severe solids like boxes. A labyrinth of magnifying glasses, mirrors and windows that give visibility to unknown worlds, but also barriers and walls built in letters and writings, where some thought was revealed and hidden. In this kind of circularity of forms, sensations and records, the question of self-censorship and the unutterable is taken as a reference from the initial works and the name of the exhibition. An unspeakable that is replaced by transparent images as well as blind spots.

---

<sup>1</sup> As Fátima Lambert mentions in “Now he is Thinking”, text for the exhibition, Of the Lightness and Silence by Rute Rosas, Nogueira da Silva Museum, Braga, 2017: “The support axes, announced by the sculptor herself, refer to vigilant stages: they are safety warnings for unwary observers of nothing.”

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *O Poder Soberano e a Vida Nua*, Editorial Presença, 1998.

<sup>3</sup> Jean François Lyotard, *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*, Editorial Estampa, 1990.

<sup>4</sup> “To write poetry after Auschwitz is barbaric.”, Theodor Adorno, *Cultural Criticism and Society*, Prism, 1955.

<sup>5</sup> Rute Rosas, Self-Censorship as a Processual Poetic Agent in Sculpture Creation, 2016  
in <http://www.ruterosas.com/pt/textos/autocensura-agente-poetico-criacao-artistica/>

<sup>6</sup> Augustina Bessa Luís, *A Sibila*, Guimarães, 1987, p. 194.

<sup>7</sup> On the subject, see Roland Barthes, “Rethorique de l’Image”, NA, 1964.

<sup>8</sup> On “Small Landscapes” and “Bodies”, see Rodrigo Paglieri’s text for the exhibition Of Landscape and Permanence, at the Artlab 24 gallery, Espinho, 2022, available at <http://www.ruterosas.com/pt/textos/olhar-sobre-impermanencia-da-paisagem/>





## ¿Qué espacio ocupas? ¿Dónde te sustancias?

Enric Tormo Ballester

Barcelona, setembre 2022

¿Qué espacio ocupas? ¿Dónde te sustancias? ¿figuración hay que buscarla en ese vacío o en ese pleno, que no lleno. ¿Espacio o palabra? Quizá simplemente presencia sin estar o sin ser.

Muchas preguntas y mucho desconcierto, especialmente en la ruptura de un continuo que desde hace años se seguía en una evolución constante, ¿Quizá desde tesis? Una ruptura que como todas significa un antes y un después, quizá un punto y aparte.

Pero la narrativa sigue siendo su sustancia. Aquella que, desde lo alto del cuerpo sin cuerpo, señala una licuefacción de la materia en palabra.

La alegoría, los referentes ideales o simplemente la experimentación entre diferentes estados materiales obliga, sin duda, a la necesaria formalización semántica de lo presentado. Un amplio recorrido por diferentes escenarios que de manera continua establecen diferentes referentes, que en su secuencial lectura se nos muestra cómo es posible consolidar un transitar por distintas etapas, que, sin solución de continuidad, logran sustanciar un marco al que podríamos denominar como onírico o quizás iniciático.

Un largo transitar de la no evidencia en el caminar. Ese viaje, que, con un sutil acompañamiento, ha generado tantas y tantas propuestas diferenciadas pero significativas por su fijación en un orden escultórico que caracteriza las propuestas de Rute Rosas.

Recuerdo que había una vez un pequeño enano, que, con su vestido de bufón de corte decadente, decía que la trascendencia se obtiene mediante la presencia previa, siendo así una suerte de referentes de otros referentes, una sucesión de etapas y actos que terminan germinando, en una palabra, en una idea o mejor aún, en aquello que nos indica la conciencia. Ese mismo bufón nos señalaba como el necesario paso entre espectador y actor solo es posible cuando existe una interacción entre aquello observado y aquello que es pensado mediante un acto sensorial o dinámico.

Bufon:

*-¡¡Ohh, un paisaje de sobremesa!! Sus piedras y su musgo. Su vivir o pervivir. Un bonsai destinado a una muerte segura. Pasar de lo biológico a lo mineral, pasar de un ser a un no será. Una acción directa, un cuidado que indefectiblemente nos debe llevar a la eternidad. Eternidad taoísta, aquella que nos indica una unidad natural que indudablemente nos trasporta a un mas allá donde el todo es uno y uno es...*

Evidentemente este bufón no lo tenía muy claro, si eso era en realidad una verdad en sí misma. Mejor pensar en la acción del espectador aquella que pasa de la contemplación a la acción del riego y que implica decidir si este se realiza con agua abundante, escasa o nula y que construye un repertorio de sentimientos que van desde el amor al sadismo, pero que,

en cualquier caso, no deja de ser un acto de pasión. Nos hallamos frente a la escultura “evolutiva”, lo digo por la necesaria muerte del propio objeto escultórico. Quizá la metáfora es demasiado potente, camino hacia la muerte. Posiblemente se podría dar la opción a un cuidado del objeto para alargar su agonía, algo cruel, pero sería una aproximación alternativa a la tradición, “tempus fugit”. Por otra parte, la apariencia de paisaje bonsay no deja de ser inquietante, pues te lleva a un cierto engaño de aproximación.

La vida no deja de ser movimiento, un simple tránsito que abarca la totalidad de una experiencia acumulativa relacionada directamente con el paso del tiempo. Al nacer se activa un nuevo reloj potente y lleno de tiempo. Su degoteo, su tic tac o simplemente su conciencia nos hace saber que en pausa no hay experiencia, solo un discurrir vacío, una espera de futuro. Por el contrario, una actividad nos significa presente, aquello que de manera incorrecta se le denomina “matar el tiempo”. Por ello, podemos decidir que nuestro devenir solamente responde a la necesidad de ocupar esos espacios intangibles, para que se vuelvan matéricos. En definitiva, es forzosa una actividad que rellene el tiempo, que, en un espíritu científico, es seccionado en unidades para su control y manejo, rompiendo el continuo vivencial.

Esas etapas deben ser rellenarlas y ordenarlas de tal manera que no aparezca la sensación de vacío. Se debe ocupar los espacios, es obligado salir de la contemplación para simular una actividad que valide nuestras obras.

También en nuestra observación detectamos microcosmos que se definen por su singularidad y unidad vivencial. Las distancias son cortas por lo tanto lo mínimo o nimio toman nuevas escalas nunca anteriormente contempladas, alterando la concepción final de la obra.

Ese cambio de escala sugiere nuevamente la trascendencia del lugar, del espacio, de la dimensión, llevándonos inequívocamente a lo infra y a lo supra, para contemplar la relatividad del tamaño y la capacidad de reflexión del observador.

