

The background of the entire page is a blurred map. It features a network of red and blue lines, likely representing roads or rivers. In the upper left, the number '87' is visible in red. In the lower right, the number '16' is visible in red. The text 'Calle' and 'Tel' are also partially visible in red. The map is centered behind a white rectangular box.

I Territorio

Cuestionamiento

II Sociedad



ESPACIOS PARA EL ARTE

ARTE
CONTEMPORÁNEO

MARTIM DIAS (Barcelos, Portugal, 1988)

Licenciado en Gestión del Patrimonio por el Instituto Politécnico de Oporto. En 2001 fue becado por el programa Inov-Art, promovido por la Dirección General de las Artes de Portugal, para desarrollar su trabajo en Artium - Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco.

En 2013 fundó *Laissez Faire - Agência de Arte*, de la que fue director artístico hasta 2015. Durante los dos últimos años ha comisariado varias exposiciones en Portugal y en España, entre las que cabe destacar: *El paisaje revisitado*, en la Galería Blanca Berlín (Madrid); *Laissez Faire - Mostra de Arte*, en el taller Felisberto Oliveira (Oporto); y *Discrepâncias Plásticas*, en la feria de arte *Cuarto Público* (Santiago de Compostela). En 2015 fue comisario adjunto de la exposición *Tercer Espacio - Entre Tradición y Modernidad*, en el Foro Arte Cáceres, que contó con obras de las colecciones del CA2M y la Fundación Arco.

Licenciado em Gestão do Património pelo Instituto Politécnico do Porto. Em 2011 foi bolseiro do programa Inov-Art, sob a tutela da Direcção Geral das Artes, desenvolvido no Artium - Museu de Arte Contemporânea do País Basco.

Em 2013 fundou a *Laissez Faire - Agência de Arte*, tendo sido o seu director artístico até 2015. Ao longo dos últimos anos comissariou diversas exposições em Portugal e Espanha, entre as quais se destacam: *El paisaje revisitado*, na Galeria Blanca Berlín (Madrid); *Laissez Faire - Mostra de Arte*, na Felisberto Oliveira, no Porto; *Discrepâncias Plásticas*, no Quarto Público, em Santiago de Compostela. Em 2015 foi comissário adjunto da exposição *Tercer Espacio - Entre Tradición y Modernidad*, no Foro Arte Cáceres, que contou com obras das colecções CA2M e Fundação Arco.


I Territorio

Cuestionamiento

II Sociedad



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



www.madrid.org/publicamadrid

VII EDICIÓN

Se Busca Comisario
Sala de Arte Joven
Comunidad de Madrid

27 de enero – 24 de julio de 2016

COMISARIO
Martim Dias



←
 Encuentro de artistas.
 Cuestionamiento II
 -Sociedad.
 Sala de Arte Joven
 Encuentro de artistas.
 Cuestionamiento II
 -Sociedad.
 Sala de Arte Joven

Para la Comunidad de Madrid el apoyo al arte joven representa una de las prioridades en su política cultural. Por este motivo, y haciéndose eco de las necesidades de los jóvenes creadores, lleva a cabo iniciativas que tienen como finalidad dar a conocer las propuestas artísticas más innovadoras en un espacio de referencia en torno a la creación emergente como es la Sala de Arte Joven.

Veintiséis años después de su puesta en marcha, la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid continúa siendo un lugar de referencia dentro de la creación artística de los jóvenes madrileños. Además, se ha consolidado como una plataforma de creación, reflexión y debate del arte emergente tanto para las nuevas generaciones como para muchos de los artistas relevantes del panorama actual, como Marina Núñez, Isidro Blasco, Fernando Sánchez Castillo, Patricia Esquivias, Cristina Lucas o Mateo Maté, por citar sólo a algunos de los numerosos creadores que mostraron su trabajo en este espacio al inicio de su carrera.

Este espacio programa de manera activa y dinámica mediante las convocatorias de *Circuitos de Artes Plásticas* y *Se busca comisario* y, respondiendo a las demandas del sector, a través de los nuevos proyectos puestos en marcha recientemente, como la línea de *Becas de residencia en el extranjero para jóvenes artistas y comisarios*, los grupos de investigación permanente sobre pedagogía artística *Programa sin créditos* y el servicio de asesorías profesionales de *Programa A*. Y todo ello con un doble propósito: apostar por los proyectos artísticos de nueva producción y, al mismo tiempo, facilitar el acceso de estos jóvenes creadores al mundo profesional.

El programa *Se busca comisario*, desde su puesta en marcha en el año 2009, es una iniciativa fundamental y central en la programación que pretende dinamizar la escena artística, dar visibilidad a la creación emergente y potenciar la figura del comisario, dada la importancia que la práctica curatorial ha adquirido en los últimos años en el mundo del arte.

El proyecto *Cuestionamiento* del comisario Martim Dias, ganador de la VII edición de *Se busca comisario*, se ha estructurado en dos exposiciones y un programa de actividades basado en un modelo curatorial colaborativo entre artistas madrileños y portugueses, en el que se pretende impulsar la reflexión en torno a dos grandes temas: el territorio y la sociedad. Durante seis meses, el comisario ha convertido la Sala de Arte Joven en un laboratorio, incitando a la formulación de nuevas visiones y lecturas socioculturales. Además, ha propiciado el intercambio de ideas y experiencias personales entre todos los agentes participantes, generando conexiones que perdurarán más allá de esta propuesta.

Este proyecto ha permitido por primera vez la internacionalización del programa, al poner en contacto a artistas de dos países diferentes, aunque hermanados geográficamente. En este sentido, es una oportunidad única que el proyecto *Questionamiento* también se disfrute y se desarrolle en Portugal. La exposición se presentará a finales de 2016 en el Centro Cultural Vila Flor de Guimarães, espacio de reconocido prestigio en el mundo del arte.

Por último, cabe agradecer al comisario, por su excelente trabajo, a los artistas, por su implicación y voluntad en el desarrollo del proyecto, y a todos los colaboradores, por su participación en la concepción y desarrollo del programa de actividades.

Comunidad de Madrid

Para a Comunidade de Madrid, o apoio à arte jovem representa uma das suas prioridades em termos de política cultural. Por esse motivo, e fazendo eco das necessidades dos jovens criadores, promove iniciativas cuja finalidade é dar a conhecer as propostas artísticas mais inovadoras num espaço de referência para a criação emergente, como é o caso da Sala de Arte Joven.

Vinte e seis anos depois de ter aberto as suas portas, a Sala de Arte Joven da Comunidade de Madrid continua a ser um lugar de referência no panorama da criação artística dos jovens madrilenos. Por outro lado, consolidou-se como uma plataforma de criação, reflexão e debate da arte emergente, tanto para as novas gerações como para muitos dos artistas relevantes do panorama atual, como Marina Núñez, Isidro Blasco, Fernando Sánchez Castillo, Patricia Esquivias, Cristina Lucas ou Mateo Maté, apenas para citar alguns dos numerosos criadores que exibiram o seu trabalho na sala no início das suas carreiras.

Este espaço programa de maneira ativa e dinâmica através das convocatórias de *Circuitos de Artes Plástica* e *Se busca comisario* [*Procura-se Curador*], e através de novos projetos recentes que respondem às demandas do setor, como as bolsas de alojamento no estrangeiro para jovens artistas e curadores, os grupos de investigação permanente sobre pedagogia artística *Programa sin créditos* [*Programa sem Créditos*] e o serviço de assessorias profissionais do *Programa A*, com um duplo propósito: apostar nos projetos artísticos de nova produção e, ao mesmo tempo, facilitar o acesso destes jovens criadores ao mundo profissional.

O programa *Se busca comisario*, desde que arrancou em 2009, é uma iniciativa fundamental e central na programação que pretende dinamizar o panorama artístico, dar visibilidade à criação emergente e potenciar a figura do curador, dada a importância que a prática curatorial tem vindo a adquirir nos últimos anos no mundo da arte.

O projeto *Questionamiento*, do curador Martim Dias, vencedor da VII edição de *Se busca comisario*, estruturou-se em duas exposições e um programa de atividades baseado num modelo curatorial colaborativo entre artistas madrilenos e portugueses, no qual se pretende promover a reflexão sobre dois grandes temas: o território e a sociedade. Durante seis meses, o curador converteu a Sala de Arte Joven num laboratório, promovendo a formulação de novas visões e leituras socioculturais. Por outro lado, propiciou o intercâmbio de ideias e experiências pessoais entre todos os agentes participantes, gerando contactos que, certamente, perdurarão para além desta proposta.

Assim, este projeto permitiu, pela primeira vez, a internacionalização do programa, uma vez que pôs em contacto artistas de dois países diferentes, embora irmanados geograficamente. Neste sentido, é uma oportunidade única o facto de o projeto *Questionamento* também poder ser desfrutado e desenvolvido em Portugal. A exposição será apresentada em finais de 2016 no Centro Cultural Vila Flor, em Guimarães, um espaço de reconhecido prestígio no mundo da arte.

Resta-nos agradecer ao curador, pelo seu excelente trabalho, aos artistas, pelo seu envolvimento e empenhamento no desenrolar do projeto, e a todos os colaboradores, pela sua participação na conceção e desenvolvimento do programa de atividades.

Comunidade de Madrid

ÍNDICE

La curiosidad como materia prima 13
A curiosidade como matéria-prima

I Territorio 25

Artistas 35
Actividades 51
Textos 61

II Sociedad 85

Artistas 95
Actividades 111
Textos 121

Bíos 149
Agradecimientos 159
Créditos 161

→
Exposición
Cuestionamiento I
-Territorio
Sala de Arte Joven
Exposição
Questionamento I
-Território
Sala de Arte Jovem





La curiosidad como materia prima

Una forma de pensar el arte, al artista, al espectador y al comisario

MARTIM DIAS / Comisario

Cultural confinement occurs when a curator thematically limits an art exhibition instead of asking the artists to set their own limits. One expects them to fit into fraudulent categories. Some artists imagine that they have this mechanism under control, while in reality it controls them. Thus, they support a cultural prisonhouse that escapes their control. The artists themselves are not restricted, but their production most certainly is. Like asylums and prisons, museums also have impatient departments and cells, namely neutral spaces that are called 'galleries'. In the gallery space a work of art loses its explosiveness and becomes a portable object cut off from the outside world [...] Could it be that certain art exhibitions have become metaphysical scrapyards? [...] The curators as wardens still depend upon the debris of metaphysical principles and structures because they know no better¹.

La curiosidad, cuando entendida como motor de la realización intelectual, es sin duda una de las herramientas más útiles para el ser humano. Sin embargo, no podemos afirmar que la curiosidad sea un sentido primario, innato, ni tampoco secundario, es decir, adquirido gradualmente y susceptible de ser moldeado continuamente. Como tampoco es posible afirmar de modo perentorio que su aparición esté motivada por factores externos, según defiende Daniel Ellis Berlyne; o sea el resultado del procesamiento de información —lo que implantaría una relación directa entre una acción cognitiva y una acción motivacional—, como indica Joseph McVicker Hunt; ni siquiera si está dividida en dos tipologías —estado motivacional y rasgo de personalidad—, como sugiere Ronald Langevin.

¹ «Se produce una suerte de confinamiento cultural cuando es el comisario quien establece los límites temáticos de una exposición de arte en vez de pedirles a los artistas que lo hagan. Existe siempre el temor a que los artistas se sirvan de categorías fraudulentas. Algunos de ellos imaginan que controlan ese mecanismo, pero suele ocurrir precisamente lo contrario: son ellos quienes llevan consigo esa prisión cultural que escapa a su control. No se puede afirmar que los artistas estén sujetos a restricciones, aunque sus producciones, por lo general, sí lo estén. Como ocurre en un psiquiátrico o en una prisión, también los museos poseen divisiones y celdas para sus pacientes, además de esos espacios neutrales a los que se da en llamar, precisamente, 'galerías'. Y es en el espacio de la galería donde la obra de arte pierde su capacidad explosiva y se torna un objeto portátil aislado del mundo exterior [...] ¿Será que ciertas exposiciones de arte se han convertido en una chatarrería metafísica? [...] Como guardianes, los comisarios continúan dependiendo de la chatarra de las estructuras y de los principios metafísicos porque no conocen nada mejor», traducido de SMITHSON, R. (1972). Kulturbeschränkung. En *Katalog der documenta*, 5, apud RICHTER, D. (2013). Artists and Curators as Authors – Competitors, Collaborators, or Teamworkers? En *OnCurating*, 19, p. 43.

Independientemente de los parámetros que se quieran establecer, todos somos seres curiosos por naturaleza. Existe en cada uno de nosotros una voluntad permanente de saber más acerca de asuntos que van más allá de nuestras áreas de conocimiento y de aprender nuevos conceptos relacionados con temas que nos son desconocidos.

El acto de cuestionar es la más pura materialización de la curiosidad. Como ocurre con los niños, nos vamos orientando gracias a los 'por qué' y los 'cómo'. Cuestionamos la realidad de las cosas materiales e inmateriales intentando establecer una relación de causa/efecto entre lo que vemos y lo que sentimos. Al mantener esta capacidad de cuestionar la realidad con una actitud activa y crítica, el individuo puede convertirse en un elemento útil para la evolución cultural, social y comunitaria.

A partir de esa materialización de la curiosidad, de ese continuo cuestionar la realidad, surge el programa *Cuestionamiento*, que estará presente durante seis meses en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid y, posteriormente, seguirá como exposición itinerante en Portugal.

Se invitó a un grupo de catorce jóvenes artistas ibéricos a desconstruir, enfrentar y cuestionar un término que estuviera relacionado directamente con su práctica artística. Para hacer posible que la curiosidad se materializase, se establecieron cuatro etapas diferentes en el proceso constructivo de este programa. Dichas etapas surgieron de la necesidad de conformar una serie de mecanismos que estableciesen una relación de complicidad entre los agentes implicados. Este conjunto de artistas fue dividido en dos grupos para que trabajasen sobre dos conceptos diferenciados: territorio y sociedad. En una primera fase, durante los cuatro meses previos a la inauguración de cada una de las exposiciones, los grupos de trabajo se reunieron en Madrid para presentar sus propuestas a los restantes participantes, así como su posición particular sobre el tema propuesto. Estoy convencido de que sólo a través del debate colectivo y el trabajo colaborativo es posible una aproximación al verdadero poder artístico, que puede ser resumido en el «triple poder de representar, trascender e intervenir sobre los imaginarios y la sociedad con que las obras atraviesan las historias culturales de patrimonios y pedagogías, idolatrías del arte e iconoclasias, convenciones y subversiones»². Pasadas dos semanas de este primer encuentro, los artistas presentaron una propuesta inédita orientada por dos condiciones esenciales: el respeto por el marco de su trabajo previo y la capacidad de suscitar el debate colectivo en torno al tema tratado. Estas premisas fueron también el punto de partida del debate entre comisario y artista, dentro de una relación que procuró crear complicidades y evitar, por parte del comisario, todo tipo de imposición o control de las propuestas presentadas. En la tercera fase el artista debería desarrollar su propuesta final, durante un tiempo no superior a tres meses. Todo este proceso culminó con

² CONDE, I. (2009). Arte e poder. Lisboa: CIES e-WorkingPapers, p. 2. Disponible en <http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP62_Conde.pdf> (Consultado el 15/04/2016).

la presentación pública de las obras, que contó con la participación activa y continua de los artistas en la construcción de la dinámica y del discurso expositivo. Esta colaboración entre artistas y comisario permitió anular posibles interferencias que menoscabasen el potencial individual de cada uno de los proyectos presentados. Los modelos de comisariado colaborativo, como el implementado a lo largo de todo este proyecto, son, a mi parecer, una de las mejores herramientas para transformar el contexto artístico y social actual, pues dotan de más poder a aquéllos que deben ser considerados figuras punteras del contexto artístico, del cual emergen con frecuencia sólo subjetividad y discursos vacíos.

Esta propuesta de comisariado procuró presentar al artista como observador sensible e interesado por cuanto sucede a su alrededor, alguien que intenta descentrarse de su cultura y explorarla a partir de su historia personal, de sus valores, prejuicios, intuiciones e ideas, poniendo en práctica una serie de metodologías singulares.

A lo largo del proyecto, el espacio expositivo fue transformado en laboratorio de ideas abierto a la diferencia y a la multiplicidad de visiones y opiniones, cuyo propósito era permitir y fomentar la participación comunitaria e ir más allá de una lectura limitada al dominio estético. En un periodo histórico como el que atravesamos, marcado por la crisis y por todos los problemas asociados a ella, es importante batirse por una nueva delimitación del concepto de visitante, que debe ser percibido como ser pensante y no como mero consumidor orientado por una mentalidad capitalista. A través de un amplio programa de actividades desarrollado a partir de los conceptos tratados, y en los que se involucraron varias personalidades ibéricas, nos fue posible iniciar un debate que esperamos se prolongue en el tiempo y permita el desarrollo de masa crítica.

