

## **Apanha-me, se conseguires**

Miguel Wandschneider

Contrariamente às expectativas que normalmente rodeiam uma exposição antológica do trabalho de um artista, esta exposição corresponde, para a maior parte do público que a visita, mais a um momento de revelação do que de revisitação e releitura da obra de Luisa Cunha. Não me refiro, bem entendido, apenas ao que se convencionou designar de grande público, mas também ao público familiarizado com a arte contemporânea, inclusive aquele formado pelas pessoas que gravitam no chamado mundo da arte, que com a produção da artista terá tomado contacto somente ou sobretudo através das obras que obtiveram maior visibilidade. Com efeito, apesar de estarmos perante uma artista que não hesitaria em considerar um dos nomes fundamentais no contexto artístico português das últimas duas décadas, Luisa Cunha tem tido um percurso relativamente discreto e o seu trabalho permanece ainda pouco conhecido.

A carreira artística de Luisa Cunha é atípica. Um indicador por excelência disso mesmo é o facto de ter iniciado tardiamente a sua actividade artística, numa época em que a maior parte dos artistas aspira, desde muito cedo, a uma inserção profissional no mundo da arte. Em 1987, muitos anos depois de ter feito estudos em Filologia Germânica e de subsequentemente ter iniciado a actividade profissional que ainda hoje exerce, de professora do ensino secundário, Luisa Cunha decidiu levar mais longe o seu interesse pela arte, ingressando na escola Ar.Co, em Lisboa. Tinha então trinta e sete anos. Daria por terminados os seus estudos artísticos em 1994, aos quarenta e cinco anos. Data do ano anterior a sua participação nas primeiras exposições colectivas. Luisa Cunha deixava que a sua entrada no campo artístico se acertasse com o tempo necessário à consolidação do seu trabalho em termos conceptuais e formais. Foi, com efeito, numa fase avançada dos seus estudos artísticos que realizou aquelas que podemos considerar as suas primeiras obras significativas, incluídas nesta exposição por mérito próprio e não por veleidades historicistas ou qualquer fetichismo das origens: *Subversão I* (1992) e *Straight to the point* (1993), mostradas espontaneamente, sem aviso prévio, na escola; a extensa série dos *Objectos sem nome* (1993), que também só agora vem a público; *Sem título* (1993), *Drop the bomb!* (1993), *Do what you have to do* (1994)<sup>1</sup> e *Hello!*

(1994), peças absolutamente decisivas na definição do seu vocabulário e na recepção do seu trabalho, apresentadas pela primeira vez em exposições de alunos do Ar.Co.

O desenvolvimento da actividade artística à margem dos protocolos de profissionalização – só no ano passado Luisa Cunha se ligou a uma galeria e a sua inserção no mercado da arte permanece ainda muito incipiente – ajuda a explicar quer um ritmo de produção alheio às pressões do sistema artístico para a hiperactividade, quer a escassa circulação e visibilidade do seu trabalho. Até recentemente, e como sucedeu com muitos artistas portugueses da sua geração (a que surgiu em cena na primeira metade da década de 1990), o seu trabalho foi sendo mostrado de forma dispersa e inevitavelmente atomizada em exposições colectivas, algumas resultantes de dinâmicas informais de auto-organização envolvendo artistas da mesma geração, outras desencadeadas por iniciativa de uns poucos curadores que não tardaram a aperceber-se da sua relevância e singularidade.

Quando, há cerca de quatro anos, a hipótese de organizar uma exposição antológica do seu trabalho começou a ser encarada, Luisa Cunha havia realizado apenas uma exposição individual – na capela contígua à Casa de Serralves, no final de 1998. Inicialmente, e antes de ser resgatado pelo Museu de Serralves, este projecto destinava-se aos espaços do Lyceu Passos Manuel, onde a artista então leccionava. Uma segunda exposição individual, com carácter antológico, num lugar excêntrico aos circuitos da arte contemporânea! Um tal gesto não poderia estar mais em consonância com a sua trajectória discreta e atípica. Ao materializar-se agora numa instituição com a centralidade e o prestígio do Museu de Serralves, poupando a artista e o curador a um voluntarismo insensato, mais se reforça a dissonância desta exposição em relação às etapas convencionadas das carreiras artísticas. Uma exposição que constitui um regresso, não isento de ironia, ao lugar da sua primeira exposição individual: as duas peças (BC e 3, 2, 1) então mostradas reencontram no mesmo espaço, quase dez anos volvidos, novamente o seu lugar de acolhimento.