Bufón:

*Vaya, vaya. Seguimos en eso de la vida y la muerte. Esa vida donde nuestras raíces no se encuentran en tierra. Aquel entorno donde lo revelado o lo que está por acontecer regula la memoria, la materia y especialmente el conocimiento en la reflexión. La tierra es el destino del cosmos, es la verdad oculta.*

Sigue siendo la vida. Sigue siendo el toque con el que nuestro interior se beatifica en un estado donde la materia se hace conforme con el pensamiento y paulatinamente va desvelando propuestas que fijan perfiles y volúmenes adjetivos a la propia esencia de la propuesta.

Un nuevo guiño hacia la trascendencia de la vida y del discernimiento, que cabalísticamente nos indica como cosmos y singularidad forjan entre ellas un gran entramado que posibilita la expansión de la palabra como medio para acceder al máximo nivel del conocimiento como vida.

La transición de un estado expansivo a otro mucho más íntimo, quizá nos revela una nueva faceta de Rute.

El largo periodo inocuo que hemos debido afrontar estos últimos tiempos ha hecho que la mirada, mejor el horizonte se haya reducido considerablemente en las distancias y en la variedad de la contemplación. Espacios temporales, escenarios reducidos y especialmente actividad física nula, han obligado a una introspección diferente. Ha condicionado un reajuste de las dimensiones y muy claramente a la generación de una carga intelectual difícil de conseguir en otras circunstancias.

En la toma de conciencia de estas circunstancias se cimienta una nueva perspectiva creativa. Se abre la puerta a experimentar en entornos insospechados hasta el momento. La vida se ha paralizado, se ha modulado en otra melodía, en una fuga hacia lo emotivo, lo que significa el estar viva en el tránsito temporal.

Bufón:

*Tachin tachin. Material por aquí, material por allí. Un juego diabólico un Frankenstein, un biónico que anda suelto por el mundo y que se materializa para unos pocos elegidos en la serenidad de la noche o en la frescura del amanecer. Su anatomía es residual, es una suma, una conjunción, una construcción una... buaff buaff, que cansado que es todo esto. Sorpresa tras sorpresa.*

Nuevamente nos encontramos con otra vida, con otro lugar donde la fealdad y la belleza se hacen simbióticas en la suma de los distintos estados de la materia. Así se fusionan en el anuncio de otra realidad, donde lo singular no puede expresarse si no hay la suficiente evanescencia que anuncie una capacidad entre ellos para fusionarse en un ser apedazado pero funcional. No somos nosotros aquellos que otorgamos un valor trascendente a su existencia, es la inquietante necesidad de denominar en lo percibido aquello que nos desorienta y al que no sabemos dar nombre. Sensación tras sensación nuestro espíritu genera una realidad paralela, un tiempo sobrepuesto, una existencia inhóspita pero tranquilizante.

Por otra parte, los vegetales secos, que no muertos, no es lo mismo, conllevan una detención y fosilización del estado vivencial. Se establece una actitud contraproducente con respecto a los vegetales en un tránsito no demasiado definitivo.

Bufón:

*Sigamos, sigamos, ¿Por qué repetir siempre la entradilla? Nada, nada. La transparencia, la transparencia. ¿Materia transparente? ¿Translucida? ¿Opaca? Esa es buena. ¿hasta donde podemos ver a través la materia o mediante ella? Nuevas gafas que tamizan aquello que podemos observar con nuevos matices. Nuevos perfiles y, como no puede ser de otra manera, nuevas percepciones.*

No estamos frente a un espejo. No hay reflejo. Hay un mas allá matizado por el color, por la ondulación y textura. Ver a través de... Ver los deseos formulados a lo largo del tiempo que de repente se materializan en un espacio sugerido e inalterable. Filtros que nos condicionan la percepción, nos delimitan nuestro porvenir y nuestro pasado. Quizá una manera de propuesta de revisión de aquello que parece demasiado evidente. Nuevamente una sugerencia hacia espacios llenos-vacíos. Llenos por su materialidad, vacíos por transparencia.

Quizá aquí encontramos otro amplio mundo insospechado, donde lo visible se hace invisible. Donde la materia, nuevamente, nos indica una posible sintaxis entre lo expuesto y lo contemplado. Ordenación no geométrica, ni tan siquiera instituida, pero sugerida en un afán insospechado de ofrecer diversas visiones posibles, donde el futuro queda anunciado en su presencia.

El tiempo nuevamente decide las sensaciones mediante una constancia rítmica en su dinamismo y secuencia, pero quebradizo en su materialización, donde cualquiera de sus presencias es asediado por la brutalidad del entorno, de manera que la fragilidad señala el eje expresivo de la constancia y perseverancia. Una nueva ciudad...

Bufón:

*Sigamos, sigamos con aquello que es paralelo. Con aquello de estar en un lugar con un cuerpo desmaterializado que a forma de idea se concretiza, en una palabra.*

No queda otra que, a nivel de síntesis, señalar aquel tránsito anunciado que va desde unos referentes iniciales y tradicionales seguidos por la artista hacia la creación de espacios producidos por la destilación de los conceptos, aquellos que facilitaron y fueron los cimientos de una evolución constante.

Un proceso alquímico destinado a encontrar el elixir de la pureza, de la conciencia como elemento de creación.





## What space do you inhabit? From where do you sustain yourself?

Enric Tormo Ballester

Barcelona, September 2022

What space do you inhabit? From where do you sustain yourself? Is figuration to be found in emptiness or in fullness, which is not full? Space or word? Perhaps simply presence without being.

Lots of questions and bewilderment, especially in the rupture of a continuum in constant evolution for years, perhaps since the thesis. Like all of them, a fracture means a before and an after, maybe a full stop.

But the narrative maintains its substance. The one that, from the top of the body without a body, signals the liquefaction of matter into words.

The allegory, the ideal references or simply the experimentation between different material states undoubtedly obliges the necessary semantic formalisation of what is presented. An extensive journey through different scenarios that continuously establish various references, which in its sequential reading shows us how it is possible to consolidate a journey through different stages, which, without interruption, manage to substantiate a framework that we could call oneiric or dreamlike. Perhaps initiation.

A long transition of the non-evidence in the walking. That trip, which, with a subtle accompaniment, has generated so many differentiated but significant proposals due to its fixation on a sculptural order that characterises Rute Rosas's proposals.