Con el fin de ir más allá de la mera traducción *intersemiótica* de un concepto, en *Cuestionamiento* intentamos explorar la polisemia de los conceptos propuestos, ya que éstos poseen una posible lectura social, económica, política, cultural y geográfica, entre otras. Estos dos conceptos han posibilitado que los artistas —y también los visitantes— reencuentren el pasado, comprendan el presente y ayuden en el proceso constructivo de un futuro colectivo todavía por definir. Este punto es fundamental para comprender la utilidad de un proyecto de este género, ya que vivimos un periodo de «desesperación del sentido de la historia», consecuencia del sistema social contemporáneo que «empezó a perder poco a poco su capacidad de retener su propio pasado y a vivir en un presente perpetuo»³. Lo que se fue materializando a lo largo de este proyecto generó una interacción más activa del espectador con lo que contempla y desencadenó un profundo cuestionamiento de ideas preconcebidas entendidas como verdades absolutas. Dentro del conjunto de

³ JAMESON, F. (2010). *El giro cultural: Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, p. 37.

propuestas presentadas, que nos permiten explorar de forma clara la relación que se establece entre artista y espectador, muchas veces resulta difícil identificar al emisor y al receptor de los distintos mensajes formalizados. La obra se ha transformado aquí en algo que va más allá del mero ornamento o la pura ilustración del concepto propuesto, pues ella misma posee la innata capacidad de abrir nuevas posibilidades y promover el desarrollo de una sociedad más abierta, educada, flexible frente a la diferencia, con conciencia crítica ante la realidad.

Según Daniel Buren⁴, la obra de arte sólo se encuentra completa en su esencia cuando se preserva en el estudio del artista, lugar en el que tomó forma, distante del mundo real. Buren defiende que ésta sólo se realiza públicamente cuando se desplaza desde su lugar de origen, es decir, cuando se presenta en un contexto institucional tras haber sido objeto de manipulación. Ésta ha sido la idea base del proyecto que he desarrollado a lo largo de estos meses, intentando establecer una relación cómplice y honesta entre comisario y artista que hiciese posible una aproximación del público a esa misma esencia y evitase la manipulación de la que nos habla Buren. A pesar de saber que, de antemano, dicho objetivo tiene en su génesis un principio utópico, éste no debe dejar de estar presente en el horizonte de cualquier comisario. El comisario debe procurar moverse en una especie de *coulisses du théâtre*, como agente activo en la construcción de discursos útiles y estructurados, pero sin llegar a convertirse nunca en la figura principal. El comisariado debe orientarse por el deseo de dar lugar a nuevas reflexiones, buscando los resquicios de la estructuración teórica actual para así conseguir encontrar nuevos modelos que hagan posible la generación de conocimiento. A través del diálogo continuo con el tejido artístico, el comisario puede comprender su tiempo, promover diálogos, construir posibilidades, tender puentes, ya que existe la utopía de conseguir un acercamiento a lo que puede ser entendido como la masa madre de la obra de arte.

Para agrandar la utilidad y extensión de este cuestionamiento, fueron invitadas cuatro personalidades externas al proyecto para que desarrollasen un conjunto de textos que, de alguna forma, tratan ideas subyacentes a las nociones de territorio y sociedad. Estos ensayos procuran complementar líneas de reflexión que van más allá de las trabajadas en el contexto expositivo y que transforman este catálogo en un objeto cercano a la idea de libro, capaz de desencadenar un debate que se extienda geográfica y temporalmente.

Este proyecto pretende no solo poner en tela de juicio conceptos, sino fomentar el deseo de comprender el proceso constructivo de una exposición y el conocimiento que emana de una exposición, o sea, su unidad de sentido, con todas sus componentes ontológicamente ambiguas. El “caos

4 BUREN, D. (1979). The Function of the Studio. En *October*, vol. 10, p. 51-58. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/778628?seq=1#page_scan_tab_contents> (Consultado el 30/04/2016).

estructurado” de Harald Szeemann, así como la parcelación del museo llevada a cabo por Walter Zanini, están en la génesis de este proyecto curatorial que, desde octubre de 2015, he tenido la oportunidad de desarrollar. A pesar de la importancia fundamental del contexto primario en que la obra de arte se torna pública, circula, se ve y se discute, hace ya bastante tiempo que la exposición se considera un ambiguo objeto de estudio, en parte debido al tenue campo ontológico de la exposición⁵. Al asumir que el espacio expositivo es el principal punto de contacto entre el artista y el público, el artista debe ser visto como un elemento fundamental en el momento de estructuración y expansión del discurso curatorial y conceptual subyacente a una exposición. Al permitir esta participación, el comisario hace posible la creación de una identidad colectiva y un sentido de mutua responsabilidad.

Un programa curatorial puede ser entendido como la respuesta a un problema determinado, seguida de otra respuesta que la refuerza o refuta a partir de las eventuales incongruencias lógicas o empíricas que pueda contener en su estructuración. Y así en bucle. El éxito o el fracaso de un proyecto como el que he tenido oportunidad de desarrollar en esta séptima edición del programa *Se busca comisario* debe ser medido por su posible aportación a la mejor comprensión de fenómenos contemporáneos y, también, por su capacidad para apoyar nuevas líneas de investigación. En definitiva, y citando a Carmo D’Orey, «más que los trofeos obtenidos, lo que interesa es lo aprendido en el territorio explorado»⁶.

5 FILIPOVIC, E. (2015). When Exhibitions Become Form: On the History of the Artist as Curator – The Artist as Curator #0. En *Mousse*, 41. Disponible en <<http://moussemagazine.it/taac0/>> (Consultado el 30/04/2016).

6 D’OREY, C. (2007). *O que é a arte?: uma perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, p. 24.



A curiosidade como matéria-prima

Uma forma de pensar a arte, o artista, o espectador e o curador

MARTIM DIAS / Curador

Cultural confinement occurs when a curator thematically limits an art exhibition instead of asking the artists to set their own limits. One expects them to fit into fraudulent categories. Some artists imagine that they have this mechanism under control, while in reality it controls them. Thus, they support a cultural prison house that escapes their control. The artists themselves are not restricted, but their production most certainly is. Like asylums and prisons, museums also have inpatient departments and cells, namely neutral spaces that are called ,galleries'. In the gallery space a work of art loses its explosiveness and becomes a portable object cut off from the outside world [...] Could it be that certain art exhibitions have become metaphysical scrapyards? [...] The curators as wardens still depend upon the debris of metaphysical principles and structures because they know no better¹.

A curiosidade, quando entendida como motor para a realização intelectual, é sem dúvida uma das ferramentas mais úteis ao ser humano. Ainda não sabemos se a curiosidade é um sentido primário, inato ao ser humano, ou secundário, adquirido gradualmente e passível de ser trabalhado continuamente. Também ainda não foi possível determinar de forma perentória se o seu surgimento é motivado por fatores externos, como defende Daniel Ellis Berlyne; se resulta do processamento da informação, estabelecendo uma relação direta entre uma ação cognitiva e uma ação motivacional, como nos indica Joseph McVicker Hunt; ou se se divide em duas tipologias, estado motivacional e traço de personalidade, como nos sugere Ronald Langevin.

¹ «Produce-se um confinamento cultural quando é o curador quem estabelece os limites temáticos de uma exposição de arte em vez de pedir aos artistas para o fazerem. Existe sempre o temor de que estes se sirvam de categorias fraudulentas. Alguns artistas imaginam que controlam esse mecanismo, mas sucede precisamente o contrário: são eles que carregam essa prisão cultural que escapa ao seu controlo. Não se pode afirmar que os artistas estejam sujeitos a restrições, mas o mesmo não se pode dizer da maioria das suas produções. Como acontece num manicómio ou numa prisão, os museus também têm divisões e celas para os seus pacientes, além desses espaços neutrais chamados, precisamente, 'galerias'. E é no espaço da galeria onde a obra de arte perde a sua capacidade explosiva e se torna um objeto portátil separado do mundo exterior [...] Será que algumas exposições de arte se converteram em ferro-velho metafísico? [...] Tal como os guardas, os curadores continuam a depender da sucata das estruturas e dos princípios metafísicos porque não conhecem nada melhor», traduzido de SMITHSON, R. (1972). Kulturbeschränkung. In *Katalog der documenta*, 5, apud RICHTER, D. (2013). Artists and Curators as Authors – Competitors, Collaborators, or Teamworkers? In *OnCurating*, 19, p. 43.

Independentemente dos parâmetros que se queiram estabelecer, todos somos seres naturalmente curiosos. Existe em cada indivíduo uma vontade contínua de saber mais relativamente a assuntos que extravasam as nossas áreas de conhecimento e a apreender novos conceitos relacionados com temas que nos são desconhecidos. O ato de questionar é a mais pura materialização da curiosidade. Na nossa infância somos orientados pelo 'porquê' e pelo 'como'. Questionamos a realidade das coisas materiais e imateriais, na tentativa de estabelecer uma relação de causa/efeito entre o que vemos e o que sentimos. Ao manter esta capacidade de questionar a realidade, com uma atitude activa e crítica, o indivíduo pode tornar-se um elemento útil para a evolução cultural, social e comunitária.

É a partir desta materialização da curiosidade, desta prática continuada de questionar a realidade, que surge o programa *Questionamento*, apresentado ao longo de seis meses na Sala de Arte Joven da Comunidade de Madrid, e com posterior itinerância em Portugal.

Um grupo de catorze jovens artistas ibéricos foi convidado a desconstruir, desafiar e questionar um termo, estando este diretamente relacionado com a sua prática artística. De forma a permitir que a curiosidade se materializasse, foram estabelecidas quatro etapas diferenciadas no processo construtivo deste programa. Estas etapas surgem da necessidade de constituir um conjunto de mecanismos que estabelecessem uma relação de cumplicidade entre todos os agentes envolvidos. Os artistas foram divididos em dois grupos de trabalho, debruçando-se, neste caso, sobre dois conceitos diferenciados: território e sociedade. Numa primeira fase, com uma antecedência de quatro meses em relação à inauguração de cada uma das exposições, os grupos de trabalho reuniram-se em Madrid, apresentando aos restantes elementos o seu trabalho, assim como o seu posicionamento face ao tema proposto. Acredito que só através do debate coletivo e do trabalho colaborativo é possível uma aproximação ao verdadeiro poder artístico, que pode ser resumido no «tríplice poder de representar, transcender e agir sobre os imaginários e a sociedade com que as obras atravessam as histórias culturais de patrimónios e pedagogias, idolatrias da arte e iconoclastias, convenções e subversões»². Duas semanas após este encontro, todos os artistas apresentaram uma proposta inédita orientada por duas condições essenciais: que a mesma respeitasse o seu corpo de trabalho prévio e que a partir dela surgisse um conjunto de questões úteis que promovesse o debate coletivo sobre o tema tratado. Esta proposta foi o ponto de partida para um debate entre curador e artista, numa relação que procurou ser de cumplicidade, evitando-se qualquer tipo de imposição ou controlo por parte do curador relativamente às propostas apresentadas. Numa terceira fase, o artista deveria desenvolver a proposta final, num período não superior a 3 meses. Todo este processo culminou numa apresentação pública das obras, que contou com a participação ativa e contínua dos artistas na construção da dinâmica e do discurso expositivos. Esta colaboração entre artistas e curador permitiu anular possíveis interferências que diminuíssem

o potencial individual de cada um dos projetos apresentados. Os modelos curatoriais colaborativos, como o que ao longo deste projeto foi implementado, são, para mim, uma das melhores ferramentas para a transformação do contexto artístico e social atual, pois conferem mais poder àqueles que devem ser encarados como figuras cimeiras do contexto artístico, do qual frequentemente emergem a subjetividade e os discursos vazios.

Esta proposta curatorial procurou apresentar o artista como um observador sensível e interessado no que ocorre em seu redor, que procura descentrar-se da sua cultura e explorar a mesma a partir da sua história pessoal, dos seus valores, dos seus preconceitos, intuições e ideias, implementando uma série de metodologias próprias.

Ao longo deste projeto, o espaço expositivo transformou-se num laboratório de ideias, aberto à diferença e à multiplicidade de visões e opiniões, que teve como propósito permitir e incentivar uma ativa participação comunitária, indo além de uma leitura restrita ao campo estético. Num período histórico como o que atravessamos, marcado pela crise e por todas as problemáticas a ela associadas, é importante lutar por uma nova delimitação do conceito de visitante, devendo-se pensar o mesmo como ser pensante e não como consumidor orientado por uma mentalidade capitalista. Através de um programa de atividades abrangente, desenvolvido a partir dos conceitos tratados e que envolveu distintas personalidades ibéricas, foi-nos possível iniciar um debate que esperamos que se prolongue no tempo e permita o desenvolvimento de massa crítica.

De forma a ir além da mera tradução intersemiótica de um conceito, em *Questionamento* procuramos explorar a polissemia dos dois conceitos propostos, já que os mesmos possuem uma possível leitura social, económica, política, cultural, geográfica, entre outras. Estes dois conceitos permitiram que tanto os artistas como os visitantes revisitassem o passado, compreendessem o presente e colaborassem no processo construtivo de um futuro coletivo ainda por definir. Este ponto é fundamental para a compreensão da utilidade de um projeto deste género, já que atravessamos um período de «desaparecimento do sentido da história», resultante do sistema social contemporâneo, que «começou a perder, pouco a pouco, a sua capacidade de reter o próprio passado e a viver num presente perpétuo»³. O que se materializou ao longo deste projeto gerou uma interação mais ativa do espetador com o que contempla, instigando-o a um profundo questionamento das ideias pré-concebidas e entendidas como verdades absolutas. No conjunto das propostas apresentadas, que nos permitem explorar de forma clara a relação que se estabelece entre o artista e o espetador, é muitas vezes difícil identificar o emissor e o recetor das diversas mensagens formalizadas. Aqui, a obra transformou-se em algo que vai além do mero ornamento ou da pura ilustração do conceito proposto, pois a mesma possui a inata capacidade de abrir novas possibilidades e promover o desenvolvimento de uma sociedade

2 CONDE, I. (2009). Arte e poder. Lisboa: CIES e-WorkingPapers, p. 2. Disponível em <http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP62_Conde.pdf> (Consult. 15/04/2016).

3 Traduzido de JAMESON, F. (2010). *El giro cultural: Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, p. 37.

mais aberta, educada, flexível perante a diferença, e com uma consciência crítica em relação à realidade.

Segundo Daniel Buren⁴, a obra de arte só se encontra completa na sua essência quando se preserva no estúdio do artista, lugar onde ganhou forma, distante do mundo real. Buren defende que esta só se realiza publicamente quando deslocada do lugar de origem, ou seja, quando se apresenta no contexto institucional, depois de ter sido objeto de manipulação. Esta foi a ideia base do projeto que desenvolvi ao longo destes meses, tentando estabelecer uma relação cúmplice e honesta entre o curador e o artista, de forma a possibilitar uma aproximação entre o público e essa mesma essência, evitando a manipulação de que nos fala Buren. Apesar de saber que, à partida, este objetivo tem na sua génese um princípio utópico, este não deve deixar de estar no campo de visão de todo o curador. O curador deve procurar mover-se numa espécie de *coulisses du théâtre*, sendo agente ativo na construção de discursos úteis e estruturados, sem nunca se transformar em figura principal. A curadoria deve orientar-se pelo desejo de possibilitar novas reflexões, encontrando brechas existentes na estruturação teórica atual, de forma a conseguir encontrar novos modelos que possibilitem a criação de conhecimento. Através do diálogo contínuo com o tecido artístico, o curador pode compreender o seu tempo, promover diálogos, construir possibilidades, gerar pontes, já que existe a utopia de conseguir uma aproximação ao que pode ser entendido como a massa mãe da obra de arte.

De forma a ampliar a utilidade e a abrangência deste questionamento, quatro personalidades externas ao projeto foram convidadas a desenvolver um conjunto de textos que de, alguma forma, tratam ideias subjacentes às noções de território e sociedade. Estes ensaios procuram complementar linhas de pensamento que vão além das trabalhadas no contexto expositivo, transformando este catálogo num objeto que se aproxima da ideia de livro, passível de abrir portas a um debate alargado geográfica e temporalmente.