Destas notas introdutórias não será lícito deduzir qualquer ideia falsa de que Luisa Cunha é, ou foi em algum momento, uma artista marginal ou incompreendida. O seu trabalho foi, desde muito cedo, inequivocamente relevado por críticos de arte de sensibilidades estéticas e ideológicas muito diferentes. Logo em 1994, Alexandre Pomar referia-se a *Do what you have to do* como uma “intervenção forte” no âmbito

de uma exposição ("20000 Minutos de Arte", Instituto Superior Técnico, Lisboa) que reunia artistas muito jovens em início de carreira<sup>2</sup>. João Pinharanda, por seu turno, incluía Luisa Cunha entre os artistas presentes nessa exposição "cujo futuro é já evidente"<sup>3</sup>. Em recensões críticas sobre a exposição "Greenhouse Display" (Estufa Fria, Lisboa, 1996), que congregava uma constelação muito heterogénea de artistas de uma geração emergente, *Sem título* (1993) era destacada pelo mesmo crítico de arte como uma das obras mais interessantes na exposição – "uma peça de excepcional interesse"<sup>4</sup> – e não passava igualmente despercebida a António Cerveira Pinto<sup>5</sup> ou a Isabel Carlos<sup>6</sup>. Ao comentar a instalação *Ali vai o João* (1996), apresentada na exposição "Mais do que ver", no âmbito das Jornadas de Arte Contemporânea no Porto, em 1996, Alexandre Melo colocava-a "na sequência de uma série de assinaláveis trabalhos [da artista] em que o som tinha um papel preponderante"<sup>7</sup>. E Alexandre Pomar ressaltava essa obra, juntamente com a de Ceal Floyer, do que ele considerava ser a "nulidade ambiente" daquela exposição<sup>8</sup>. Refiram-se, por último, e sem particularizar, os comentários sucintos, mas de tom elogioso, de vários dos citados críticos (António Cerveira Pinto, João Pinharanda e Alexandre Pomar) a respeito de *Dirty Mind* (1996), por ocasião da sua apresentação na exposição "Mediações" (Palácio Galveias, Lisboa, 1997).

As contingências do percurso expositivo de Luisa Cunha e a correspondente recepção do seu trabalho por parte da crítica e do público foram criando e cimentando a ideia, que esta exposição desmente por completo, de que ela é uma artista que trabalha fundamentalmente com o som. É inegável que o som (para ser mais preciso, a reprodução da voz humana em actos discursivos<sup>9</sup>) está, desde o início, no cerne da sua prática artística, sendo um meio predominante, quando não exclusivo, em muitas das suas obras-chave. A interpelação do espectador através de uma voz que enuncia um texto (voz que é, com poucas excepções, a sua<sup>10</sup>) tem sido uma estratégia recorrentemente usada por Luisa Cunha para explorar o seu interesse pela linguagem enquanto instância socialmente codificada (condicionada e condicionante) de mediação da experiência e percepção da realidade, e para criar situações inesperadas e desconcertantes que convidam à reflexão e convocam a consciência autoreflexiva do espectador no acto de percepção estética. É, no entanto, necessário relativizar a excessiva identificação da prática artística de Luisa Cunha com o som enquanto meio.