I remember, once upon a time, a little dwarf who, with his decadent jester dress, said that transcendence is obtained through prior presence. That same jester pointed out how the necessary step between spectator and actor is only possible when there is an interaction between the one who is observed and the one who is thought through a sensory or dynamic act. Thus being a range of references of other references, a succession of stages and acts germinating, in words, in an idea or better yet, in what our conscience tells us.

Jester:

*– Ohh, a desktop landscape!! Its stones and its moss. Its life or survival. A bonsai destined for certain death. Going from the biological to the mineral, from being to not being. A direct action, a care that must inevitably take us to eternity. Taoist eternity, the one that indicates a natural unity that undoubtedly transports us to a beyond where everything is one, and one is...*

Obviously, this jester was not very clear if that was true in itself. It is better to think of the spectator's action as that which passes from contemplation to the act of irrigation, deciding whether this is done with abundant, scarce or no water and building a repertoire of feelings that range from love to sadism. In any case, it is still an act of passion. We are facing "evolutionary" sculpture. And I say this because of the necessary death of the sculptural object itself. Perhaps the metaphor is too powerful, the road to death. Possibly the option could be caring

for the object to prolong its agony, which is cruel, but it would be an alternative approach to the “tempus fugit” tradition. On the other hand, the appearance of a bonsai landscape is still disturbing since it leads you to a particular deception of closeness.

Life does not cease to be movement, a simple transit that encompasses the totality of an accumulative experience directly related to the passage of time. At birth, a new powerful clock full of time is activated. Its trickle, its tick-tock or simply its conscience lets us know that in pause, there is no experience, only an empty discourse, a wait for the future. On the contrary, to us, an activity means present, incorrectly called “killing time”. Therefore, we can decide that our future only responds to the need to occupy these intangible spaces so that they become material. In short, an activity that fills time is forced, which, in a scientific spirit, is sectioned into units for control and management, breaking the experiential continuum.

These stages must be filled and ordered, so the feeling of emptiness does not appear. The spaces must be occupied, and they are forced to leave the contemplation and to simulate an activity that validates our works.

In our observation, we also detect microcosms defined by their singularity and experiential unity. The distances are short and, therefore, the minimum or insignificant takes new scales that were never contemplated before, altering the work’s final conception.

This scale change again suggests the transcendence of place, space, and dimension, taking us unequivocally below and beyond. Here, we contemplate the relativity of size and the observer’s capacity for reflection.

68

Jester:

*– Well, well. We continue in that of life and death. That life where our roots are not in the ground. The environment where memory is regulated by what is revealed or what is about to happen, the matter and especially the knowledge in reflection. The earth is the destiny of the cosmos. That is the hidden truth.*

Life is life. It persists to be the touch with which our interior is beatified in a state where matter conforms to thought and gradually reveals proposals that set adjective profiles and volumes to the very essence of the proposal.

A new signal towards the transcendence of life and discernment, which kabbalistically indicates how cosmos and singularity forge a great framework between them that enables the expansion of the word as a means to access the highest level of knowledge as life.

The transition from an expansive state to a much more intimate one perhaps reveals a new facet of Rute.

The long innocuous period we have faced in recent times has meant that the gaze, better, the horizon, has been considerably reduced in distances and the variety of contemplation. Temporal spaces, reduced sceneries and especially no physical activity have forced a different introspection. It has conditioned a readjustment of the dimensions and, very clearly, to the generation, an intellectual load challenging to achieve in other circumstances.

In the awareness of these circumstances, a new creative perspective is born. The door is open to experimentation in unsuspected environments. Life has come to a standstill. It has been modulated into another melody, which means being alive in transit time.

Jester:

– *Tachin tachin. Material here, material there. A diabolical game, a Frankenstein, a bionic that is loose in the world and materialises for a chosen few in the serenity of the night or the freshness of dawn. Its anatomy is residual. It's a sum, a conjunction, a construction, a... buaff buaff, how tiresome all this is. Surprise after surprise.*

Once more, we find another life, another place where ugliness and beauty become symbiotic in the sum of the different states of matter. Thus they merge in the announcement of another reality, where the singular cannot be expressed if there is not enough evanescence, announcing a capacity between them to merge into a broken but functional being. It's not us who grant a transcendent value to its existence, it is the disturbing need, in what we perceive, to name what disorients us and what we do not know how to call. Sensation after sensation, our spirit generates a parallel reality, an overlapping time, a bleak but calming existence.

On the other hand, dry vegetables, which are not dead, are not the same. They entail a detent and fossilisation of the experiential state. A counterproductive attitude towards vegetables is established in a transit that is not too definitive.

Jester:

– *Let's go, let's go; why repeat the lead? Nothing nothing. The transparency, the transparency. Transparent matter? Translucent? Opaque? That is a good one. How far can we see through matter or it? New glasses that sift what we can observe with unique nuances. New profiles and, how could it be otherwise, new perceptions.*

69

We are not in front of a mirror. There is no reflection. There is a beyond nuanced by colour, undulation and texture. See-through... See the wishes formulated over time that suddenly materialise in a suggested and unalterable space. Filters that condition our perception, delimiting our future and our past. Perhaps a way of proposing a review of what seems too obvious. Again a suggestion towards full-empty spaces, filled by their materiality and empty by transparency.

Perhaps here we find another wide unsuspected world where the visible becomes invisible. Where, once again, the matter indicates a possible syntax between what is exposed and what is contemplated. The non-geometric organisation is not even instituted but suggested in an unsuspected desire to offer various possible visions, where the future is announced in its presence.

Time again decides the sensations through a rhythmic constancy in its dynamism and sequence but brittle in its materialisation, where any of its presences is besieged by the brutality of the environment so that fragility marks the expressive axis of constancy and perseverance. A new city...

Jester:

– *Let's go on, let's go on with the one that is parallel. With the being in a place with a dematerialised body that takes the form of an idea, in a word.*

At a synthesis level, there is no other option than to point out that the announced transition that goes from some initial and traditional references followed by the artist towards the creation of spaces produced by the distillation of concepts, those that facilitated and were the foundations of constant evolution.

An alchemical process destined to find the elixir of purity, of consciousness as an element of creation.