Este projeto procura não apenas questionar conceitos, mas fomentar a vontade de compreender o processo construtivo de uma exposição e o conhecimento que emana de uma exposição, ou seja, a sua unidade de sentido, com todas as suas componentes ontologicamente ambíguas. O “caos estruturado”, de Harald Szeemann, bem como o loteamento do museu, levado a cabo por Walter Zanini, estiveram na génese deste projeto curatorial que, desde outubro de 2015, teve a oportunidade de desenvolver. Apesar da importância fundamental do contexto primário em que a obra de arte se torna pública, circula, se vê e se discute, há bastante tempo que a exposição é considerada um objeto de estudo ambíguo, em parte devido ao ténue campo ontológico da exposição⁵. Ao assumir que o

⁴ BUREN, D. (1979). The Function of the Studio. In *October*, vol. 10, p. 51-58. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/778628?seq=1#page_scan_tab_contents> (Consult. 30/04/2016).

⁵ FILIPOVIC, E. (2015). When Exhibitions Become Form: On the History of the Artist as Curator – The Artist as Curator #0. In *Mousse*, 41. Disponível em <<http://moussemagazine.it/taac0/>> (Consult. 30/04/2016).

espaço expositivo é o principal ponto de contacto entre o artista e o público, o artista deve ser visto como um elemento fundamental no momento da estruturação e expansão do discurso curatorial e concetual subjacente a uma exposição. Ao permitir esta participação, o curador torna possível a criação de uma identidade coletiva e de um sentido de mútua responsabilidade

Um programa curatorial pode ser entendido como a resposta a um dado problema, ao qual se segue uma outra que a reforça ou refuta, a partir das alegadas incongruências lógicas ou empíricas que a mesma possa conter na sua estruturação, e assim sucessivamente. O êxito ou fracasso de um projeto, como o que tive oportunidade de desenvolver nesta VII edição do programa *Se busca comisario*, deve ser medido pelo contributo que o mesmo pode dar para a compreensão dos fenómenos contemporâneos e pela sua capacidade de apoiar novas linhas de investigação. Citando Carmo D’Orey, “mais do que os troféus obtidos, interessa o que se aprendeu no território explorado”⁶.

⁶ D’OREY, C. (2007). *O que é a arte?: uma perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, p. 24.

|

Territorio

Ana Catarina Pinho

Andrés Pachón

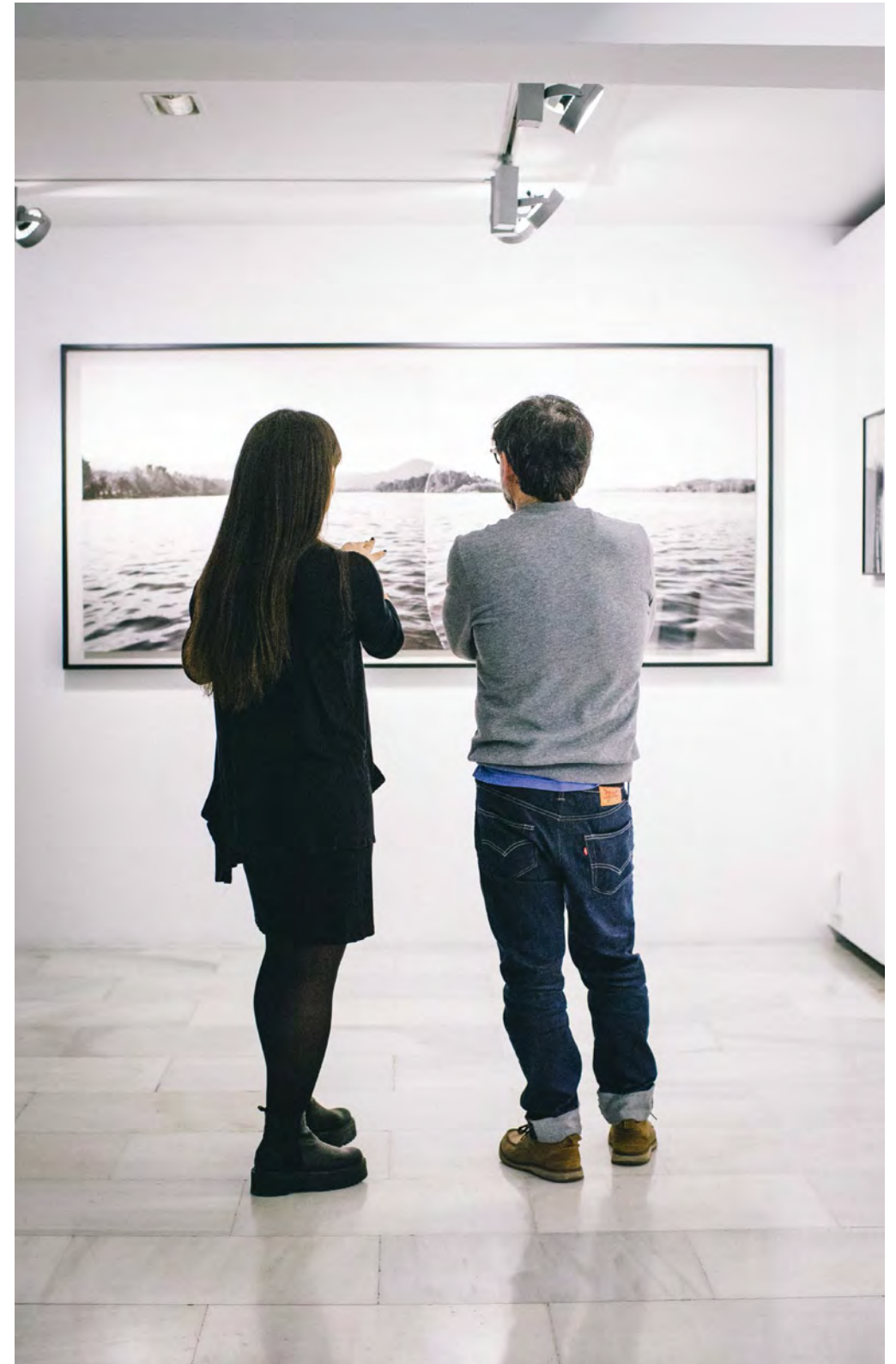
Dalila Gonçalves

Irene Grau

Lois Patiño

Sérgio Carronha

Teresa Solar Abboud









Artistas





Ana Catarina Pinho Lowlands

En la península Ibérica, las tierras bajas del Miño las surca un río que divide el territorio entre Portugal y España. Para explorar la idea de frontera, el río funciona como un cuerpo que atraviesa y transgrede los territorios, en un movimiento continuo que representa esa frontera como un objeto inestable e indefinido.

La observación y manipulación del paisaje, acompañada por diferentes lecturas de espacio y poder, permiten reflexionar sobre las nociones de territorialidad y desterritorialización como elementos indisolubles para la comprensión de las consecuencias de esas líneas a las que se da el nombre de frontera, ya sea ésta geográfica, social o política. Así pues, la necesidad de romper los límites de un territorio existente, resulta fundamental para construir nuevos encuentros, nuevas posibilidades, nuevos territorios.

En esta aproximación a la construcción de paisajes de poder también se explora el aspecto formal del medium fotográfico, donde el diálogo entre imágenes sugiere nuevos territorios, donde su descomposición y ensamblaje permite construir nuevas lecturas, aunque ahora en el territorio de lo imaginario, donde la ficción da sentido a lo documental y se materializa en el mundo de las cosas a través del pensamiento.

Na Península Ibérica, as terras baixas do Miño são divididas por um rio que marca o território entre Portugal e Espanha. No sentido de explorar a ideia de fronteira, o rio funciona como corpo que atravessa e transgride os territórios, num movimento contínuo, que representa a fronteira como objeto instável e indefinido.

A observação e manipulação da paisagem, acompanhada pelas diferentes leituras de espaço e poder, permitem refletir sobre as noções de territorialidade e desterritorialização, como elementos indissociáveis para o entendimento das consequências dessas linhas a que dão o nome de fronteira, sejam estas geográficas, sociais ou políticas. Assim, a necessidade de romper os limites de um território existente é fundamental, no sentido de construir novos encontros, novas possibilidades, novos territórios.

Nesta abordagem à construção de paisagens de poder, é também explorado o aspeto formal do medium fotográfico, em que o diálogo entre imagens sugere novos territórios, onde a decomposição e acoplção destas permite construir novas leituras, desta vez no território do imaginário, onde a ficção dá sentido ao documental e se materializa no mundo das coisas, através do pensamento.





Andrés Pachón Magic Lantern Vol. 1

La linterna mágica fue un artefacto para proyectar imágenes creado en el siglo XVII; se trata de un precedente del cinematógrafo que se situaba a medio camino entre las diversiones populares y los emergentes medios de comunicación de masas, a medida que generaba un imaginario que filtraba la cultura visual occidental.

Este trabajo es el inicio de un proyecto en proceso, una arqueología del soporte fotográfico empleado en las últimas linternas mágicas, diapositivas de vidrio coloreadas a mano. Estas responden a paisajes de Oriente Próximo, donde el valor etnográfico de las fotografías se solapa con el imaginario bíblico.

Las placas se presentan en un dispositivo que modifica la manera correcta de visionarlas a través de los elementos necesarios para su proyección: luz y espejo. La luz led, convenientemente instalada, anula el dibujo fotográfico y muestra únicamente la capa pictórica, subrayando cómo el ojo occidental construye su imaginario, en contraposición con la falsa idea de objetividad atribuida al automatismo fotográfico. La imagen originalmente compuesta solo se podrá ver a través del reflejo en el espejo inferior del dispositivo.

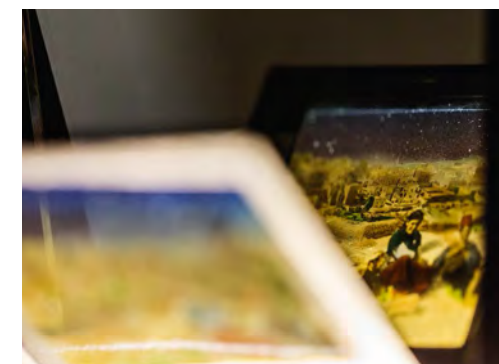
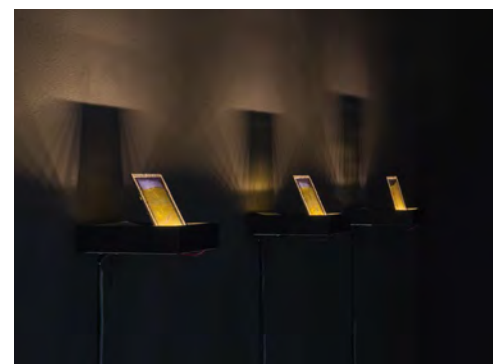
Definitivamente, nuestra imagen del mundo es la copia de una copia, un solapamiento de capas donde no tiene cabida el referente.

A lanterna mágica foi um artefacto criado no séc. XVII para projetar imagens. Trata-se de um antepassado do cinematógrafo situado a meio caminho entre as diversões populares e os emergentes mass media, que ao mesmo tempo ia gerando um imaginário que filtrava a cultura visual ocidental.

Este trabalho é o início de um projeto *in progress*, uma arqueologia do suporte fotográfico utilizado nas últimas linternas mágicas: diapositivos de vidro coloridos à mão. Nesses diapositivos surgem paisagens do Próximo Oriente onde o valor etnográfico das imagens se funde com o imaginário bíblico.

As placas aparecem integradas num dispositivo que modifica a forma correta de as visualizar através dos elementos precisos para a sua projeção: luz e espelho. A luz led, convenientemente instalada, anula o desenho fotográfico e mostra unicamente a camada pictórica, sublinhando, assim, o modo como o olhar ocidental constrói o seu imaginário, em contraste com a falsa ideia de objetividade atribuída ao automatismo fotográfico. A imagem composta originalmente só pode ser vista através do reflexo no espelho inferior do dispositivo.

Definitivamente, a nossa imagem do mundo é a cópia de uma cópia, uma sobreposição de camadas onde não há lugar para o referente.





Dalila Gonçalves De passagem

En el espacio *De passagem*, de Dalila Gonçalves, el tiempo y la materia, lo industrial y lo artístico, lo real y lo imaginado se enfrentan, haciendo que el espectador dude sobre lo que es o ha sido cada una de las piezas. Los formatos son muy distintos y utilizan materiales tan diversos como billetes de metro, que contienen en sí mismos el registro de un viaje, lijas de madera, que nos desvelan los vestigios de esta materia prima en la producción de los más variados objetos, o patrones de costura, que con sus dibujos anónimos forman territorios imaginarios.

En este conjunto, la frontera entre lo visible y lo invisible, la sensación y la memoria operan en un terreno muy estrecho, asumiendo que “el tiempo se hace visible y se mueve junto con el paisaje”¹.

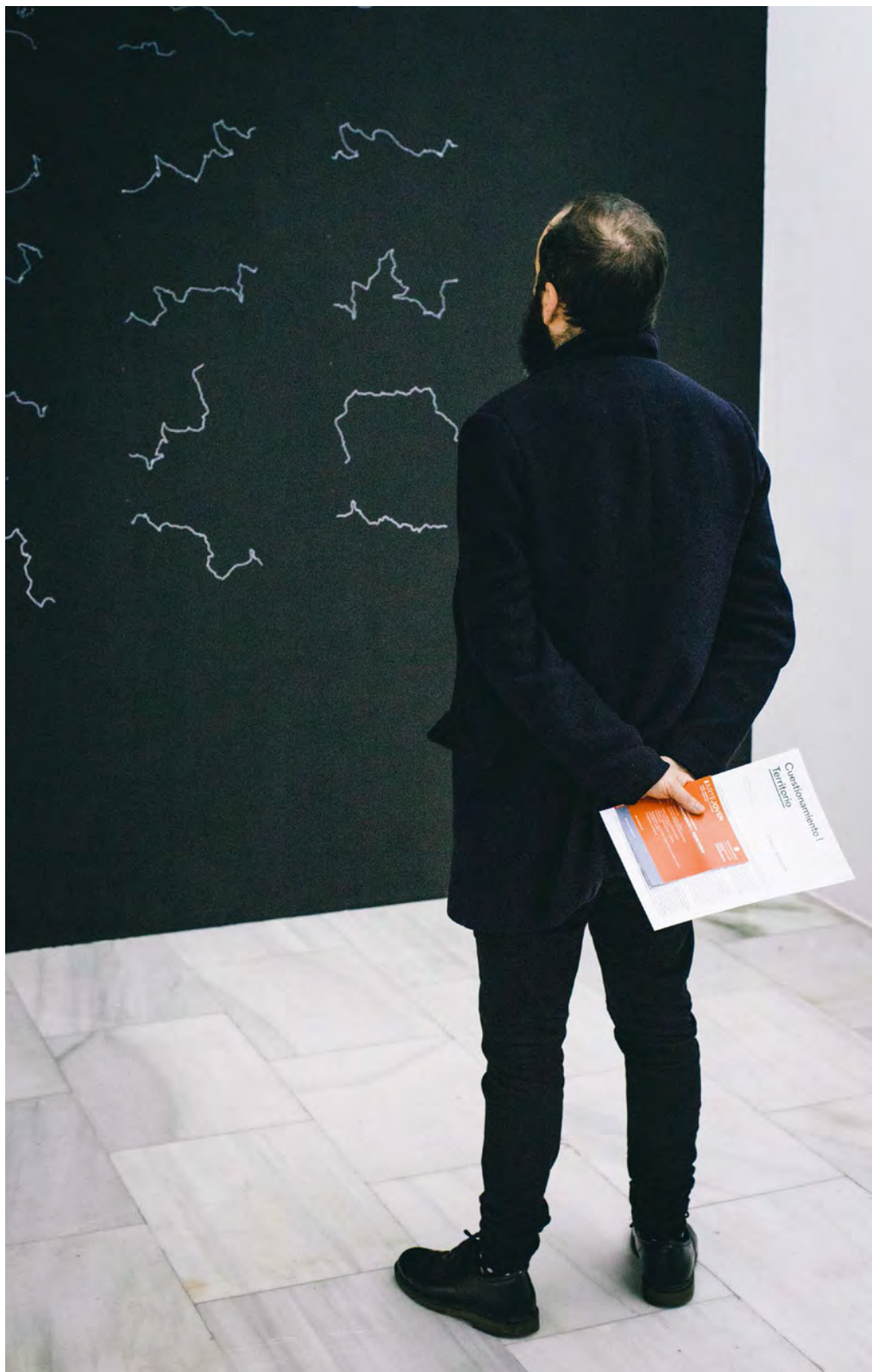
No espaço *De passagem*, de Dalila Gonçalves, o tempo e a matéria, o industrial e o artístico, o real e o imaginado confrontam-se, incutindo no espectador a dúvida relativamente ao que é ou foi cada uma das peças. Os seus formatos são muito diferentes e neles são utilizados materiais tão diversos como bilhetes de metro, que contêm o registo de uma viagem, lixas de madeira, que nos revelam os vestígios desta matéria-prima na produção dos mais diversos objetos, ou padrões de costura que, com os seus desenhos anónimos, formam territórios imaginários.