Devemos ter presente, em primeiro lugar, várias peças de uma fase inicial das quais o som está ausente, a maioria delas claramente relacionadas com o campo da escultura, ainda que estejam nos antípodas da escultura tradicional (mesmo quando são usados materiais tradicionais como o barro ou o gesso). Por outro lado, as obras dos primeiros anos que incorporam som/texto são ainda fortemente devedoras da vinculação da sua prática, nesses anos, à escultura. Não me refiro aqui ao modo como, nessas obras, o som entra em relação com o espaço e com o corpo do espectador situado no espaço, mas antes ao facto de esse elemento surgir repetidamente combinado com objectos readymade e materiais de natureza diversa: um painel electrónico (Subversão I, 1992), uma folha de jornal, areia e altifalantes (Sem título, 1993), mesas ou um balcão (Drop the bomb!, 1994), espelhos (Hello!, 1994), um púlpito (Do what you have to do, 1994<sup>11</sup>), um estore (Dirty Mind, 1995), ou uma cadeira e espelhos (Ali vai o João, 1996). Embora, por regra, os elementos materiais sejam reduzidos ao mínimo e mantenham uma presença visualmente discreta, seria necessário esperar por trabalhos como The Hat (1997) e BC (1998) para que o som/texto surgisse autonomizado de elementos materiais<sup>12</sup>. Por último, temos vindo a assistir, desde 1998, à ramificação do trabalho de Luisa Cunha para outros meios, com particular insistência no desenho e na fotografia (frequentemente incorporando texto), ou ao uso do texto sem recorrer ao som (embora imprimindo ao texto ritmos e cadências que lhe conferem uma qualidade eminentemente musical). É um facto que, desde o final da década de 1990, o som está longe de ser predominante na sua produção artística.

Em 1992, a artista realizou, numa pequena sala de teatro em Lisboa, uma performance que passo a descrever. A performance iniciava-se com a artista sentada na plateia, anónima no meio do público. O cenário reduzia-se ao palco negro, sobre o qual estava colocada uma estrutura formada por dois planos rectangulares abertos e ligados em ângulo recto, sugerindo um outro espaço, imaginário. Depois de uma espera de longos minutos, gerando um crescendo de expectativa em relação ao que se iria passar, a artista levantou-se e dirigiu-se para o espaço de transição entre o palco e a plateia. Nesse momento, começava a ouvir-se uma banda sonora hipnótica, que iria durar cerca de vinte minutos, e que consistia na repetição incessante de um pequeno excerto do tema What's behind that curtain? de Laurie Anderson (era esse

também o título da performance). Luisa Cunha começou então a desenhar a giz no chão os contornos das pernas e dos pés dos espectadores que estavam sentados na primeira fila. Em seguida, foi desenhando os contornos do seu próprio corpo em diferentes pontos do espaço e em diferentes posições. A performance terminou, no momento em que a banda sonora chegou ao fim, com a artista a abandonar a sala, tão silenciosa e discretamente como aparecera, ficando no espaço o desenho abstracto das marcações dos corpos, do seu em particular.

A questão do corpo enquanto medida da nossa relação com o espaço e os objectos, em suma, com o mundo à nossa volta, era expressa de forma lapidar nessa performance. Essa questão, central no trabalho de Luisa Cunha, estaria também em evidência numa série de esculturas feitas no ano seguinte, em certa medida reminiscentes da escultura processual do final dos anos de 1960<sup>13</sup>, que resultavam da manipulação do material (o barro) através de procedimentos muito simples como atirá-lo repetidas vezes ao chão, dobrá-lo ou enrolá-lo. Aquilo que a artista pretendia não era tanto enfatizar as propriedades físicas e o processo de realização das esculturas, mas sobretudo dar forma ao material. Daí que possamos usar um termo tradicional da escultura como o de modelação para compreender o processo de feitura desses objectos: modelação pela acção do corpo, e em particular das mãos, pela sujeição do material a determinadas forças, pela constante ponderação através do olhar e do seu papel condutor em todo o processo. Embora incorporando uma margem de contingência e indeterminação (e por isso, a artista considerou muitas das esculturas insatisfatórias, rejeitando-as), o processo era fortemente controlado através de uma constante ponderação do que fazer e de como fazer. As esculturas são frágeis, quase arcaicas, assumem formas orgânicas e elementares, algumas sugerem instrumentos de agressão (por exemplo, punhais) e adquirem um sentido fálico, outras assemelham-se a tubos e canalizações. Muitas evocam a mão que participou na sua feitura e parecem feitas para serem manuseadas pela mão. Em vários dos objectos modelados pela acção de lançar o barro contra o chão (na realidade, contra uma toalha texturada estendida no chão), o processo de dar forma ao material ia definindo, ao mesmo tempo, a sua textura, sendo esta um elemento fundamental, a par do peso e da densidade, para a sensação de escala que transmitem.