OBJETOS ARTÍSTICOS  
ARTWORKS





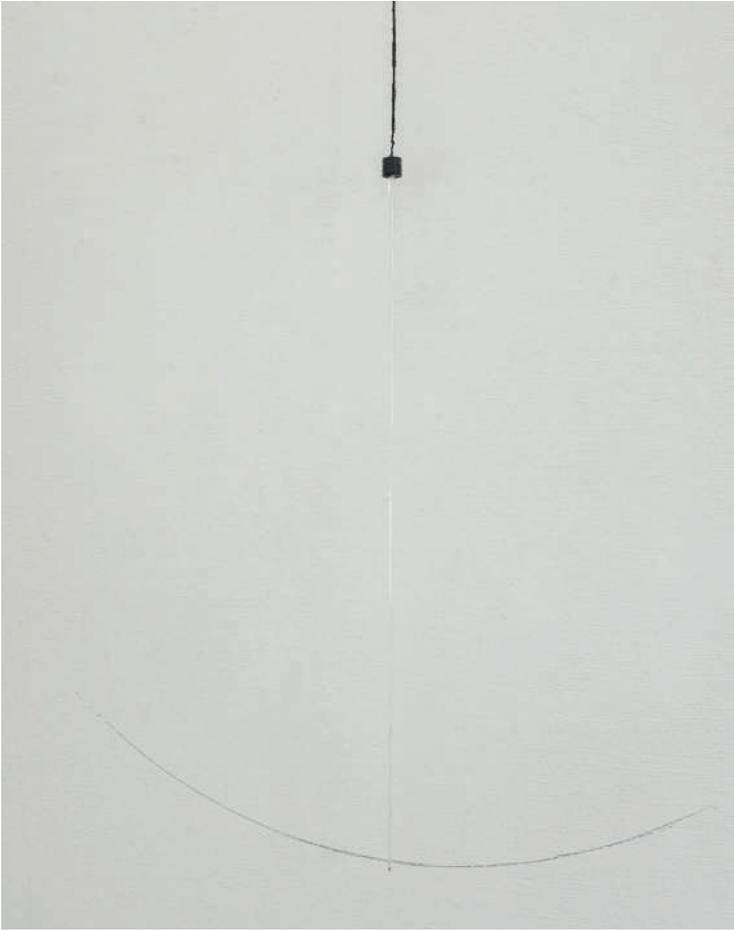


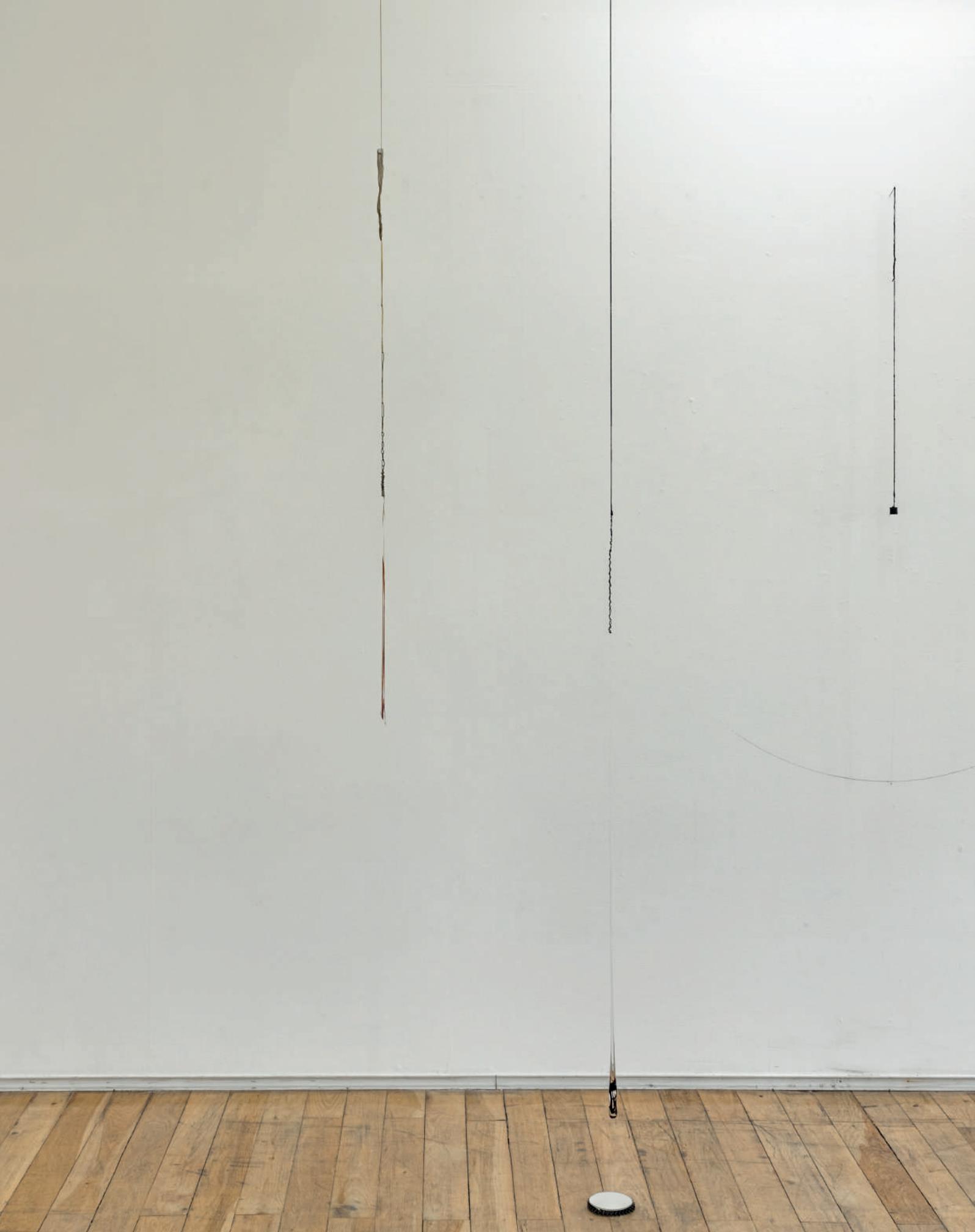


DO NÃO DIZÍVEL

















































Abstracción

escalera entornada sobre meublo











*do que a dormir*

*a cadeira entornada sobre meu ombro*



*dhotea dormir*



cabeca entornada sobre meu ombro

olho te a dormir

a cabeça

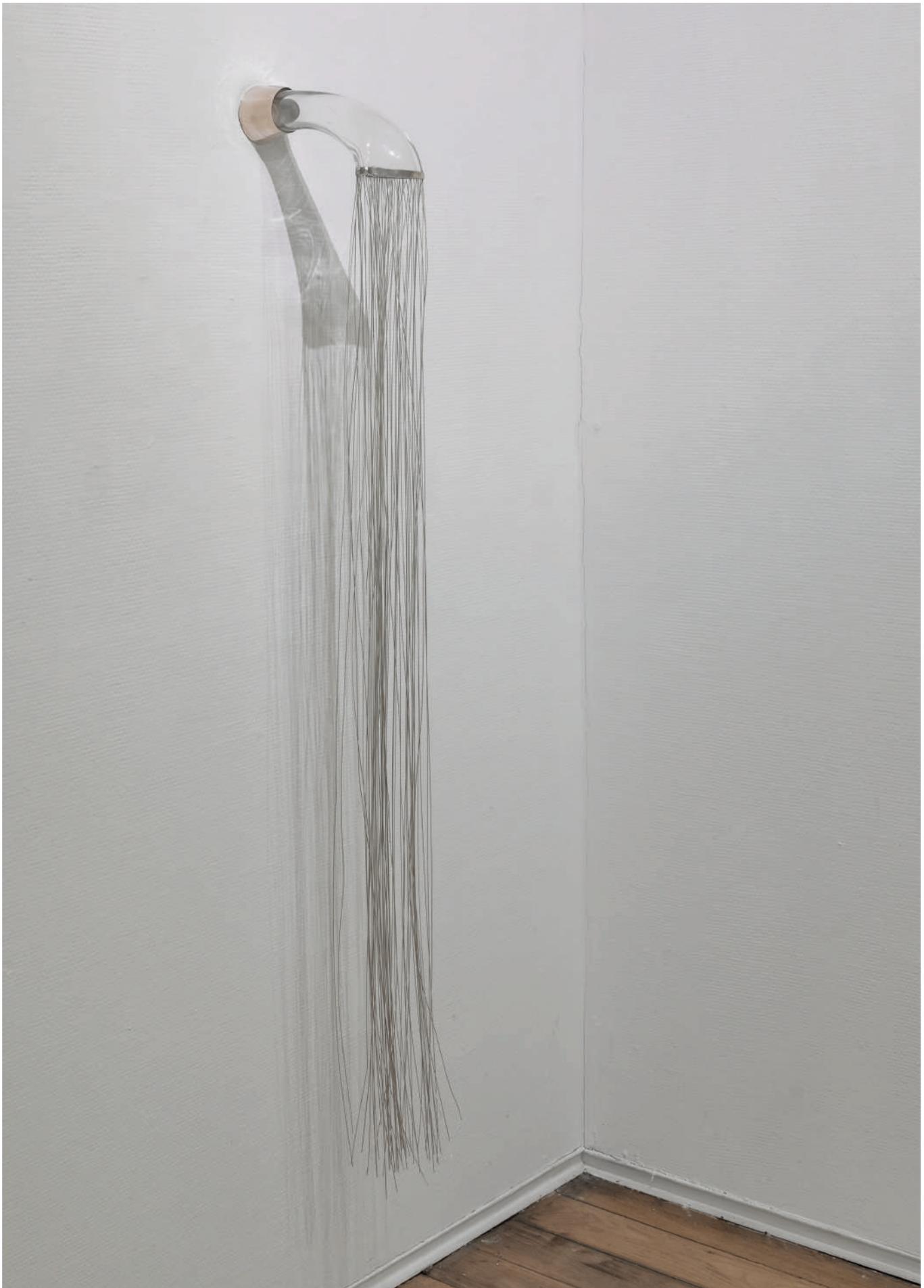
entornada sobre meu ombro

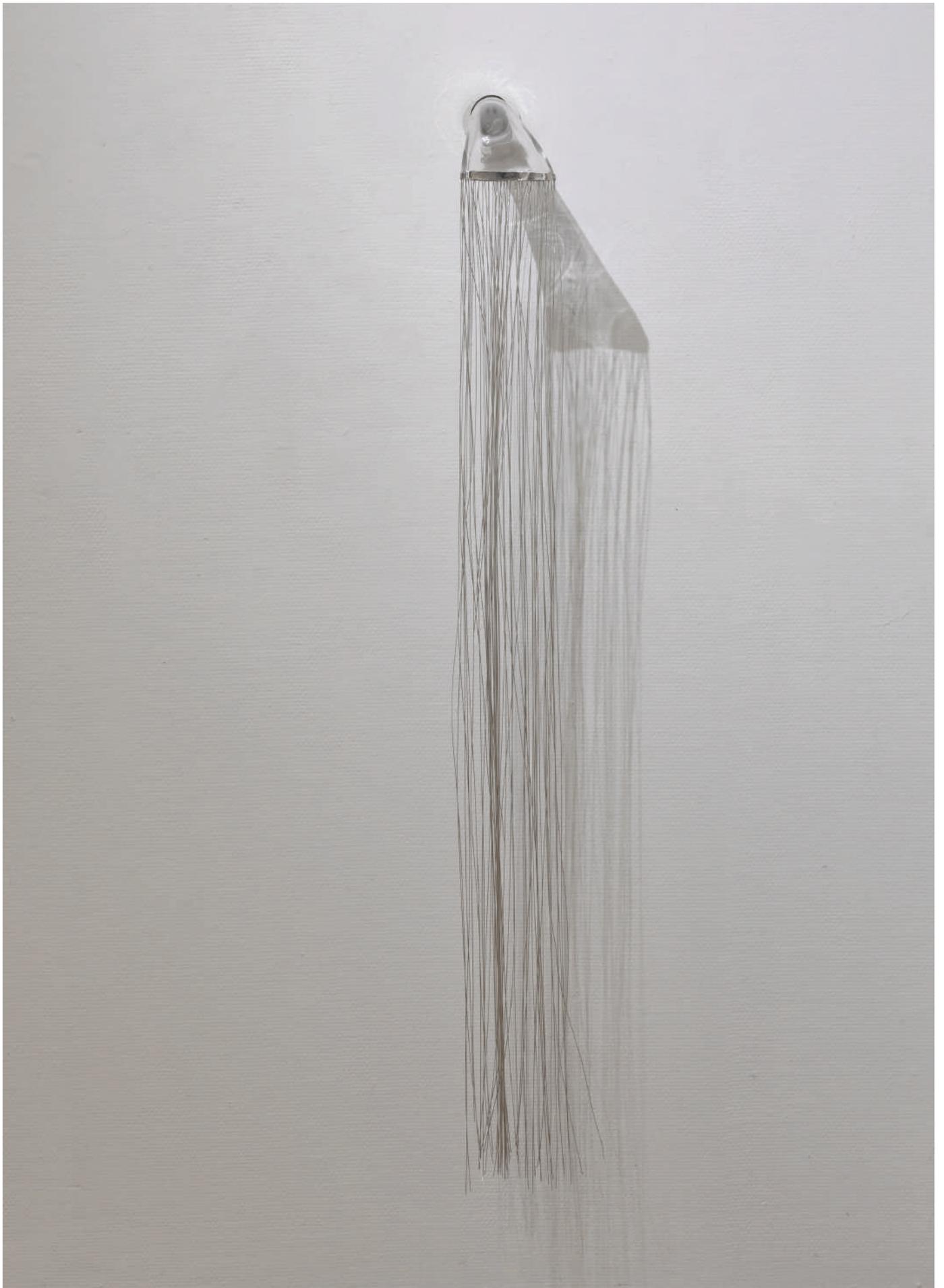
Monteale

amida



































ÍNDICE DE IMAGENS E FICHAS TÉCNICAS  
IMAGE INDEX AND ARTWORK LABELS



p. 24

**Pequena Paisagem (uma ilha para Lurdes Castro) 2022  
(Small Landscape (an island for Lurdes Castro))**

Vidro soprado, metais, pedras graníticas e xistosas, água,  
musgos e outras espécies de plantas não vasculares

*Blown glass, woods, granite and shale stones, water,  
moss and other species of non-vascular plants*

24 x 23 x 30 cm



p. 25

**Pequena Paisagem #5 2021  
(Small Landscape #5)**

Madeiras, pedras graníticas e xistosas, musgos e outras espécies  
de plantas não vasculares, linho e sisal, metais, lupa

*Woods, granite and shale stones, tree barks, magnifying glass,  
metals, linen and sisal, moss and other species of non-vascular plants*

28 x 24 x 57 cm



p. 32

**Corpo Alecrim 2022  
(Rosemary Body)**

Alecrim seco, vidro borossilicato soprado por maçarico,  
prata e ferro

*Dried rosemary, borosilicate glass by torch, silver and iron*

40 x 11 x 12 cm



p. 34

**Corpo Cânhamo #2 2021  
(Hemp Body #2)**

Cânhamo seco, vidro borossilicato por maçarico, cortiça,  