Neste conjunto, a fronteira entre o visível, o invisível, a sensação e a memória operam num terreno muito estreito, assumindo que «o tempo se torna visível, movendo-se com a paisagem»¹.

¹ THEROUX, P. (2009). *El viejo expreso de la Patagonia*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, p. 25.

² THEROUX, P. (2010). *O Velho Expresso da Patagónia*. Lisboa: Quetzal Editores, p. 25.





Irene Grau

Constelación / Constellation

El punto de partida para **Constelación / Constellation** es un conjunto de 40 mapas de excursionistas que componen y representan el trazado de la senda pirenaica: la ruta GR 11. Cada mapa representa un día de caminata. Este sendero cruza los Pirineos, desde el mar Cantábrico (cabo de Higer) hasta el mar Mediterráneo (cabo de Creus), dibujando prácticamente la frontera natural entre Francia y España. Todo mapa es una representación fragmentada y abstracta del territorio, compuesto por diferentes niveles de representación que funcionan como estratos o niveles de lectura. La propuesta consiste en suprimir de éste todos los elementos salvo los símbolos. De este modo, eliminando todos los datos que contribuyen a la interpretación y reconocimiento de un espacio concreto, lo que queda es un mapa sin referencia ni territorio, una abstracción que permite que se intuya cierta idea de frontera natural, pero que obvia cualquier límite político; un mapa que, finalmente, propone una relación contradictoria entre la escala humana del mapa topográfico y la extensión propia del mapa estelar. A primera vista, el espectador está seguro de encontrarse ante una serie de constelaciones, pero una mirada más cercana rompe por completo esa lectura, produciéndose una extraña relación entre las líneas imaginarias que forman las constelaciones y las líneas del recorrido realizado a pie, omitidas en los 40 mapas y aisladas en el mural.

O ponto de partida para **Constelación/Constellation** é um conjunto de 40 mapas de caminhadas que compõem e representam um percurso pedestre dos Pirenéus: o trilho GR 11. Cada mapa representa um dia de caminhada. Este trilho atravessa os Pirinéus, do mar Cantábrico (cabo Higer) ao mar Mediterrâneo (cabo de Creus), desenhando, praticamente, a fronteira natural entre a França e a Espanha. Qualquer mapa é uma representação fragmentada e abstrata do território, composta por diferentes níveis de representação que funcionam como estratos ou níveis de leitura. A proposta consiste em suprimir dele todos os elementos, exceto os símbolos. Desse modo, eliminando todos os dados que contribuem para a interpretação e o reconhecimento de um espaço concreto, o que resta é um mapa sem referência nem território, uma abstração que permite a intuição de uma certa ideia de fronteira natural, mas que rejeita qualquer limite político; um mapa que, finalmente, propõe uma relação contraditória entre a escala humana do mapa topográfico e a extensão própria do mapa estelar. Num primeiro olhar, o espectador julga encontrar-se perante uma série de constelações, mas uma observação mais cuidadosa anula completamente esta leitura, produzindo-se uma insólita relação entre as linhas imaginárias que formam as constelações e as linhas do percurso pedestre, omitidas nos 40 mapas e isoladas no mural.





Lois Patiño

Noite sem distância

Es en la delimitación fronteriza entre Galicia y Portugal, más concretamente en la Serra do Xurés (en gallego) o Serra do Gerês (en portugués), donde Lois Patiño ha centrado su proyecto **Noite sem distância**. Esta doble nomenclatura para designar una misma cordillera evidencia ya la artificialidad de la frontera. Permite también ver claramente las consecuencias en términos culturales y lingüísticos de las fronteras políticas.

No es casual que los contrabandistas trazaran sus caminos para atravesar la frontera a lo largo de esta cordillera. Patiño ha trabajado desde la representación de un instante en la memoria del paisaje, observando a los contrabandistas y a las rocas que cruzan y establecen la línea invisible que separa ambos países. En este caso, un instante de una cultura del contrabando que se alargó durante siglos. Patiño se centró en el estraperlo que se desarrolló como fuente de supervivencia a lo largo de la posguerra española. Pero, realmente, como en todo espacio de frontera, el tráfico ilegal de mercancías está siempre presente.

El proyecto busca proponer una experiencia sensorial durante una noche de contrabando y generar una reflexión sobre la relación entre límites geográficos y fronteras políticas y entre tiempo histórico y tiempo geológico, tratando de evocar estas ideas desde la memoria del paisaje.

Foi na delimitação fronteiriça entre a Galiza e Portugal, mais concretamente na serra do Xurés (em galego) ou do Gerês (em português), que Lois Patiño focou o seu projeto **Noite sem distância**. Esta dupla nomenclatura para designar a mesma cordilheira é já uma evidência da artificialidade da fronteira. De resto, também permite ver claramente as consequências culturais e linguísticas das fronteiras políticas.

Não foi por acaso que os contrabandistas traçaram os seus caminhos para atravessar a fronteira que percorre esta cordilheira. Patiño trabalhou a partir da representação de um instante na memória da paisagem, observando os contrabandistas e as rochas que cruzam e estabelecem a linha invisível que separa os dois países. Neste caso, é o instante de uma cultura do contrabando que se prolongou durante séculos. Patiño focou-se no contrabando que se desenvolveu, como meio de sobrevivência, nos anos que se seguiram à guerra civil espanhola. Na verdade, porém, como sucede em qualquer espaço de fronteira, o tráfico ilegal de mercadorias está sempre presente.

O projeto propõe uma experiência sensorial numa noite de contrabando e procura gerar uma reflexão sobre a relação entre os limites geográficos e as fronteiras políticas e entre o tempo histórico e o tempo geológico, tentando evocar estas ideias a partir da memória da paisagem.





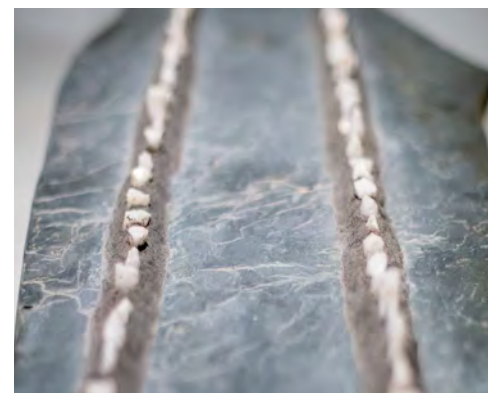
Sérgio Carronha Horizon and Surface

En la frontera peninsular de Extremadura y Alentejo, el esquisto y la pizarra se utilizan en esta región desde la Prehistoria, ya como material de construcción, soporte de la escritura o elemento fúnebre. Estas rocas han sido determinantes en la lógica funcional de este territorio por su utilización en los más variados ámbitos de lo cotidiano.

Sérgio Carronha, por vivir actualmente en esta región fronteriza, viene explorando el valor cultural y paisajístico de este material. A través de un conjunto de láminas de esquisto —que nos recuerdan los llamados ‘ídolos placa’—, Carronha nos lleva en un viaje por representaciones simbólicas que van más allá de una lectura puramente religiosa, sugerido por su posicionamiento en la sala. Las láminas que componen **Horizon and Surface** exploran el posible papel de los ídolos placa como elementos simbólicos de identificación, integrando en su superficie patrones propios de cartas topográficas, líneas de agua, entre otros. Este grupo de piezas funciona como un corte estratigráfico con el objetivo de que la presencia física del objeto/escultura sirva para la creación de una atmósfera mística. El trabajo de Carronha establece una lectura estricta en su carácter geográfico, pero densa en su extensión temporal

Na fronteira entre a Extremadura espanhola e o Alentejo, o xisto e a ardósia são utilizados desde a Pré-história como material de construção, suporte para a escrita ou elemento funerário. Estas rochas foram determinantes na lógica funcional deste território devido ao seu uso nos mais diversos âmbitos do quotidiano.

Sérgio Carronha, que reside atualmente nesta região fronteiriça, tem vindo a explorar o valor cultural e paisagístico deste material. Através de um conjunto de lâminas de xisto —que nos fazem lembrar os chamados ‘ídolos-placa’—, Sérgio Carronha leva-nos numa viagem por representações simbólicas que vão além da leitura religiosa sugerida pela sua disposição na sala. As lâminas que fazem parte de **Horizon and Surface** exploram o eventual papel dos ídolos-placa como elementos simbólicos de identificação, integrando na sua superfície padrões próprios dos mapas topográficos, linhas de água, entre outros. Este conjunto de peças funciona como secção estratigráfica com o objetivo de converter a presença física do objeto/escultura na criação de uma ambiência mística. O trabalho de Sérgio Carronha estabelece uma leitura estricta no seu carácter geográfico, mas densa na sua extensão temporal.



Teresa Solar Abboud

You have been tracking us y We have been tracking us

Cuestionar el reconocimiento de un espacio concreto, así como su construcción, está en la génesis de *You have been tracking us* y *We have been tracking us*, de Teresa Solar Abboud. Para eso reconstruye una escena de la película *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962), rodada en el desierto de Tabernas, en Almería. Para rodar la escena el equipo de producción creó un oasis construyendo un estanque artificial y plantando un palmeral. Al acabar el rodaje, el equipo dejó las palmeras en el desierto. Mientras que *You have been tracking us* trabaja con el guion original de la película, *We have been tracking us*, grabada 5 años más tarde específicamente para esta exposición, revisita el paisaje del oasis, examinando el estado actual de las palmeras y trabajando con los textos de promoción de una de las tantas agencias turísticas que organizan visitas al desierto y al oasis.

Na sua gênese, *You have been tracking us* e *We have been tracking us*, de Teresa Solar Abboud, questiona o reconhecimento de um espaço concreto e, ao mesmo tempo, a sua construção. Para tal, reconstrói uma cena de *Lawrence da Arábia* (David Lean, 1962) filmada no deserto de Tabernas, na região andaluza de Almeria. Para filmar a cena, a equipa de produção criou um oásis construindo um lago artificial e plantando um palmeiral. Quando as filmagens acabaram, a equipa deixou as palmeiras no deserto. Enquanto *You have been tracking us* trabalha com o guião original do filme, *We have been tracking us*, gravada 5 anos mais tarde expressamente para esta exposição, revisita a paisagem do oásis, verificando o estado das palmeiras na atualidade e trabalhando sobre os textos promocionais de uma das muitas agências de turismo que fazem visitas guiadas ao deserto e ao oásis.



Actividades



ACTIVIDADES

Territorio de posibilidad

19 de febrero de 2016, Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid
Ponentes: Ana Catarina Pinho (artista), Andrés Pachón (artista) y Santiago Morilla (artista).

Territorio de posibilidad fue la primera de un ciclo de mesas redondas que se llevaron a cabo en la Sala de Arte Joven con la finalidad de generar un espacio de reflexión y debate en torno al concepto de territorio. Esta mesa contó con la participación de los artistas Ana Catarina Pinho (artista), Andrés Pachón (artista) y Santiago Morilla (artista). A partir de su propia definición de territorio, cada uno de ellos nos invitó a realizar un viaje a través de sus propias obras para mostrarnos cómo definen y trabajan este concepto.

Território de possibilidade

19 de fevereiro de 2016, Sala de Arte Joven da Comunidade de Madrid
Oradores: Ana Catarina Pinho (artista), Andrés Pachón (artista) e Santiago Morilla (artista).

Território de possibilidade foi a primeira de um ciclo de mesas redondas que tiveram lugar na Sala de Arte Joven com o objetivo de gerar um espaço de reflexão e de debate sobre o conceito de território. Esta mesa contou com a participação dos artistas Ana Catarina Pinho (artista), Andrés Pachón (artista) e Santiago Morilla (artista). Partindo da sua própria definição de território, cada um deles convidou-nos a realizar uma viagem através das suas próprias obras para nos mostrar como definem e trabalham este conceito.



Del público al privado - Una aproximación de territorios

17 de marzo de 2016, Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid
Ponentes: Rosina Gómez-Baeza (Socia Directora de YGB ART y Presidenta de Factoría Cultural, Vivero de Industrias Creativas), Bruno Leitão (Director Curatorial de Hangar - Centro de Investigación Artística de Lisboa) y Antonio J. Sánchez Luengo (Subdirector General de Bellas Artes de la Comunidad de Madrid).

Del público al privado - una aproximación de territorios.

El objetivo de esta mesa era debatir sobre las distintas posibilidades que resultan de la relación entre el sector público y privado en el ámbito artístico y cultural. Cada uno de los ponentes, a partir de su experiencia profesional, analizó la situación actual, invitando a los asistentes a reflexionar sobre las múltiples posibilidades que resultan de las asociaciones público-privadas, así como sobre los beneficios y riesgos de este tipo de relaciones.

Do público ao privado - Uma aproximação de territórios

17 de março de 2016, Sala de Arte Joven da Comunidade de Madrid
Oradores: Rosina Gómez-Baeza (Sócia Diretora da YGB ART e Presidente da Factoría Cultural, Vivero de Industrias Creativas), Bruno Leitão (Diretor Curatorial do Hangar - Centro de Investigação Artística de Lisboa) e Antonio J. Sánchez Luengo (Subdiretor Geral de Belas Artes da Comunidade de Madrid).

Do público ao privado - uma aproximação de territórios.

O objetivo desta mesa redonda era debater as diversas possibilidades resultantes da relação entre o setor público e o privado no âmbito artístico e cultural. Cada um dos oradores, partindo da sua experiência profissional, analisou a situação atual, convidando os assistentes a refletirem sobre as múltiplas possibilidades resultantes das associações público-privadas, e sobre as vantagens e os riscos deste tipo de relações.



—

Proyección de la película *Costa da Morte* y encuentro con su director, Lois Patiño

12 de abril de 2016, Auditorium de la Sala El Águila.

La ***Costa da Morte*** es una región de Galicia que fue considerada el fin del mundo durante el Imperio Romano. Su dramático nombre proviene de los numerosos naufragios que se han sucedido a lo largo de la historia en esta zona de rocas, nieblas y temporales. Lois Patiño plantea un diálogo con un paisaje que parece querer hablar y convertirse en un personaje más. Patiño nos enseña inmensos lienzos, una zona de la que surgen sonidos y cobran vida diminutas figuras humanas que habitan este espacio y que forman parte del paisaje.

Después del pase de la película, tuvo lugar un coloquio entre el director de la misma, Lois Patiño, el comisario Martim Dias y el público asistente.



—

Projeção do filme *Costa da Morte* e encontro com o realizador, Lois Patiño

12 de abril de 2016, Auditorium da Sala El Águila

A ***Costa da Morte*** é uma região da Galiza que foi considerada o fim do mundo durante o Império Romano. O seu dramático nome deve-se aos numerosos naufrágios que se sucederam ao longo da história nesta zona de rochas, nevoeiros e temporais. Lois Patiño propõe um diálogo com uma paisagem que parece querer falar e converter-se em mais uma personagem. Patiño mostra-nos telas enormes, uma zona da qual surgem sons e onde cobram vida diminutas figuras humanas que habitam este espaço e que fazem parte da paisagem.

Após o visionamento, seguiu-se um colóquio entre o realizador do filme, Lois Patiño, o curador Martim Dias e o público assistente.





Textos

Construir un mundo de ideas
Construir um mundo de ideias

ANDRÉ TAVARES

Territorio, un mar de oportunidades
Território, um mar de oportunidades

BRUNO LEITÃO



Construir un mundo de ideas

ANDRÉ TAVARES

El albañil extiende con la paleta una capa de mezcla sobre la andana de ladrillos. Sobre esa capa asienta un ladrillo y, repitiendo la operación, otro y otro ladrillo, hasta obtener la pared que deseaba. ¿Qué determina ese deseo? ¿Cuál es la capacidad de transformación que está latente en la llana del albañil? ¿Cómo se relaciona la arquitectura con esa acción?