A questão da escala (e a sua relação com o corpo da artista, em primeira instância, e do espectador, em última instância) ressurge, de modo ainda mais explícito, numa instalação do mesmo ano composta por uma profusão de barcos de papel feitos à mão espalhados pelo chão. As dimensões dos barcos eram extremamente variáveis dentro de uma escala definida pelo comprimento mínimo (aproximadamente 1,5 cm) e o máximo (aproximadamente 120 cm) com que a artista conseguia fazer os barcos usando um único pedaço de papel. Variações abruptas de escala, resultantes da coexistência, lado a lado, de barcos com dimensões muito discrepantes, suscitavam no espectador a consciência do seu próprio corpo como mediação na percepção dos objectos.

Linha #1 (2001) oferece um interessante paralelismo com essa instalação. A artista traça, ao longo das quatro paredes de uma sala, duas linhas horizontais paralelas e, entre elas, escreve um texto: a linha superior equivale à altura a que consegue desenhar uma linha com o braço esticado para cima (aproximadamente 195 cm); a linha inferior indica a altura que a sua mão alcança com o braço esticado para baixo e sem flectir as pernas (aproximadamente 62,5 cm); o texto diz, entre outras coisas, que a artista o escreveu à altura ao longo da qual, estando de pé e calçando sapatos com saltos de 5 cm, escreve com menor esforço (aproximadamente 137 cm). A remissão para o seu corpo como medida do desenho, a par da referência directa ao acto performativo do seu corpo a fazer o desenho, provoca um interessante efeito de ressonância e espelhamento no acto de recepção estética, solicitando no espectador a consciência do seu próprio corpo em movimento e da sua experiência de percepção/reflexão à medida que esta se desenrola no tempo e no espaço.

Linha #1 é uma de entre várias obras em que Luisa Cunha parece seguir o preceito, muito cultivado pelos filósofos antigos, segundo o qual a actividade de andar estimula o pensamento<sup>14</sup>. Com efeito, a experiência do espectador converte-se numa actividade peripatética. A instalação sonora *The Hat* (1997), apresentada pela primeira vez no claustro de um antigo convento (exposição "Interior / Exterior"), é um exemplo paradigmático no modo como nos convida a um percurso que é, ao mesmo tempo, físico e mental. Para podermos reconstituir a narrativa que é contada, temos de percorrer o espaço e acercar-nos de quatro altifalantes, colocados a distâncias regulares a meio das paredes e ao nível do olhar. Cada altifalante emite continuamente um fragmento de um texto em inglês dito por uma voz pausada. Ao

percorreremos o espaço, indo de um altifalante para o outro, vamos acompanhando o percurso, sucintamente assinalado na narrativa, do personagem principal (o homem com o chapéu). A narrativa desdobra-se como um puzzle cujas peças vamos encaixando a partir de um fio condutor: a curiosidade que o chapéu do homem desperta nas pessoas que com ele se cruzam (primeiro na rua, depois na paragem do autocarro, em seguida durante a viagem). Contudo, uma vez decifrada a narrativa, somos assaltados pela perplexidade: nada é dito quanto à razão por que toda a gente olhava para o chapéu do homem, nem ficamos a saber o que está por detrás da associação que a sua mulher, quando com ele se encontra no final da estória, estabelece entre o chapéu e a neta. A estranheza das pessoas que olham para o chapéu do homem passa a ser a nossa enquanto escutamos a estória.