linho, madeira tingida, musgo seco, aço e ferro

*Dried hemp, borosilicate glass by torch, cork, linen, tinted wood,  
dried moss, steel and iron*

85 x 20 x 15 cm



p. 28

**Pequena Paisagem #4** 2021

Madeiras, pedras graníticas e xistosas, musgos e outras espécies de plantas não vasculares, lupa, luz

*Woods, granite and shale stones, moss and other species of non-vascular plants, magnifying glass and light*

35 x 98 x 22 cm



p. 30

**Corpo Cânhamo #1** 2021  
**(Hemp Body #1)**

Cânhamo seco, vidro borossilicato soprado por maçarico, aço e ferro

*Dried hemp, blown borosilicate glass by torch, steel and iron*

25 x 38 x 10 cm



p. 75

**Pequena Paisagem #7** 2021  
**(Small Landscape #7)**

Madeiras, pedras graníticas e xistosas cascas de arvores, cacto, musgos e outras espécies de plantas não vasculares

*Woods, granite and shale stones, tree barks, cactus, moss and other species of non-vascular plants*

23 x 60 x 65 cm



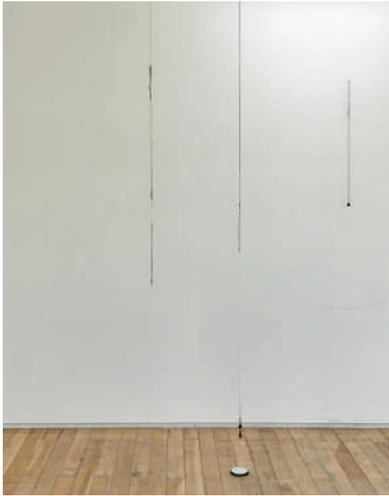
p. 78

**Lágrimas e sussurros #2** 2022  
**(Tears and whispers #2)**

Vidro pingado com cor, vidro borossilicato soprado, fio de seda, fio entrançado de nylon, ferro

*Glass drop with colour, blown borosilicate glass, silk string, braided nylon string, iron*

333 x 22 x 22 cm



p. 81

**Segredos por escrever #2 2022  
(Unwritten secrets #2)**

Vidro pingado e lapidado com cor, fio entrançado de nylon com escamas de ouro, latão  
*Glass drop stoned with colour, braided nylon string with gold scales, brass*  
300 x 2 x 2 cm

**Lágrimas e sussurros #1 2022  
(Tears and whispers #1)**

Vidro pingado com cor, fio entrançado de nylon, aço e espelho  