El proyecto de arquitectura tiene como objetivo la prefiguración de un mundo nuevo transformado por una acción constructiva controlada por la técnica. Esa prefiguración sincroniza un conjunto de intereses que, de antemano, están en conflicto: el interés del promotor de la obra no coincide necesariamente con el interés de la población residente, representada por los poderes locales, cuyos intereses tampoco tienen por qué coincidir con el interés del constructor ni con los intereses del banco que financia la operación, etc. La acción del arquitecto consiste en comprender estos múltiples intereses en juego y, con habilidad diplomática, hacer creer que, al final, todos tienen un único interés común: la construcción de una obra, una perspectiva de progreso colectivo. Podríamos contrariar esta creencia en el progreso —es más, debemos hacerlo—, pero su enraizamiento en el imaginario colectivo le garantiza una fuerza optimista y propulsora que legitima gran parte de las operaciones constructivas. Ése es el objetivo de la arquitectura: coordinar deseos y expectativas para que, en el momento en el que el albañil asienta el ladrillo, haya consenso en torno al deseo que determina la acción.

La arquitectura es una forma de conocimiento. En el Renacimiento, el desarrollo de las herramientas de proyecto permitió separar la práctica del dibujo y del diseño de la práctica del astillero de obras, confiriéndole al arquitecto la misión de ser el intelectual que agrupa las informaciones necesarias para que los obreros conduzcan las obras hasta el destino prefigurado. Esa separación trajo consigo una ventaja primordial: la posibilidad de tornar autónoma la concepción del diseño de las contingencias de una posición específica, es decir, la capacidad de que el arquitecto, sin ser especialista, pudiera conjugar de modo sintético el saber de otros especialistas. Algunos lo llaman ‘especialista de generalidades’, lo que equivale a tener que saber de todo sin saber de nada. Tiene que saber cómo se levanta una pared y cómo se extiende la mezcla y se asienta un ladrillo, aunque probablemente nunca haya levantado una pared con sus propias manos. Y también tendrá que conocer el marco normativo sobre las propiedades térmicas de un edificio, aunque nunca haya tenido la ambición de redactar una ley al respecto. Pero es precisamente esa posición la que le permite conciliar intereses encontrados en una síntesis audaz, teniendo a veces

que optar por un lado de la barricada cuando la contradicción entre los diferentes intereses es insalvable. Por ello, por no estar vinculado a ningún campo específico del saber, su territorio es el de la historia de las formas y de las construcciones, un legado visual y constructivo en el cual inscribe, simbólicamente, las formas de su propio tiempo. La capacidad de articular la conciencia de esa posición cultural con la prefiguración de síntesis y la producción de los instrumentos de comunicación necesarios para la ejecución de la obra exige, sobre todo, conocimiento. No es esa competencia la que determina el deseo de la llana del albañil. La arquitectura —y el poder transformador de ese conocimiento— sirve al deseo de quien tiene la fuerza de construir —o de mandar construir— esa pared. No es la arquitectura la que transforma el mundo, sino el deseo de quien la desea.

Cuando se construye se transforma mucho. Y todavía se puede transformar más en las opciones de proyecto que la arquitectura determina. Por dar un ejemplo, compárense los procesos de construcción que se sirven de elementos de pequeña dimensión, susceptibles de ser manejados por una o dos personas, con esos otros que recurren a sistemas industriales y de prefabricación pesada, que exigen la existencia de una producción industrial. Podemos pensar que se trata de una opción de proyecto o de una opción arquitectónica, pero esa opción se sitúa en un lugar anterior al proyecto, corresponde a un designio económico más complejo en el cual la arquitectura apenas está presente. Hay todo un abanico de circunstancias coyunturales que legitima, impulsa y da lugar, por ejemplo, a la industria de elementos constructivos prefabricados en hormigón armado. Es la existencia de esa industria y las relaciones de poder que ella establece con los agentes que invierten en la construcción de lo edificado —desde los promotores hasta los delegados comerciales— lo que conduce a una solución de proyecto que adopta esa solución constructiva. O sea, cuando determina la utilización de un panel prefabricado —por ejemplo, una losa alveolada de 1,2 m x 2 m, con 20 cm de espesura—, el arquitecto sabe que será necesario manipular una pieza con un peso de 590 kg, lo cual va a exigir sobre el terreno la presencia de una grúa que pueda dar asistencia mecánica al trabajo de los obreros. Sin embargo, una losa más ligera que parta de la combinación entre vigas pretensadas (38 kg/unidad) y bovedillas de ladrillo (4,5 kg/unidad) excusa la inversión necesaria en la grúa y permite recurrir a una mayor dispersión de la red de distribución comercial de los elementos constructivos. El constructor puede tener menos capacidad de inversión y, así y todo, ambas soluciones cumplirán con eficiencia el deseo de obtener un pavimento sobre el cual se pueda caminar. El recurso a una u otra solución técnica, para un resultado aparentemente equivalente, tiene repercusiones relevantes en lo que atañe al nivel de organización económica de la sociedad, aunque también sean opciones que derivan de esa propia organización, tanto más cuanto, de antemano, no es razonable proyectar y construir un edificio con estructura metálica en un lugar donde no haya industria ni práctica de construcción metálica. Pero, por otro lado, al hacerlo se pueden estar creando las condiciones para que esa industria se instale y se desarrolle. Y la obra, en vez de ser fruto de un devaneo infeliz, puede acabar por convertirse en una apuesta precursora. Poco

a poco, al preconizar sistemáticamente determinadas soluciones técnicas, los arquitectos pueden contribuir al florecimiento de determinada industria. Con todo, ni una cosa ni la otra son determinantes: la organización social del trabajo y de la producción están entrelazadas con las opciones técnicas del proyecto; ambas se limitan, ambas alimentan el desarrollo y la transformación de las limitaciones a las que están sujetas.

En la mayoría de los casos, la capacidad de transformación latente en la llana del albañil no está del lado de la industria de la construcción. El deseo que construye se vincula a la forma construida y a su función, y no a su *modus operandi*. El anexo construido al fondo del patio, la mansión del millonario de cuya fortuna se desconoce el origen, el edificio del centro social del barrio, la carretera nueva que une dos poblaciones antes separadas por muchos kilómetros de curvas de montaña,... son operaciones que, más allá de su función, inscriben en el lugar transformaciones simbólicas. Más allá de las contradicciones productivas de la industria, las formas construidas traducen las funciones y las expectativas de la sociedad. Y es aquí donde el arquitecto tiene una palabra que decir a la hora de realizar el diseño específico de esas operaciones. La cuestión del lenguaje asume un papel preponderante. Al dominar la prefiguración de las formas construidas, la arquitectura permite gestionar la inscripción simbólica de las acciones del hombre sobre el espacio físico de su existencia. Los arquitectos de las vanguardias del siglo XX, cuando adoptaron las formas depuradas de las superficies blancas y los grandes ventanales, no estaban dando respuesta a los enunciados de la técnica, sino al deseo compartido de encontrar una expresión para una nueva era. Al contrario de lo que proclamaban, los arquitectos modernos no estaban mostrando el camino hacia el futuro, sino dando una expresión presente a los progresos del pasado. Las vanguardias, más allá de haber sido el resultado de mixturas centrifugas y descontroladas, respondían al deseo de encontrar un lenguaje capaz de inscribir a la arquitectura en su tiempo. Los arquitectos han construido una disciplina y, en el interior de ese dominio, el lenguaje y su articulación con las demandas técnicas y sociales de su trabajo se han tornado cuestiones primordiales. Precisamente, es en esa tensión entre los múltiples deseos y contingencias de quienes construyen y la inscripción de la obra en un contexto disciplinar específico de donde emergen los conflictos que caracterizan a la arquitectura y a los arquitectos. Ya decía Gustave Flaubert que todos los arquitectos son estúpidos, pues siempre se olvidan de las escaleras.

Las obras se construyen entre los deseos latentes de quien asienta el ladrillo, de quien lo produce, de quien lo paga, de quien lo autoriza y de quien prefigura su expresión. Podríamos añadir un sinnúmero de actores a este elenco, aunque también podríamos reducirlo si pensamos en una cabaña de playa. Pero lo cierto es que, una vez hecha la obra, ésta continúa acumulando un gigantesco potencial transformador, independientemente de quien la construya. Tal vez la cabaña de playa no disuada a la ola para que desvíe su camino, pero el pilar de un puente sí que va a transformar inevitablemente las orillas del río. Además de la transformación simbólica del lugar, la transformación física tiene un impacto

que pasa a formar parte integrante de la naturaleza, ahora transformada. Esa latencia de la arquitectura es, de hecho, verdaderamente transformadora, aun después de que desaparezcan sus constructores. En una primera fase, tal vez la fase más anhelada o deseada, la obra pueda desempeñar una función y, en esa medida, transformar. Los operarios pueden prestarse a ser explotados en la fábrica y, así, contribuir a la fortuna de quien la hubiese construido, tal como los *yuppies* —esa especie de ejecutivos resplandecientes en vías de extinción— pueden subir en los ascensores relucientes hasta las salas de operaciones de los mercados financieros y manipular el destino de millones y de millones de seres. La arquitectura abriga a la acción de los hombres y, en extremo, es esa acción la que va a darle carga simbólica a la propia construcción. Pero el tiempo pasa, los hombres perecen y con ellos perecen sus acciones. Lo que la arquitectura realmente transforma no es el aparato productivo e industrial de la sociedad, que es siempre transitorio, sino la forma física del mundo en que habitamos.

La seducción de las ruinas proviene, en gran medida, de esa potencia inexorable de la arquitectura. Cuando una obra queda finalmente despojada de todos sus valores transitorios —desde la vanidad del arquitecto a la coyuntura económica de la construcción—, lo que prevalece es su dimensión material. El ladrillo, carcomido por el tiempo, apenas permite intuir la ilusión de los deseos que le dieron sustancia. Lo que nos inquieta es el misterio que emana de la persistencia de esa transformación física, no el modo como el arquitecto —o la arquitectura— irguió el espejo de las ideas de un tiempo dado. Y aquí llegamos al dilema irresoluble del territorio de la arquitectura, una suerte de problema existencial entre la comprensión de nuestra transitoriedad y la ansiedad que nos causa el potencial eterno de nuestros actos. Al conjugar las ideas y los deseos de un conjunto de coetáneos, al prefigurar un dibujo capaz de convertirse en obra construida, se crean las condiciones para transformar objetivamente la vida de cuantos se cruzan en ese lugar y en ese tiempo. El obrero encuentra trabajo para alimentar a su familia, el millonario se puede jactar de casa ante amigos y amantes, el político pone servicios a disposición de la población que pueda garantizarle su reelección, la fábrica desarrolla un nuevo producto con mejor desempeño técnico y susceptible de ser exportado, el río retoma su curso, la carretera permite el reencuentro de personas separadas por el espacio y por el tiempo. Construir permite transformar el mundo y atribuirle una forma específica. La arquitectura es la expresión —acaso fallida— de ese deseo.

Construir um mundo de ideias

ANDRÉ TAVARES

Com a colher de pedreiro, um homem espalha uma camada de argamassa sobre a fiada de tijolos. Sobre essa camada assenta um tijolo e, repetindo a operação, outro e outro tijolo, até obter a parede que desejava. O que determina esse desejo? Qual a capacidade de transformação que está latente na talocha do pedreiro? Como é que a arquitetura se relaciona com essa ação?

O projeto de arquitetura tem como objetivo a prefiguração de um mundo novo, transformado por uma ação construtiva controlada pela técnica. Essa prefiguração sincroniza um conjunto de interesses que, à partida, estão em conflito: o interesse do promotor da obra não coincide necessariamente com o interesse da população residente, representada pelos poderes locais, cujos interesses também não coincidem com o interesse do construtor, nem com os interesses do banco que financia a operação, etc. A ação do arquiteto consiste em compreender estes múltiplos interesses em jogo e, com habilidade diplomática, fazer acreditar que, afinal, têm apenas um interesse comum: a construção de uma obra, uma perspectiva de progresso colectivo. Poderíamos contestar essa crença no progresso (aliás, devemos), mas a sua ancoragem no imaginário coletivo garante à ideia de progresso uma força otimista e propulsora que legitima grande parte das operações de construção. Esse é o objetivo da arquitetura: coordenar desejos e expectativas para, no momento em que o pedreiro assenta o tijolo, haver consenso no desejo que determina a ação.

A arquitetura é uma forma de conhecimento. No Renascimento, o desenvolvimento das ferramentas de projeto permitiu fazer descolar a prática do desenho da prática do estaleiro de obra, conferindo ao arquiteto a missão de ser o intelectual que agrupa as informações necessárias para que os operários conduzam a obra ao seu destino prefigurado. Essa descolagem trouxe uma vantagem primordial, a possibilidade de autonomizar o pensamento do projeto das contingências de uma posição específica, ou seja, a capacidade de o arquiteto não ser especialista e poder conjugar, num modo sintético, o saber de outros especialistas. Alguns chamam-lhe um ‘especialista de generalidades’, o que equivale a ter de saber de tudo sem saber nada. Tem de saber como se faz uma parede, como se espalha a argamassa e assenta o tijolo, provavelmente sem nunca ter feito uma parede com as próprias mãos; e tem também de saber qual a legislação da térmica das construções, sem nunca ter tido a ambição de escrever uma lei. Mas é essa posição que lhe permite conjugar os interesses contraditórios numa síntese desassomburada, tendo por vezes de optar por um lado da barricada quando a contradição de interesses é insanável. Por isso, por não estar vinculado a nenhum campo de saber específico, o seu território

é o da história das formas e das construções, um legado visual e construtivo no qual inscreve, simbolicamente, as formas do seu próprio tempo. A capacidade de articular a consciência dessa posição cultural com a prefiguração de sínteses e a produção dos instrumentos de comunicação necessários para a execução da obra exige, sobretudo, conhecimento. Não é essa competência que determina o desejo da talocha do pedreiro. A arquitetura, e o poder transformador desse conhecimento, serve o desejo de quem tem força para construir, ou mandar construir, essa parede. Não é a arquitetura que transforma o mundo, mas o desejo de quem a deseja.

Muito se transforma quando se constrói. E mais ainda se pode transformar nas opções de projeto que a arquitetura determina. Por exemplo, comparem-se processos de construção através de elementos de pequena dimensão, manuseáveis por uma ou duas pessoas, com processos que recorrem a sistemas industriais e de pré-fabricação pesada, que exigem a existência de produção industrial. Podemos pensar que se trata de uma opção de projeto, ou de uma opção arquitetónica. Mas essa opção está a montante do projeto, corresponde a um desígnio económico mais complexo no qual a arquitetura apenas se inscreve. Há um leque de circunstâncias conjunturais que legitima, impulsiona e dá lugar, por exemplo, à indústria de elementos construtivos pré-fabricados em betão armado. É a existência dessa indústria e as relações de poder que ela estabelece com os agentes que investem na construção do edificado (dos promotores aos delegados comerciais) que conduz a uma solução de projeto que adota essa solução construtiva. Ou seja, quando o arquiteto determina a utilização de um painel pré-fabricado (por exemplo, uma laje alveolada com 1,2 por 2 metros, com 20 cm de espessura), sabe que será necessário manusear uma peça com um peso de 590 kg, o que exige a existência de uma grua em obra capaz de assistir mecanicamente o trabalho dos operários. Já uma laje aligeirada que parte da combinação entre vigotas pré-esforçadas (38 kg por unidade) com tijolos de abobadilha (4,5 kg por unidade) permite dispensar o investimento da grua e recorrer a uma maior dispersão da rede de distribuição comercial dos elementos construtivos. O construtor pode ter menos capacidade de investimento e, contudo, ambas as soluções técnicas cumprem com eficiência o desejo de obter um pavimento sobre o qual podemos caminhar. Usar uma ou outra solução técnica, para um resultado que é aparentemente equivalente, tem repercussões relevantes ao nível da organização económica da sociedade. Mas também são opções que decorrem dessa própria organização, tanto mais que, à partida, não é razoável desenhar e construir um edifício em estrutura metálica num lugar onde não há indústria nem prática de construção metálica. Por outro lado, ao fazê-lo, podem estar a criar-se as condições para a implementação e desenvolvimento dessa indústria e a obra, em vez de ser um devaneio infeliz, pode vir a ser um trabalho precursor. Pouco a pouco, ao preconizar sistematicamente determinadas soluções técnicas, os arquitetos podem contribuir o florescimento de uma determinada indústria. Contudo, nem uma coisa nem outra são determinantes: a organização social do trabalho e da produção estão interligadas com as opções técnicas do projeto, ambas se limitam, ambas alimentam o desenvolvimento e a transformação das limitações a que estão sujeitas.