De modo similar, em 3, 2, 1, uma das peças mais divertidas de Luisa Cunha, ignoramos aquilo que o macaquinho há tanto tempo andava a querer dizer-nos. O título remete para o movimento de progressiva aproximação do espectador à obra e, concomitantemente, para o processo faseado do acto de recepção. Inicialmente, quando entramos na sala estreita e comprida, apenas conseguimos descortinar uma mancha na parede oposta sobre uma linha desenhada a cerca de 155 cm do chão. Somos imediatamente atraídos por esse ponto de fuga. Num segundo momento, quando estamos sensivelmente a meio da sala, conseguimos vislumbrar a figura de um macaco sentado sobre essa linha de horizonte. Finalmente, já debruçados sobre a imagem, descobrimos que o macaco nos interpela: "I've been trying to tell you this for a long time", diz uma frase escrita à mão na parede. Somos assim implicados num processo de comunicação cuja mensagem, lacónica e incompleta, se torna insignificante. Tal como em *The Hat*, a descontextualização da mensagem através do recurso à elipse, num acto discursivo já de si rarefeito, provoca um pequeno mas incisivo abalo sísmico no processo de comunicação. À familiaridade dos códigos linguísticos sobrepõe-se uma estranheza relativamente ao sentido (indeterminado) da mensagem que nos é dirigida e à finalidade (gratuita) do processo de comunicação.

O modo como 3, 2, 1 convoca o espectador, como mobiliza e concentra a sua atenção, para em seguida o confrontar com uma situação insuspeitada que desafia as suas expectativas, faz pensar numa das obras mais frequentemente mostradas e conhecidas de Luisa Cunha, *Dirty Mind* (1995). Uma vez mais, aquilo que desperta a

nossa atenção não é o som, mas sim um estore vermelho entreaberto (aqui, o ponto de fuga é proporcionado pelo ligeiro afastamento de uma das lâminas), convite irresistível a espreitar para ver o que se passa do outro lado. Contudo, uma vez aí chegados, a nossa curiosidade (numa leitura mais literal, o nosso instinto voyeurista) é frustrada, dado que o campo de visão se encontra vedado pela parede em que o estore está colocado. Em contrapartida, escutamos uma voz robótica que vem do outro lado: "I saw you / going in / going down / disappear / getting near / going out". No acto de escutar, o espectador passa de sujeito que observa a objecto de observação. Esta inversão dos termos da relação entre sujeito e objecto, entre obra e espectador, devolve a este, com uma eficácia e um sentido de humor espantosos, a consciência reflexiva de si e da sua actividade de recepção. Turn Around (2007) leva uma tal operação de objectificação do espectador ainda mais longe. A obra descreve-se rapidamente e dispensa comentários adicionais: quatro altifalantes, colocados nos cantos de uma sala quadrada vazia, emitem o som de uma voz feminina que se nos dirige, primeiro exclamando três vezes (cada palavra nitidamente recortada) "you are so beautiful!", finalmente solicitando ao espectador, de forma atenta e ansiosa, que dê uma volta sobre si próprio ("turn around").

Enquanto que The Hat nos transporta para um espaço e um tempo ficcionais, noutras obras a atenção do espectador é focalizada no próprio espaço. Por serem irreduzivelmente site-specific, por estarem indissociavelmente ligadas aos locais para os quais foram pensadas, estas obras têm de ser reformuladas para poderem voltar a ser apresentadas noutros contextos. Ali vai o João (1996) é um excelente exemplo. Numa sala de grandes dimensões, situada numa antiga unidade industrial desactivada (a antiga Fábrica das Moagens Harmonia, no Porto), um texto sonoro nomeava e enumerava os elementos estruturantes (janelas, colunas, uma cadeira, uma porta, uma outra sala), identificando ainda as medidas desse espaço. Uma cadeira que artista encontrou na sala, quando a visitou pela primeira vez, foi ali deixada, na mesma posição, voltada para uma das janelas. No entanto, cobriu os vidros da janela com espelhos. A conjugação desses dois elementos sublinha a remissão do espectador para o espaço e a sua presença no espaço. Durante o tempo que permanecer na sala, ele tenderá a tentar acertar o seu acto de observação com o ponto de vista enunciado pela voz. Contudo, a operação linguística de objectivação



do espaço e a estratégia que lhe corresponde de redundância entre o que é visto e o que é dito não fecham a experiência de percepção visual; pelo contrário, colocam a questão da irredutibilidade dessa experiência ao acto discursivo.