*Glass drop with colour, braided nylon string, steel and mirror*  
300 x 12 x 12 cm

**Segredos por escrever #1 2022  
(Unwritten secrets #1)**

Vidro pingado e lapidado, bobinetes de fio de nylon, grafite, fio de seda e agulha  
*Glass drop stoned with colour, spools of nylon string, graphite, silk string and needle*  
200 x 10 x 2 cm



p. 85

**Pequena Paisagem (natureza morta) 2022  
(Small Landscape (still life))**

Madeiras, pedras xistosas, grafite, metais, lupa  
*Woods, shale stones, graphite, metals, magnifying glass*  
30 x 90 x 20 cm (dois elementos) (two elements)



p. 92

**Corpo Loureiro 2021  
(Laurel Body)**

Loureiro seco, vidro borossilicato soprado por maçarico, terra, ouro, aço e ferro  
*Dried oak, borosilicate glass by torch, iron, pinecones flower*  
51 x 16 x 14 cm



p. 94

**Corpo Carvalho 2022  
(Oak Body)**

Carvalho seco, vidro borossilicato por maçarico, ferro, pinhas flor  
*Dried oak, borosilicate glass by torch, iron, pinecones flower*  
60 x 16 x 17 cm



p. 87

**Pequena Paisagem (ilha autónoma) 2022  
(Small Landscape (independent island))**

Vidro soprado, madeiras, pedras graníticas e xistosas, lupa, metais, água, musgos e outras espécies de plantas não vasculares  
*Blown glass, woods, granite and shale stones, magnifying glass, metals, water, moss and other species of non-vascular plants*  
35 x 36 x 28 cm



p. 90

**Corpos Cameleira 2022  
(Camellia Bodies)**

Cameleiras secas, vidro borossilicato soprado por maçarico, pigmento, lã, ferro  
*Dried camellia, borosilicate glass by torch, pigment, wool, iron*  
60 x 30 x 17 cm