Na maior parte dos casos, a capacidade de transformação latente na talocha do pedreiro não está do lado da indústria da construção. O desejo que constrói vincula-se à forma construída e à sua função, e não ao seu *modus operandi*. O anexo que se constrói no fundo do quintal, a mansão do milionário do qual se desconhece a origem da fortuna, o edifício do centro social da freguesia, a estrada nova que vai ligar duas povoações antes afastadas por muitos quilómetros de curvas montanhosas, etc., são operações que, para além da sua função, inscrevem no lugar transformações simbólicas. Para além das contradições produtivas da indústria, as formas construídas traduzem as funções e as expectativas da sociedade. E é aqui que o arquiteto tem uma palavra a dizer no desenho específico dessas operações, a questão da linguagem assume um papel preponderante. Ao dominar a prefiguração das formas construídas, é a arquitetura que permite gerir a inscrição simbólica das ações do homem no espaço físico da sua existência. Quando os arquitetos da vanguarda do século XX adotaram as formas depuradas das superfícies brancas e janelas amplas, não estavam a responder aos enunciados da técnica mas ao desejo partilhado de encontrar uma expressão para uma nova era. Ao contrário do que proclamavam, os arquitetos modernos não estavam a demonstrar o caminho do futuro, mas a dar uma expressão presente aos progressos do passado. As vanguardas, para além de serem o resultado de misturas centrífugas e descontroladas, respondiam ao desejo de encontrar uma linguagem capaz de inscrever a arquitetura no seu tempo. Os arquitetos construíram uma disciplina e, no interior desse campo disciplinar, tornou-se preponderante a questão da linguagem e da sua articulação com as solicitações técnicas e sociais do seu trabalho. É, precisamente, nessa tensão entre os múltiplos desejos e contingências de quem constrói e a inscrição da obra num contexto disciplinar específico que emergem os conflitos que caracterizam a arquitetura e os arquitetos. Já dizia Gustave Flaubert que os arquitetos são todos estúpidos porque se esquecem sempre das escadas.

As obras constroem-se entre os desejos latentes de quem assenta o tijolo, de quem o produz, de quem o paga, de quem o autoriza e de quem prefigura a sua expressão. Poderíamos acrescentar um sem número de actores a este elenco, ou até reduzir, se pensarmos numa cabana de praia. Contudo, uma vez feita a obra, ela continua a acumular um gigantesco potencial transformador, independente de quem a construiu. Talvez a cabana de praia não faça a onda do mar arredar o seu caminho, mas o pilar de uma ponte transforma seguramente as margens do rio. Para além da transformação simbólica do lugar, a transformação física tem um impacto que passa a fazer parte integrante da natureza, agora transformada. É essa latência da arquitetura que é verdadeiramente transformadora, depois de os seus construtores desaparecerem. Numa primeira fase, talvez a fase mais ambicionada ou desejada, a obra pode servir uma função e, assim, transformar. Os operários podem prestar-se à exploração na fábrica e assim contribuir para a fortuna de quem a construiu, tal como os *yuppies* (essa espécie de executivos resplandecentes em vias de extinção), podem subir nos elevadores reluzentes para as salas de operações nos mercados financeiros e manipular o destino de milhões. A arquitetura abriga a ação

dos homens e, no limite, é essa ação que vai dar carga simbólica à construção. Mas o tempo passa, os homens perecem e com eles perecem as suas ações. O que a arquitetura realmente transforma não é o aparelho produtivo e industrial da sociedade, que é sempre transitório, mas a forma física do mundo em que habitamos.

A sedução das ruínas provém, em grande parte, dessa potência inexorável da arquitetura. Quando uma obra fica finalmente despojada de todos os valores transitórios — desde a vaidade do arquiteto até à conjuntura económica da construção — é a sua dimensão material que prevalece. O tijolo, carcomido pelo tempo, apenas permite intuir a ilusão dos desejos que lhe deram substância. O que nos inquieta é o mistério que emana da persistência dessa transformação física, não é o modo como o arquiteto, ou a arquitetura, construíram o espelho das ideias de um determinado tempo. E aqui chegamos ao dilema irresolúvel do território da arquitetura, uma espécie de problema existencial entre a compreensão da nossa transitoriedade e a ansiedade que nos causa o potencial eterno dos nossos actos. Ao conjugar as ideias e os desejos de um conjunto de contemporâneos, ao prefigurar um desenho capaz de se tornar uma obra construída, criam-se condições para transformar objetivamente a vida de quem se cruza nesse lugar e nesse tempo. O operário encontra trabalho para alimentar a sua família, o milionário pode gabar-se da casa aos seus amigos e amantes, o político disponibiliza o serviços à população que poderá garantir a sua reeleição, a fábrica desenvolve um novo produto com melhor desempenho técnico e passível de ser exportado, o rio retoma o seu curso, a estrada permite o reencontro de pessoas afastadas pelo espaço e pelo tempo. Construir permite transformar o mundo e atribui-lhe uma forma específica, a arquitetura é a expressão, porventura falhada, desse desejo.

Territorio, un mar de oportunidades

Aproximaciones expositivas e investigación artística sobre una idea de territorio

BRUNO LEITÃO

Una exposición existe para romper o para reforzar un paradigma, no es frecuente que sirva a una posición ambigua. Por esta razón, el comisariado o la curaduría, siendo en su génesis un proceso exterior al arte, se ha ido volviendo cada vez más determinante, no sólo para la recepción de la obra de arte, sino también para su creación.

La elaboración de una teoría que entra en contradicción con un canon o refuerza una teoría precedente es algo que puede existir incluso sin la presencia e intervención de un comisario o curador; no obstante, la aparición de un agente entre el artista y el público crea un marco y cubre una necesidad —si bien se pueda considerar discutible— de contexto. El hecho de que esta mediación sea exterior al proceso artístico inicial permite resituar las obras de uno o varios artistas según una idea también externa que tiene en cuenta el proceso de creación individual de cada obra. Las exposiciones representan marcos de análisis y, al mismo tiempo, fomentan la visión crítica de cada obra. A su vez, esos marcos pueden estar relacionados con procesos internos de las artes visuales o con contextos externos a esa práctica. Mientras la heteronomía remite a procesos exteriores al arte, cuando se habla de la autonomía del arte se están invocando procesos artísticos que sólo tienen que ver con la historia del arte o con la crítica institucional. En el campo de las artes visuales, la heteronomía remite para procesos exteriores y no meramente exclusivos de ella. Según Walter Benjamin, esta idea vanguardista de autonomía dio origen a una ‘teología negativa’ bajo la forma de un arte ‘puro’ exento de toda función social¹.

De todas formas, y antes de avanzar, para reflexionar sobre la investigación artística es preciso definir lo que designamos como ‘curatorial’. Para Maria Lind, lo curatorial es, en extremo, una práctica, la manera de establecer un hilo conductor entre obras de arte, practicantes e ideas, siendo que esas conexiones no se restringen apenas al análisis individual de cada obra. Así pues, la práctica curatorial acabaría por convertirse en una forma relevante de crear contactos con el fin último de repensar paradigmas existentes².

¹ BENJAMIN, W. (2010). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Nueva York: Prism Key Press.

² LIND, M. (2009). On The Curatorial. En *Art Forum*, Octubre.

El mar como territorio

El territorio como tema de investigación en las artes visuales es tanto más pertinente cuanto mayor es el deseo de usar el arte para discutir cuestiones políticas. El mar es un territorio con una especial pertinencia política, pues, siendo un término jurídico, tiene como base la construcción y delimitación de las fronteras de los estados nación. Al depender de acuerdos internacionales, la disputa de ese territorio es uno de los vértices posibles para que se desencadenen las guerras.

Los términos jurídicos ocultan frecuentemente una disimulada neutralidad que puede ser objeto de una evaluación más profunda en una sociedad inquisitiva o, más concretamente, como es el caso que nos ocupa, en el contexto de las artes visuales y, aún más específicamente, como tema de investigación curatorial y artístico.

Romper y reforzar paradigmas

Dentro del ámbito más amplio de territorio, el mar es un tema que, aunque específico, no es evidente y, como tal, se trata de un ejemplo ideal de cuestión todavía por problematizar fuera de los círculos académicos que sigue envuelta en un aura de consenso en el imaginario colectivo. Exclusivamente desde una perspectiva política, esta parte de la geografía puede ser objeto de innumerables análisis, tan disonantes como esclarecedores y pertinentes. 'Mar' es un sustantivo que designa algo que, de antemano, no cuenta con referencias, historia, nacionalidad o tiempo. Su naturaleza inmutable en constante transformación lo convierte en un lugar de aparente insignificancia política *per se*. Me refiero al espacio físico en sí y, por ello, no entro a considerar los numerosos conflictos que han tenido y tienen lugar debido a los ilimitados recursos que se pueden encontrar en él (alimentos, hidrocarburos, etc.). Me refiero a la importancia que ha tenido como territorio, como línea divisoria y de soberanía y como vía de comunicación de formas de opresión y dominio a lo largo de los tiempos (colonialismo, imperialismo, capitalismo).

Se diría que la Historia se desarrolla en el contexto de estados nación. Aun así, ha sido en el dominio marítimo donde se han producido diversas formas de resistencia. En la dialéctica de la opresión —y de la lucha contra esa opresión en los límites, y sacando partido de ese territorio que no pertenece a ningún estado—, tuvo lugar la primera revolución exitosa del llamado tercer mundo, descrita por C.L.R. James en *Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*³, donde se describe el levantamiento de los esclavos capitaneados por Toussaint L'Ouverture. Esta conexión entre esclavitud, colonialismo y Revolución Francesa muestra hasta qué punto el mar, como vía de transporte, fue el combustible de la combustión que significó la expansión

3 JAMES, C.L.R. & WALVIN, J. (2001). *The black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*. Londres: Penguin Books.

imperialista apoyada por el comercio y la explotación de los esclavos, una combustión que acabaría por consumir al propio colonialismo.

Describiré a continuación el trabajo *The Forgotten Sea*, de Allan Sekula, que pone de manifiesto cómo el desconocimiento y el silencio ensordecedor de todo lo que tiene que ver con el mar permiten la evolución hacia formas de dominación capitalista igualmente dependientes de la explotación de la fuerza del trabajo alienada y sin derechos: el paso del comercio y la explotación de los esclavos del periodo colonial encuentra su eco en las modernas formas de explotación laboral perpetradas por las potencias económicas mundiales que dependen de ellas para alimentar un sistema que, aparentemente, siempre tiene como base las condiciones de trabajo ofrecidas por un 'territorio' que no pertenece a ningún Estado nación y, como tal, no ofrece protección constitucional o laboral.

Como ya he mencionado, Maria Lind habla sobre la forma como el comisariado puede ser un modo de hablar sobre el aquí y ahora, en vez de tan sólo mapear algo que ocurrió en un momento y en un sitio determinados. Lind propone un comportamiento agónico como ejercicio fundamental para el entendimiento del comisariado. Para ello establece un paralelismo con el modelo de Chantal Mouffe, en el cual se insertan también las formas de lucha contra las propias relaciones de poder⁴.

El comisariado podría consistir, pues, en describir una situación en su formato perenne, aunque también sería poner en tela de juicio ese mismo modelo con el fin de hacer valer nuevas ideas sobre viejas verdades asumidas⁵. Como en el modelo de democracia de Chantal Mouffe, el arte y el comisariado tienen un papel importante y ayudan aquí a tener una visión plural, agónica, del mundo (Lind, 2009).

Pasaré a citar ahora dos ejemplos: una exposición y una obra de arte centradas en el único territorio que puede no tener dueño y que a menudo se considera como un no territorio, un no espacio: el mar.

Hydrarchy: Power and Resistance at Sea

Esta exposición estuvo patente en la galería Gasworks de Londres entre el 18 de septiembre y el 10 de noviembre de 2010. Su título es una cita de la obra *The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and The Hidden History of the Revolutionary Atlantic* (2001), de Peter Linebaugh y Marcus Rediker. Esta exposición colectiva contó con obras de Mathieu K. Abonnenc, Goldin+Sen-

4 «The curatorial would thus parallel Chantal Mouffe's notion of 'the political', an aspect of life that cannot be separated from divergence and dissent, a set of practices that disturbs existing power relations. At its best, the curatorial is a viral presence that strives to create friction and push new ideas, whether from curators or artists, educators or editors. This proposition demands that we continue to renegotiate the conventions of curating» (LIND, 2009).

5 MOUFFE, C. (2013). *Agonistics: Thinking the world politically*. Londres: Verso Books.

neby, Laura Horelli, Melanie Jackson, Anja Kirschner y David Panos, Paul McCarthy, Uriel Orlow, Femmy Otten, Christodoulos Panayiotou y João Pedro Vale. Con el mar como punto de partida, en el transcurso de la exposición también se llevó a cabo un seminario de un día en el que participaron varios teóricos, incluido el propio Marcus Rediker, que expusieron diversos análisis de cariz económico, político y social.

Consistió en una aproximación —que abarcaba un amplio periodo, prácticamente desde la invención de la navegación hasta la actualidad— al mar como territorio de lucha cultural, política, económica y social. Una exposición sobre el mar a través de la yuxtaposición de los siglos XVII, XIX y XX. En torno a eventos específicos, situaciones y mitologías relacionadas con la historia marítima pasada y reciente, los trabajos mostrados tratan de las relaciones de poder en el mar y de las diversas formas de resistencia y supervivencia desarrolladas como respuesta a ese poder hegemónico. Los artistas que participaron en esta exposición trabajan frecuentemente sobre colonialismo y comercio de esclavos, comercio marítimo, turismo de mar, finanzas en las llamadas *offshore* o zonas francas, además de la historia marítima popular, piratería y, también, la figura tiránica del capitán, en especial en la literatura. Aunque no siempre estuvo presente de forma evidente en los trabajos, el navío surge como contenedor máximo y facilitador de estas actividades, historias y relaciones, y acaba por ser el elemento unificador de la exposición.

Varios trabajos plantean el navío como posible microcomunidad y como metáfora de la sociedad que pone de manifiesto aspectos de liderazgo, orientación y enfrentamiento social (Mathieu K. Abonnenc, Paul McCarthy, Uriel Orlow). Otros exploran cuestiones de identidad relacionadas con imaginarios en este inmenso espacio abierto a la más vasta imaginación (João Pedro Vale). Por su parte, Laura Horelli deja entrever la contradicción de la industria de entretenimiento y ocio con un trabajo casi documental sobre el negocio de los cruceros y la explotación de vacíos legales en alta mar, una situación que permite contratos de trabajo inimaginables en tierra firme. Otro de los trabajos abordaba la posible conexión entre una *offshore*, llamada Headless Ltd., y la sociedad secreta *Acéphale*, de Georges Bataille. Para ello, los artistas recurrieron a economistas, periodistas y escritores. El resultado fue una performance en la que quedó patente el interés de los artistas por destacar «cómo la construcción jurídica de un centro financiero *offshore* puede ser considerada como un acto performativo para ficcionar el lugar y escenificar campos de inviabilidad».

The Forgotten Sea

El film *The Forgotten Sea* es un ensayo visual sobre lo que Sekula clasifica como el mayor desastre marítimo: el sistema de abastecimiento mundial. El mar en tiempos modernos es el objeto de esta obra de no-ficción. El comercio marítimo, que es casi tan antiguo como la propia Humanidad, bajo la influencia y al servicio del capitalismo globalizado, es cuestionado desde un punto de vista declaradamente pesimista. A pesar del lirismo de la narración de Allan Sekula, la visión marxista sobre varios aspectos de ese mismo comercio, presente a lo largo de todo el do-

cidental, tiene en cuenta su impacto siempre negativo sobre quienes operan en él o para él. La película sigue la ruta de contenedores a bordo de navíos, barcas, trenes y camiones. El contenedor como vehículo y como fin en sí mismo para un sistema hecho a su medida, que reduce gastos mientras se expande su alcance en las sociedades globalizadas que producen, comercializan y sueñan con comprar los bienes que son transportados en esos mismos contenedores.

El mar es, una vez más, el actor principal de una historia de poder económico, desregulación, desarticulación de sindicatos y alienación. Por ejemplo, una parte del documental trata de la pérdida de derechos de los camioneros de California del Sur en un espacio que desborda su área geográfica de influencia. El mar ha incidido siempre sobre la vida de quienes trabajaban en él, de quienes viajaban o eran transportados sobre él, pero en este documental él es el garante de un sistema que explota a gran parte de la población mundial que depende del capitalismo global. Las operaciones que se realizan en este espacio de escasa regulación afectan también a la legislación en tierra e inspiran acuerdos de comercio que favorecen la desigualdad y el desgaste ecológico: el progreso como forma moderna de dominación. El film se centra en varios aspectos de un sistema que, en cada eslabón de su cadena, explota al máximo el potencial de trabajo a cambio de salarios mínimos y horarios máximos. Para todo ello, Allan Sekula y Noël Burch entrevistaron a muchos especialistas, pero sobre todo a trabajadores, demostrando así su interés ético en llamar la atención sobre la hostilización del ser humano en el contexto de un marco laboral que debería estar a su servicio. En la película, la frase «El mar es olvidado hasta que ocurre el desastre» da indicios sobre las razones del desconocimiento de una realidad tan brutal y sobre la incapacidad colectiva para comprender que el mar es un territorio que, a pesar de ocupar dos tercios del planeta, permanece invisible en las noticias y en nuestro imaginario.