São evidentes as afinidades entre Ali vai o João e a instalação sonora que a artista concebeu, há poucos meses atrás, para o espaço da biblioteca do Museu de Arte Antiga em Lisboa (Biblioteca, de 2007). Aqui, uma voz identifica as marcações alfabéticas que pontuam as estantes de livros. A voz não se limita a identificar esses pontos de referência, as coordenadas de um sistema de classificação e ordenação intrínseco à função ao funcionamento da biblioteca. Em dado momento, exprime o espanto causado pela ausência de algumas letras (“não há CC”; “não há TT / não há S nem R nem P nem Q”), uma pequena anomalia de que qualquer utente da biblioteca facilmente se apercebe, mas a que não presta grande atenção. Tal como em Ali vai o João, produz-se um fenómeno típico de sinestesia: a percepção auditiva desencadeia e estimula a percepção visual.

Chegados a este ponto, torna-se evidente em que medida a visão (e as questões correlativas da observação atenta das coisas e do ponto de vista) ocupam um lugar central nas preocupações artísticas de Luisa Cunha. Na impossibilidade de aprofundar esta questão, saliente-se a o papel generativo que a observação dos espaços, da sua arquitectura e dos seus usos, do que neles existe e ocorre, desempenha no processo criativo de muitas obras, e não apenas daquelas que assumem uma natureza site-specific. Desde o início, a artista presta constantemente atenção aos espaços e às convenções que governam os seus usos quotidianos. Não é coincidência que vários trabalhos tenham sido concebidos para espaços públicos. Logo em 1992, a artista realizou uma intervenção na escola Ar.Co (Subversão II), que consistiu em bloquear a entrada do edifício com uma tonelada de papel, cancelando por algumas horas não só as rotinas como a própria possibilidade de funcionamento da escola<sup>15</sup>. Uma das suas primeiras peças sonoras, Drop the bomb!, foi pensada para locais públicos ou semi-públicos (bares, cantinas, espaços de trabalho) nos quais decorrem actividades quotidianas em torno de mesas. O apelo à insubordinação – a frase “drop the bomb!”, repetida até à exaustão mas com muitas e variadas inflexões de tom – introduz uma perturbação nas rotinas dos que frequentam o local. Numa outra obra desta fase, Hello!, a artista cria, de novo com um humor desarmante, uma situação de intrusão na privacidade dos utentes de casas de banho públicas: do interior de um pequeno

espelho, colocado nos cubículos de uso individual, uma voz interroga e cumprimenta quem ali estiver em tom amigável: "Are you there? Can you hear me? Hello!"

Não raramente, mesmo quando as obras não têm um carácter site-specific, os locais da sua apresentação influem, por vezes de maneira decisiva, sobre a sua recepção e podem amplificar a intencionalidade crítica que lhes está subjacente. Tomemos como exemplo *Straight to the point*, um aquecedor doméstico ligado na posição de máxima potência e colocado ao ar livre, nas imediações de um edifício público de onde extrai a energia. Instalada no átrio exterior da escola Ar.Co, como sucedeu em 1993, a obra prestava-se a um comentário fulminante sobre esse contexto escolar. Posicionada agora junto à Casa de Serralves, e independentemente das intenções da artista, torna-se especialmente receptiva a uma crítica da instituição artística. Do mesmo modo, não é indiferente para a recepção de uma peça como *Do what you have to do* o facto de ter sido exposta no átrio principal da reitoria de uma instituição de ensino, o Instituto Superior Técnico, em Lisboa. A obra é de uma extraordinária eficácia na forma ambivalente como aborda a questão do poder: o texto emitido pelos dois altifalantes pode ser entendido ao mesmo tempo quer como ditame de subordinação ao poder, quer como tomada de posição em favor da autodeterminação perante todo e qualquer poder. Não passam despercebidas, naquele contexto espacial e social, nem a função normativa e disciplinadora da instituição escolar, nem a arquitectura regrada e imponente do edifício, exemplo emblemático da arquitectura do Estado Novo.