p. 96

**Corpo Cânhamo #3 2022  
(Hemp Body #3)**

Cânhamo seco, vidro pingado e lapidado, capsulas de flor de magnólia secas, ferro  
*Dried hemp, stoned glass drop, dried magnolia capsules, iron*  
132 x 8 x 10 cm



p. 100

**Corpo Anónimo (sem abrigo) 2022  
(Anonymous Body (with no shelter))**

Árvore seca não identificada, vidro soprado, prata fundida por cera perdida, tubo em prata, madeira de limoeiro  
*Not identified dried tree, blown glass, molten silver by lost wax, silver tube, lemon tree wood*  
220 x 70 x 80 cm



p.105

**Corpo Pessegueiro (Madame) 2022  
(Peach tree Body (Madame))**

Pessegueiro seco, prata, vidro soprado, musgos secos,  
pinha flor, pele de raposa  
*Dried peach tree, silver, blown glass, dried moss,  
pinecones flower, fox skin*  
197 x 50 x ~ 120 cm



p. 108

**Sopro Fecundação 2022  
(Fecundation's Blow)**

Vidro soprado, prata fundida por cera perdida  
*Blown glass, molten silver by lost wax*  
60 x 45 x 20 cm



p. 119

**Sopro Orvalho 2022  
(Dew's Blow)**

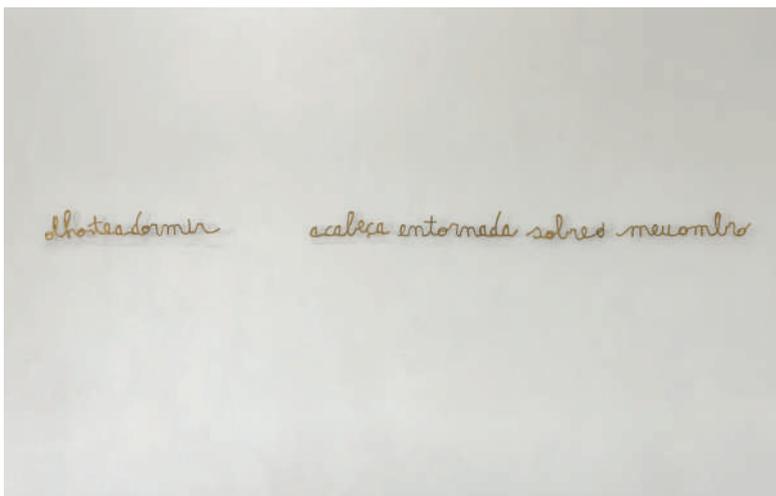
Vidro soprado, prata  
*Blown glass, silver*  
180 x 5 x 5 cm



p. 122

**Desfolhada 2017/2022  
(Defoliated)**

Vidro colhido prensado e recortado manualmente  
(cerca de 200 elementos)  
*Collected, pressed and hand-cut glass (around 200 elements)*  
35 x 80 x 90 cm



p. 110  
**Olho-te a dormir (Homenagem a Al Berto) 2020/2022**  
**(I look at you sleeping... (Homage to Al Berto))**  
 Latão fundido  
*Molten brass*  
 12 x 270 x 3 cm



p. 115  
**Sopro Chuva 2022**  
**(Rain's Blow)**  
 Vidro soprado, prata  
*Blown glass, silver*  
 150 x 15 x 21 cm



p. 124  
**Permanência P/D/L 2021/2022**  
**Permanence P/D/L**  
 Caixa de Luz  
*Light box*  
 200 x 34 x 52 cm  
 (cada escultura)  
*(each sculpture)*



p. 128  
**Pensamento Alto # 8.22 2022**  
**(Ausência) (Loud Thought #8.22 (Absence))**  
 Vidro por casting e grafite  
*Glass casting and graphite*  
 9 x 6 cm x comprimento variável (variable length)



SINTESE BIOGRÁFICA  
SHORT BIOGRAPHY

## Rute Rosas

Nasceu em 1972 no Porto, onde vive e trabalha. É Artista Plástica, Escultora, e Professora Auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), desde 1999 – a primeira professora mulher de Artes Plásticas – Escultura da Universidade do Porto, nesta área de conhecimento. É diretora do Departamento de Artes Plásticas da FBAUP e do Mestrado em Artes Plásticas; Investigadora Integrada do CITCEM UP – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória – FLUP Universidade do Porto e Colaboradora do I2ADS – FBAUP Universidade do Porto. Doutora em Arte e Design, especialidade Artes Plásticas – Escultura com a Tese/Obra intitulada: A autocensura como Agente Poético Processual da Criação Escultórica: Projectos, Processos e Práticas Artísticas. Orientação. Enric Tormo Ballester (Catedrático da Universitat de Barcelona). Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/83244> Mestre em Arte Multimédia com Dissertação intitulada: A Percepção Somatossensorial da Obra de Arte – Pressupostos de um Projecto Artístico. Orientação. Bernardo Pinto de Almeida (Catedrático UP) Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/9622>. BFA: Belas Artes – Escultura. Formação complementar em som digital, imagem digital, fundição por cera perdida, resinas de poliéster, artes e técnicas de tecidos, técnicas de vidro, música clássica e ballet clássico.

Desde 1996, Rute Rosas realiza exposições individuais e coletivas. Também desenvolve, colabora e organiza inúmeros eventos, como: exposições coletivas; oficinas; cursos; palestras, masterclasses e aulas abertas em vários países. Trabalhou no desenvolvimento e produção de cenografias e figurinos. Premiada e com múltiplas distinções, o seu trabalho está representado em inúmeras instituições e coleções particulares em Portugal, Espanha, França, Itália, Inglaterra, EUA, Canadá e Brasil. Publicou diversos textos e artigos, e seu trabalho é mencionado em inúmeros textos, artigos, livros e outras publicações.

### Exposições, seleção 2022

Do Não-Dizível. Curadoria Fátima Luz. Cooperativa Árvore – Porto.

DE PEAU À PEAU (DE PELE A PELE). Curadoria Cláudia Melo. Musée Marq Roger Quilliot em Clermont-Ferrand, França.

EmTudo Revelação Performance. Entrudo de Vilar de Amargo. Org. Associação Lagarto. Vilar de Amargo. Figueira de Castelo Rodrigo.

Da Paisagem e do Permanecer. Exposição individual. Curadoria André Lemos e Paulo Moreira. Texto de Rodrigo Paglieri. ArtLAB24 – Contemporary Art. Espinho.

EmTudo Revelação. Performance. Curadoria Mira Fórum. Mira Fórum. Porto.