En conclusión, los ejemplos expuestos son testimonios de la importancia y de la capacidad de generar polémica cuando una exposición centra su atención sobre un asunto determinado.

El mar como foco de análisis: una exposición y subsecuente conferencia y la obra *The Forgotten Sea*, de Sekula y Noël Burch. El tratamiento de la geografía en la cultura, como tema o como actor secundario y telón de fondo, contribuye a desmontar teorías y discursos hegemónicos que defienden una visión unilateral de esta cuestión. Como queda de manifiesto en varios de los trabajos aquí descritos, el discurso hegemónico procura anular y esconder aspectos menos positivos de sus incursiones en ese gran no-lugar que es el mar. La exposición y la obra descritas anteriormente contribuyen a problematizar una cuestión eminentemente política, de alcance y profundidad globales que, sin embargo, permanece como la parte menos conocida de un sistema, de cada aspecto de nuestra existencia: la necesidad de trabajar, producir, comprar y vender algo. Sería ingenuo pensar que una exposición en un centro de arte sobre este o cualquier otro asunto, objeto de análisis por parte de un artista u objeto de estudio y problematización por parte de un comisario, llame la atención de un público lo suficientemente amplio

como para modificar la conciencia colectiva sobre ese mismo asunto. La función del arte tal vez no sea esa, pero, no obstante, en el extenso campo de la cultura es donde estas cuestiones a veces surgen como hipótesis de discusión. ¿Qué sería de las repercusiones históricas de la revuelta en Haití sin el libro de C.L.R. James, *Black Jacobins*? Las investigaciones artísticas sobre el mar a lo largo de los tiempos permiten contrastar un punto en común: ha sido siempre un instrumento de poder económico, militar y cultural. El potencial de investigación es sólo proporcional al hecho de que esta parte de la geografía terrestre permanezca fuera del alcance del público general. La complejidad de los descubrimientos dentro de este ámbito acaban por cobrar un sentido especial en el campo de las artes visuales.

La historia de la Humanidad y de sus relaciones de poder está directamente unida a la historia del mar. El mar como ejemplo de esa investigación sirve para mostrar que pueden ser abiertas numerosas perspectivas de intersección entre lo académico y lo curatorial en lo relativo a articulación y encuadramiento artístico.

Território, um mar de oportunidades

Abordagens expositivas e investigação artística sobre uma ideia de território

BRUNO LEITÃO

Uma exposição existe para quebrar um paradigma ou para o reforçar, é raro que sirva uma posição dúbia. Por esta razão, a curadoria, sendo um processo que na sua génese era exterior à arte, foi-se tornando cada vez mais determinante, não só para a receção da obra de arte, mas também para a sua criação.

A elaboração de uma teoria que contraria um cânone ou faz o reforço de uma teoria pré-existente é algo que pode existir mesmo sem a presença e a intervenção de um curador, mas o surgimento de um agente entre o artista e o público cria uma situação de enquadramento, colmata uma necessidade, ainda que discutível, de contexto. O facto de essa mediação ser exterior ao processo artístico inicial permite reenquadrar as obras de um ou vários artistas segundo uma ideia, também ela externa, que tem em conta o processo de criação individual de cada obra. As exposições representam enquadramentos de análise e, ao mesmo tempo, fomentam a visão crítica de cada obra. Este enquadramento pode, por sua vez, estar relacionado com processos internos das artes visuais ou pode estar relacionado com contextos externos a essa prática. Embora a heteronomia remeta para processos exteriores à arte, quando se fala de autonomia da arte estão a ser invocados processos artísticos que têm a ver exclusivamente com a história da arte ou crítica institucional. A heteronomia nas artes visuais refere processos exteriores e não meramente exclusivos da mesma. Segundo Walter Benjamin, esta ideia vanguardista de autonomia deu origem a uma 'teologia negativa' sob a forma de uma arte 'pura' que não teria qualquer função social¹.

No entanto, para pensar a investigação artística, antes de mais, será importante pensar sobre aquilo que designamos de 'curatorial'. Para Maria Lind, o curatorial é, no auge, uma prática, a maneira de ligar obras de arte, praticantes e ideias, sendo que essas ligações não se restringem apenas à análise individual de cada obra. Torna-se, então, uma forma viral de criar atritos com o fim de questionar paradigmas².

¹ BENJAMIN, W. (2010). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Nova Iorque: Prism Key Press.

² LIND, M. (2009). On The Curatorial. In *Art Forum*, Outubro.

O mar como território

O território como tema de investigação nas artes visuais é tanto mais pertinente quanto mais se queira fazer uso da arte para discutir questões políticas. O mar é um território que tem uma especial pertinência política, porque, sendo um termo jurídico, tem por base a construção e a delimitação das fronteiras dos estados-nações. Ao depender de acordos internacionais, a disputa desse território é um dos vértices possíveis de ocorrência de guerras.

Os termos jurídicos ocultam frequentemente uma dissimulada neutralidade que pode ser alvo de apreciação aprofundada numa sociedade inquisitiva ou, mais concretamente, no caso em questão, no contexto das artes visuais e, mais concretamente ainda, como tema de investigação curatorial e artístico.

Quebrar e reforçar paradigmas

Dentro do âmbito mais abrangente de território, o mar como tema, embora específico, não é evidente e, por isso, é o exemplo ideal de um tópico que está por problematizar fora dos círculos académicos, situando-se dentro de uma aura de consenso no que toca ao imaginário comum. Exclusivamente de uma perspetiva política, esta parte da geografia pode ser alvo de inúmeras análises tão dissonantes quanto esclarecedoras e pertinentes. ‘Mar’ é um substantivo que denomina algo que, à partida, não tem referências, história, nacionalidade ou tempo. A sua natureza imutável em constante transformação torna-o um lugar de aparente insignificância política *per se*, refiro-me ao espaço físico em si e, por essa razão, não estou a considerar os múltiplos conflitos que ocorreram e ocorrem por causa dos ilimitados recursos que nele podem ser encontrados (alimentação, hidrocarbonetos, etc.). Refiro-me à importância que teve como território, como linha divisória e de soberania e como via de comunicação de formas de opressão e domínio ao longo dos tempos (colonialismo, imperialismo, capitalismo).

Dir-se-ia que a História se desenrola no contexto de estados-nações. Ainda assim, foi no contexto marítimo que várias formas de resistência ocorreram. Foi a dialética da opressão — e da luta contra essa opressão nos limites e tirando proveito desse território que não pertence a nenhum estado — que ocorreu a primeira revolução bem sucedida do chamado terceiro mundo, descrita por C.L.R. James em *Black Jacobins: Toussaint L’Ouverture and the San Domingo Revolution*³, onde se descreve a luta de escravos sob o comando de Toussaint L’Ouverture. Esta ligação entre a escravatura, o colonialismo e a Revolução Francesa mostra até que ponto o mar, como via de transporte, foi o comburento na combustão que foi a expansão imperialista apoiada pelo comércio e a exploração de escravos, combustão essa que haveria de consumir o próprio colonialismo.

³ JAMES, C.L.R. & WALVIN, J. (2001). *The black Jacobins: Toussaint L’Ouverture and the San Domingo Revolution*. Londres: Penguin Books.

Descobrirei adiante o trabalho *The Forgotten Sea*, de Allan Sekula, que coloca em evidência como o desconhecimento e o silêncio ensurdecedor de tudo o que tem a ver com o mar permitem a evolução para formas de dominação capitalista igualmente dependentes da exploração da força de trabalho alienada e sem direitos: a passagem do comércio e exploração de escravos do período colonial encontra ressonância nas modernas formas de exploração laboral perpetradas pelas potências económicas mundiais que delas dependem para alimentar um sistema que, aparentemente, assenta sempre nas condições de trabalho oferecidas por um ‘território’ que não pertence a nenhum Estado-nação e, como tal, não oferece proteção constitucional ou laboral.

Como anteriormente referi, Maria Lind fala sobre a forma como a curadoria pode ser um modo de falar sobre o aqui e agora em vez de apenas mapear algo que se passou em tal momento e em tal sítio. Lind propõe um comportamento agónico como exercício fundamental para o entendimento do potencial da curadoria. Para esse efeito, estabelece um paralelismo com o modelo político de Chantal Mouffe, no qual se inserem também as formas de luta contra as próprias relações de poder⁴.

A curadoria poderia ser, então, o descrever de uma situação no seu formato perene, mas também o questionar desse mesmo modelo com o fim de conseguir fazer valer novas ideias sobre velhas verdades assumidas⁵. Tal como no modelo de democracia de Chantal Mouffe, a arte e a curadoria desempenham um papel importante e aqui ajudam a ter uma visão plural, agonística do mundo (Lind, 2009).

Passo, então, a citar dois exemplos: uma exposição e uma obra de arte que se debruçam sobre o único território que pode não ter dono e que é frequentemente visto como um não-território, um não-espaço: o mar.

Hydrarchy: Power and Resistance at Sea.

Esta exposição esteve patente na galeria Gasworks de Londres, entre 18 de setembro e 10 de novembro de 2010. O título é uma citação direta do livro *The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and The Hidden History of the Revolutionary Atlantic* (2001), de Peter Linebaugh e Marcus Rediker. Esta exposição coletiva contou com obras dos seguintes artistas: Mathieu K. Abonnenc, Goldin+Senneby, Laura Horelli, Melanie Jackson, Anja Kirschner e David Panos, Paul McCarthy, Uriel Orlow, Femmy Otten, Christodoulos Panayiotou e João Pedro Vale. No decorrer da exposição houve, ainda, um seminário de um dia no qual participaram vários teóricos — incluindo o próprio Marcus Rediker — que expuseram análises de cariz económico, político e social com o mar como ponto de partida.

⁴ «The curatorial would thus parallel Chantal Mouffe’s notion of ‘the political’, an aspect of life that cannot be separated from divergence and dissent, a set of practices that disturbs existing power relations. At its best, the curatorial is a viral presence that strives to create friction and push new ideas, whether from curators or artists, educators or editors. This proposition demands that we continue to renegotiate the conventions of curating» (Lind, 2009).

⁵ MOUFFE, C. (2013). *Agonistics: Thinking the world politically*. Londres: Verso Books.

Tratou-se de uma aproximação — num período muito alargado, praticamente desde a invenção da navegação até à atualidade — ao mar como território de luta cultural, política, económica e social. Uma exposição sobre o mar numa justaposição dos séculos XVII, XIX e XX. Com enfoque em eventos específicos, situações e mitologias ligadas à história marítima passada e recente, os trabalhos mostrados falam sobre relações de poder no mar e as diversas formas de resistência e sobrevivência desenvolvidas como resposta a esse poder hegemónico. Os artistas que participaram nesta exposição trabalham frequentemente sobre colonialismo e comércio de escravos, comércio por mar, turismo de mar e, também, finanças nas chamadas *offshore* ou zonas francas, bem como história marítima popular, pirataria e a figura tirânica do capitão, em especial na literatura. Embora nem sempre presente de forma evidente nos trabalhos, o navio surge como contentor máximo e facilitador destas atividades, histórias e relações, e acaba por ser o elemento unificador da exposição.

Vários trabalhos colocam o navio como uma possível micro-comunidade e metáfora da sociedade que põe em evidência aspetos de liderança, orientação e confronto social (Mathieu K. Abonnenc, Paul McCarthy, Uriel Orlow). Outros exploram questões de identidade ligadas a imaginários neste imenso espaço que permite vasta imaginação (João Pedro Vale), enquanto Laura Horelli deixa transparecer a contradição da indústria naval, do entretenimento e lazer com um trabalho quase documental sobre a indústria de cruzeiros e a exploração de vazios legais em alto mar, que permitem contratos de trabalho que seriam impossíveis em terra firme. Outro trabalho investigava a possível ligação entre uma *offshore* de nome Headless Ltd. e a sociedade secreta *Acéphale*, de Georges Bataille. Para tal, os artistas recorreram a economistas, jornalistas e escritores, resultando numa performance na qual ficou patente o interesse dos artistas em destacar “como a construção jurídica de um centro financeiro *offshore* pode ser tida como um ato performativo de ficcionar o lugar e encenar campos de inviabilidade”.

The Forgotten Sea

O filme *The Forgotten Sea* é um ensaio visual sobre aquilo que Sekula classifica como o maior desastre marítimo: a cadeia de fornecimento mundial. O mar, nos tempos modernos, é o objeto desta obra de não-ficção. O comércio marítimo, que é quase tão antigo como a própria humanidade, sob a influência e ao serviço do capitalismo globalizado, é sondado de um ponto de vista assumidamente pessimista. Apesar da narração de Allan Sekula ser lírica, a visão marxista sobre vários aspetos desse mesmo comércio ao longo do documentário tem em conta o seu impacto sempre negativo sobre quem nele ou para ele opera. O filme segue o percurso de contentores a bordo de navios, barcas de rio, comboios e camiões. O contentor como veículo e como fim em si mesmo para um sistema feito à sua medida, que reduz custos com o progredir do seu alcance nas sociedades globalizadas que produzem, comercializam e sonham poder comprar os bens que são transportados nestes mesmos contentores.

O mar é uma vez mais o ator principal numa história de poder económico, desregulação, desarticulação de sindicatos e alienação. Por exemplo, uma parte do documentário foca-se na perda de direitos por parte dos camionistas da Califórnia do Sul num espaço que extravasa a sua área geográfica de influência. O mar afetou sempre a vida de quem nele trabalhava, viajava ou através dele era transportado, mas neste documentário ele é o garante de um sistema que explora grande parte da população global que depende do capitalismo global. Aqui, as operações que se desenrolam neste espaço de escassa regulação afetam também a legislação em terra e inspiram acordos de comércio que favorecem a desigualdade e o desgaste ecológico: o progresso enquanto forma moderna de dominação. O filme centra-se em vários aspetos de um sistema que, em cada elo da sua cadeia, explora ao máximo o potencial de trabalho pelo pagamento mínimo e horário máximo, tendo para isso Allan Sekula e Noël Burch entrevistado inúmeros especialistas, mas sobretudo trabalhadores, demonstrando assim o seu interesse ético em chamar a atenção para a hostilização do ser humano no contexto de um âmbito laboral que o deveria servir. No filme, a frase “O mar é esquecido até que o desastre acontece” dá indícios sobre as razões para o desconhecimento de uma realidade tão brutal e sobre a nossa incapacidade coletiva de perceber que o mar é um território que, apesar de ocupar dois terços do planeta, permanece invisível nas notícias e no nosso imaginário.

Em conclusão, os exemplos expostos atestam a importância e potencial de contraditório que uma exposição lança sobre um determinado assunto.

O mar como foco de análise: uma exposição e consequente conferência e a obra *Forgotten Sea*, de Sekula e Noël Burch. A abordagem da geografia na cultura, como tema ou como ator secundário e de contexto, contribui para o desmontar de teorias e discursos hegemónicos que advogam por uma única visão sobre esta questão. Como se refere em vários dos trabalhos aqui descritos, o discurso hegemónico procura anular e esconder aspetos menos positivos das suas incursões nesse grande não-lugar que é o mar. A exposição e obra aqui descritas contribuem para o problematizar de uma questão eminentemente política e de alcance e profundidade global que, no entanto, permanece como a parte menos conhecida de um sistema, de cada aspeto da nossa existência: a necessidade de trabalhar, produzir, comprar e vender algo. Seria ingénuo pensar que uma exposição num centro de arte chama a atenção de um público suficientemente abrangente para que a consciência coletiva seja alterada sobre este ou qualquer outro assunto que seja objeto de análise por parte de um artista, ou objeto de estudo e problematização por parte de um curador. A função da arte talvez não seja essa, mas, no entanto, é no campo alargado da cultura que estas questões por vezes surgem como hipóteses de discussão. O que seria das repercussões históricas da revolta no Haiti sem o livro de CLR James, *Black Jacobins*? As investigações artísticas sobre o mar ao longo dos tempos permitem aferir algo em comum: foi sempre um instrumento de poder económico, militar, cultural. O potencial de investigação é proporcional apenas à circunstância de esta parte da geografia terrestre permanecer fora do

alcance do público em geral. A complexidade das descobertas que são feitas neste âmbito acaba por cobrar um sentido especial no âmbito das artes visuais.