Dizer que um texto não substitui a experiência das obras é um truísmo, mas não é de mais lembrar essa evidência quando estamos perante a obra de Luisa Cunha, cuja intensa performatividade implica de modo tão decisivo o corpo do espectador e suscita com rara intensidade a consciência que ele tem de si como espectador e como indivíduo situado no mundo. Este texto está longe de esgotar as questões, as preocupações e as estratégias (conceptuais, formais, discursivas) através das quais Luisa Cunha põe em jogo a sua visão do mundo e afirma a sua irreduzível singularidade como artista. Ao longo deste texto procurou-se identificar e compreender as principais questões, preocupações e estratégias que atravessam o seu trabalho, mas também dar conta dos modos muitos diversos como elas se declinam de uma obra para outra, assegurando a extraordinária vitalidade da prática

artística de Luisa Cunha. Daí a insistência na descrição e no comentário de muitas obras, às quais, se tempo houvesse, muitos mais exemplos e considerações poderiam ser aduzidos. A concluir este texto gostaria de sublinhar aquele que me parece ser o corolário do trabalho que Luisa Cunha tem vindo a desenvolver, numa posição de rara independência, desde há quinze anos: o descondicionamento dos hábitos, das convenções, das expectativas e das predisposições na relação com a arte e, através dela, com o mundo à nossa volta. Para esse efeito, interroga permanentemente o espectador e coloca o acto de recepção no centro das suas preocupações. À retórica e aos protocolos (não raramente demagógicos e paternalistas) da participação, tão em voga na arte contemporânea, prefere a indeterminação semântica, as aporias e os impasses no processo comunicacional e os efeitos de redundância relativamente ao real.

<sup>1</sup> Por razões que se prendem com a área expositiva e o tipo de espaços da Casa de Serralves, *Do what you have to do* ficou excluída desta exposição. A obra será apresentada, juntamente com uma outra concebida em 1998 mas só agora concretizada (*Turn around*), na Culturgest do Porto, entre Setembro e Dezembro deste ano, numa exposição que, em certa medida, constitui um complemento desta.

<sup>2</sup> Alexandre Pomar, "20000 Minutos de Arte", *Expresso*, 5 Novembro 1994, suplemento *Cartaz*.

<sup>3</sup> João Pinharanda, "20000 Minutos de Arte", *Público*, 5 Novembro 1994, suplemento *Zap*, p. 23.

<sup>4</sup> João Pinharanda, "Efeito de estufa", *Público*, 19 Janeiro 1996, suplemento *Zap*, p. 17.

<sup>5</sup> António Cerveira Pinto, "Any Daddy Marx", *Independente*, 26 Janeiro 1996, suplemento *Vida*, p. 44.

<sup>6</sup> Isabel Carlos, "Arte verde", *Expresso*, 27 Janeiro 1996, suplemento *Cartaz*.

<sup>7</sup> Alexandre Melo, "Uma Jornada Nómada", *Expresso*, 18 Maio 1996, suplemento *Revista*, p. 121.

<sup>8</sup> Alexandre Pomar, "Mais do que ver", *Expresso*, 25 Maio 1996, suplemento *Cartaz*, p. 20.

<sup>9</sup> A excepção é *Sem título* (1993), uma escultura de chão que incorpora sons não articulados criados pela voz da artista.

<sup>10</sup> Em *Do what you have to do*, o som foi integralmente produzido em computador. Por sua vez, em *Dirty Mind*, a artista recorreu pela primeira e única vez à voz de outra pessoa. Refira-se que a manipulação a que Luisa Cunha submete o som resulta, muitas vezes, numa voz impessoal de um sujeito generalizado.

<sup>11</sup> Quando, no ano passado, voltou a apresentar a peça sonora *Do what you have to do*, no Museu de Arte Contemporânea de Vigo, Luisa Cunha prescindiu do púlpito que originalmente fazia parte da peça, por o considerar um dispositivo retórico dispensável.

<sup>12</sup> Luisa Cunha confienciava-me, a este respeito, a insegurança que sentiu quando estava a conceber *BC* para o espaço vazio da capela da Casa de Serralves.