### Algumas Instituições onde se encontra representada

Museu do Estuque. Portugal; Fundação P.L.M.J. Portugal; Fundação António Prates. Portugal; A.N.J.E. Portugal – Associação Nacional de Jovens Empresários: Museu de Arte Contemporânea de Vila Nova de Cerveira. Portugal; Comuni di Manciano. Itália; Câmara Municipal de Abrantes. Portugal; Câmara Municipal de Cinfães. Portugal; Câmara Municipal das Caldas da Rainha. Portugal; Prefeitura do Rio de Janeiro. Brasil; Jardins del Pazo Quiñones de León. Concello de Vigo. Espanha; Comune di Manciano. Itália; Universidade do Porto: DST, Braga.

Mais inf. [www.ruterosas.com](http://www.ruterosas.com)

## Rute Rosas

Was born in 1972 in Porto, where she lives and works. She is a Fine Artist, Sculptor, and Assistant Professor at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto (FBAUP), since 1999 – the first female professor of Fine Arts – Sculpture at the University of Porto, in this area of knowledge. She is the director of the Fine Arts Department at FBAUP and director of the MA in Fine Arts; Integrated Researcher at CITCEM UP – Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória” – FLUP Universidade do Porto and Collaborator at IZADS – FBAUP Universidade do Porto.

PhD in Art and Design, specialization in Fine Arts – Sculpture with the Thesis/Work entitled: A autocensura como Agente Poético Processual da Criação Escultórica: Projectos, Processos e Práticas Artísticas (Self-censorship as a poetic agent of sculptural creation – Projects, Processes and Artistic Practices). Advisor. Enric Tormo Ballester (Chair at the Universitat de Barcelona). Available at <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/83244>. Master in Multimedia Art with Dissertation entitled: A Percepção Somatossensorial da Obra de Arte – Pressupostos de um Projecto Artístico (The Somatosensory Perception of the Work of Art – Assumptions of an Art Project). Advisor. Bernardo Pinto de Almeida (UP Professor) Available at <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/9622>. BFA: Fine Arts – Sculpture. Complementary training in digital sound, digital imaging, lost wax casting, polyester resins, fabric arts and techniques, glass techniques, classical music and classical ballet.

Since 1996, Rute Rosas holds individual and collective exhibitions. Also developed, collaborated, and organised numerous events such as collective exhibitions, workshops, courses, lectures, and conferences in multiple countries. Additionally, worked on the development and production of scenography, set design and costumes. Awarded and with multiple distinctions, her work is represented in numerous institutions and private collections in Portugal, Spain, Italy, England, EUA, Canada and Brazil. Rute Rosas has published papers and articles, and her work has been mentioned in several publications.

### Exhibitions, 2022 selection

Do Não-Dizível (Of the Non-Utterable). Fátima Luz Curatorship. Cooperativa Árvore – Porto.  
DE PEAU À PEAU (FROM SKIN TO SKIN). Cláudia Melo Curatorship. Musée Marq Roger Quilliot in Clermont-Ferrand, France.  
EmTudo Revelação (Revelation in Everything). Performance. Entrudo de Vilar de Amargo. Org. Associação Lagarto. Vilar de Amargo. Figueira de Castelo Rodrigo.  
Da Paisagem e do Permanecer (Of the Landscape and Permanence). Exposição individual. André Lemos and Paulo Moreira Curatorship. Text by Rodrigo Paglieri. ArtLAB24 – Contemporary Art. Espinho.  
EmTudo Revelação (Revelation in Everything). Performance. Mira Fórum Curatorship. Mira Fórum. Porto.

### Some institutions where the artist is represented

Museu do Estuque. Portugal; Fundação P.L.M.J. Portugal; Fundação António Prates. Portugal; A.N.J.E. Portugal – Associação Nacional de Jovens Empresários: Museu de Arte Contemporânea de Vila Nova de Cerveira. Portugal; Comuni di Manciano. Itália: Câmara Municipal de Abrantes. Portugal; Câmara Municipal de Cinfães. Portugal; Câmara Municipal das Caldas da Rainha. Portugal; Prefeitura do Rio de Janeiro. Brasil; Jardins del Pazo Quiñones de León. Concello de Vigo. Espanha; Comune di Manciano. Itália; Universidade do Porto: DST, Braga.

More inf. [www.ruterosas.com/en](http://www.ruterosas.com/en)

## FICHA TÉCNICA

### **Apoios / Supporters**

Árvore – Cooperativa de Atividades Artísticas, C.R.L.  
Apoio de Emergência aos Artistas e à Cultura – Fundação  
Calouste Gulbenkian  
Alcino Silversmith  
GET HANDS DIRTY

### **Textos / Texts**

Enric Tormo Ballester (BCN)  
Paulo Freire de Almeida (PT)  
Rodrigo Paglieri (CL)  
Rute Rosas (PT)

### **Fotografia / Photography**

pp. 24 a 29 – André Lemos Pinto  
of the exhibition  
Da Paisagem e do Permanecer  
(Of the Landscape and Permanence)  
p. 8-44-60; pp. 73 a 129 – António Chaves  
of the exhibiton  
Do Não-Dizível  
(Of the Non-Utterable)

### **Tradução / Tradution**

Sara Felgueiras

### **Capa / Cover**

Rute Rosas  
... de papel em branco... 2022  
... of paper in white... 2022  
Gravura  
Engraving  
27 x 70 cm  
Edição de 100 exemplares assinados e numerados, 10PA e 5HC  
Edition of 100 signed and numbered copies, 10PA and 5HC

### **Marcador / Mark**

GET HANDS DIRTY

### **Impressão / Printing**

Norprint

### **Design**

Humberto Nelson com Rute Rosas

### **Editor / Publisher**

GET HANDS DIRTY. 2022

Legal Deposit  
508983/22.

ISBN  
978-989-33-4114-8

### **Agradecimentos / Acknowledgements**

André Lemos Pinto  
António Chaves  
Arlindo Silva  
Armando Sequeira  
Cláudio Caréu  
Cristiana Felgueiras  
Enric Tormo Ballester  
Fátima Luz  
Humberto Nelson  
Joana Silva  
José Rosas  
Manuel Alcino  
Marta Ribeiro  
Paulo Freire de Almeida  
Rita Faustino  
Rodrigo Paglieri  
Sara Felgueiras  
Tomás Lopes e Kátia Tavares

APOIO / SUPPORT



FUNDAÇÃO  
CALOUSTE  
GULBENKIAN

ALCINO  
SILVERSMITH SINCE 1902



CONTÉM FILME MAKING OF