A história da Humanidade e das suas relações de poder está diretamente ligada à história do mar. O mar, como exemplo dessa investigação, serve para demonstrar como podem ser abertas tantas perspectivas na interseção entre academia e o curatorial em termos de articulação e enquadramento artístico.

REFERENCIAS DE IMÁGENES I –TERRITORIO

Exposición Cuestionamiento I –Territorio Sala de Arte Joven	p. 27-34
Obras expuestas Cuestionamiento I –Territorio Sala de Arte Joven	p. 36-49
<i>Lowland</i> de Ana Caterina Pinho (imagen izquierda)	p. 37
<i>Noite sem distância</i> de Lois Patiño	p. 44-45
Mesa Redonda <i>del público al privado –Una aproximación al territorio</i> 17/03/2016 Sala de Arte Joven	p. 52-55
Proyección de la película <i>Costa da Morte</i> 12/04/2016 Auditórium de la Sala El Águila	p. 51, 56-60

REFERENCIAS DE IMÁGENES I –TERRITÓRIO

Exposição Questionamento I –Território Sala de Arte Jovem	p. 27-34
Obras expostas Questionamento I –Território Sala de Arte Jovem	p. 36-49
<i>Lowland</i> de Ana Caterina Pinho (imagem à esquerda)	p. 37
<i>Noite sem distância</i> de Lois Patiño	p. 44-45
Mesa Redonda <i>Do público ao privado – Uma aproximação de territórios</i> 17/03/2016 Sala de Arte Jovem	p. 52-55
Projeção do filme <i>Costa da Morte</i> 12/04/2016 Auditórium de la Sala El Águila	p. 51, 56-60

II

Sociedad

André Alves

Bel Fullana

Carlos Valverde

Elena Lavellés

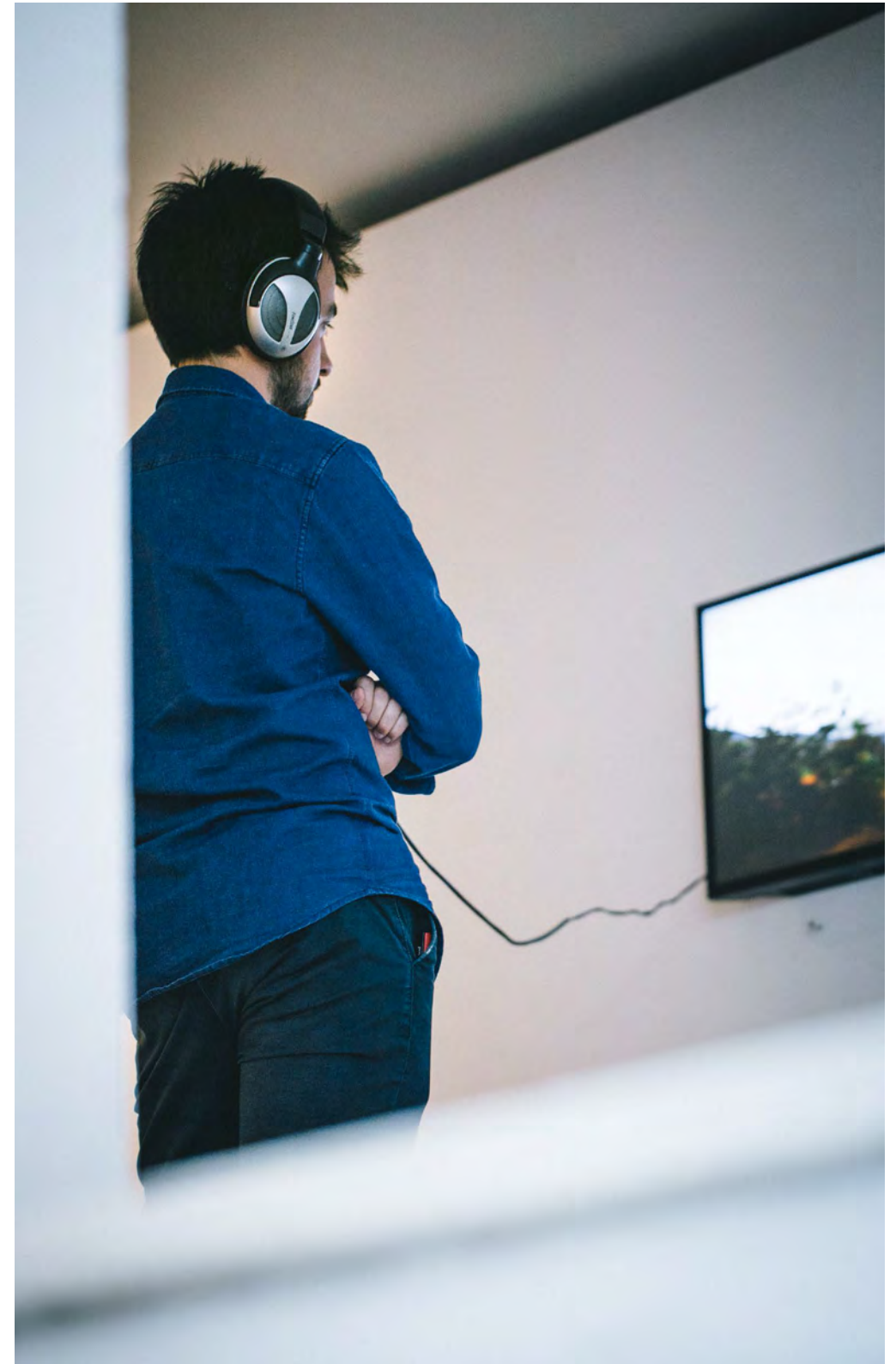
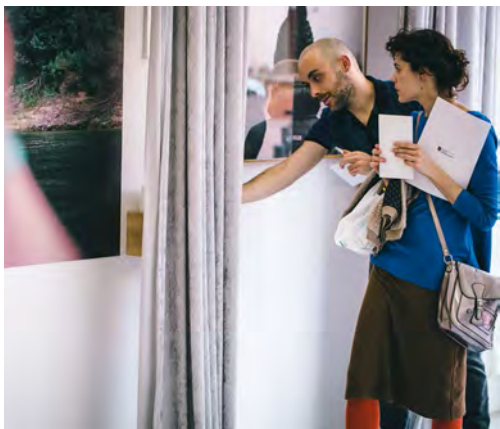
Olalla Gómez

Tiago Baptista

Tiago Casanova









Artistas





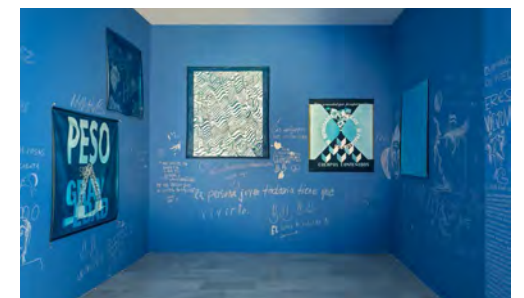
André Alves Suspensionados

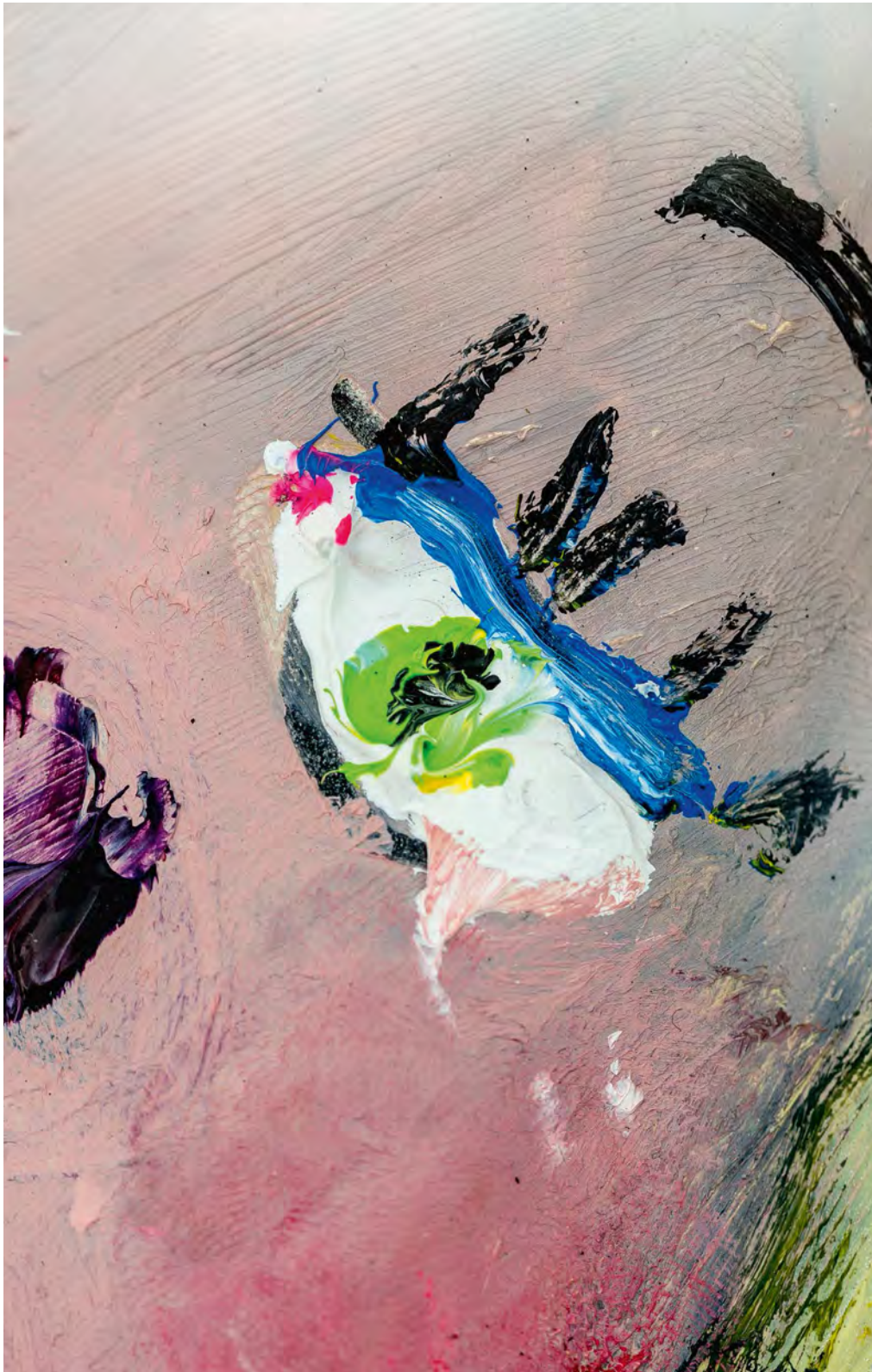
La propuesta de **André Alves** parte de la palabra 'suspensión', entendida como lo que es interrumpido o cuyo tiempo está detenido, haciendo alusión a la condición de aquellos que no son productivos. El desperdicio de la experiencia y la utilización del otro como una simple herramienta productiva están en la base de esta propuesta. Aquí la palabra 'suspensión' nos conduce a la idea de jubilación, presentando al jubilado como aquél que agotó su fuerza productiva. Los dementes, los locos o las personas con discapacidad incorporan también esta idea de suspensión, pues la sociedad los margina, relegándolos por tener su sanidad y eficacia social suspendidas. Alves nos ofrece una posibilidad de dialogar sobre qué hacer o cómo pensar con la experiencia de vida de los individuos pertenecientes a nuestras sociedades.

Este proyecto contó con un componente público, bajo el título **Suspensionados o No estamos en ningún lugar**, y también con la colaboración de Juan Luis Toboso. Este componente público, participativo y en estricta relación con las cuestiones sugeridas por el proyecto *Suspensionados*, buscó una dimensión discursiva más fuerte y más relacionada con lo real. Aquí se procuró dar voz a lo que significa experiencia desaprovechada y cómo se mira el contraste entre lo nuevo y lo viejo bajo una mentalidad capitalista de sustitución permanente.

A proposta de **André Alves** parte da palavra "suspensão", entendida como o que é interrompido ou cujo tempo se deteve, aludindo à condição dos que não são produtivos. O desperdício da experiência e a utilização do outro como uma simples ferramenta produtiva estão na base desta proposta. Aqui, a palavra 'suspensão' remete-nos para a ideia de reforma, apresentando-se o reformado como alguém que esgotou a sua força produtiva. Os dementes, os loucos ou os deficientes também incorporam esta ideia de suspensão, pois a sociedade margina-os, relegando-os como aqueles cuja sanidade e eficácia social se encontram suspensas. Alves oferece-nos a possibilidade de dialogarmos sobre o que fazer ou como pensar, com a experiência de vida dos indivíduos das nossas sociedades.

Este projeto contou com uma componente pública, sob o título **Suspensionados ou Não Estamos em Lugar Nenhum**, e com a colaboração de Juan Luis Toboso. Esta componente pública, participativa e estreitamente relacionada com as questões sugeridas pelo projeto *Suspensionados*, procurou uma dimensão discursiva mais forte e mais relacionada com o real. Tentou-se, aqui, dar voz ao significado da experiência desperdiçada e a como se vê o contraste entre o novo e o velho numa mentalidade capitalista de substituição permanente.





Bell Fullana

Sex on the beach

En los meses de verano, buscando fiesta, alcohol y sexo, legiones de extranjeros invaden Mallorca. Calles llenas de gente, luces de colores, barra libre *all night*, fiestas de espuma, turistas disfrazados, sexo en las hamacas de la playa y *voyeurs* forman parte del panorama bizarro de estos ambientes en los que el 'todo vale' es el lema principal.

Bel Fullana, como espectadora residente nativa en Mallorca, nos lleva en un viaje por este universo paralelo de la isla para representar una especie de jungla de personajes deshumanizados de facciones primitivas en escenas etílicas y de desmadre, en el cual las relaciones sociales se establecen con fecha de caducidad.

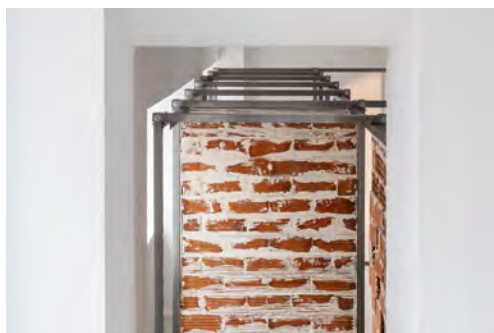
Sex on the beach no nace como una crítica, sino como una mirada hacia estos lugares donde la realidad se distorsiona para generar relaciones sociales y emocionales en las que el individuo se abstrae de su cotidianidad para convertirse en una parodia pasajera que existe únicamente en ese entorno y período determinados.

Nos meses de verão, ávidos de festa, álcool e sexo, legiões de estrangeiros invadem . Ruas cheias de gente, luzes coloridas, bar aberto *all night*, festas da espuma, turistas mascarados, sexo nas espreguiçadeiras da praia e *voyeurs* fazem parte do bizarro panorama destes ambientes em que o 'vale tudo' é a palavra de ordem.

Bel Fullana, como espetadora nativa residente em Maiorca, leva-nos numa viagem por este universo paralelo da ilha para representar uma espécie de selva de personagens desumanizadas de feições primitivas em cenas etílicas e de deboche, no qual as relações sociais se estabelecem com prazo de validade.

Sex on the beach não nasce como uma crítica, mas como um olhar que incide sobre os lugares onde a realidade se distorce para gerar relações sociais e emocionais, nas quais o indivíduo se abstrai do seu quotidiano até se converter numa paródia passageira que existe unicamente nesse meio e período determinados.





Carlos Valverde

A Brief Review on Sacrifice and Reward

A Brief Review on Sacrifice and Reward nos invita a pensar la obra de arte como algo directamente vinculado a dos realidades: recompensa y sacrificio. A partir de esta premisa, **Carlos Valverde** afirma que:

1. El arte es gratificante en el momento en el que ofrece algo a cambio. Una obra de arte tiene que ser gratificante para finalmente ser financiada, obtenida, adquirida. De lo contrario, nadie estaría interesado en tratar con algo que no ofrece absolutamente nada. De hecho, para asegurarnos que el arte sea gratificante, galerías e instituciones ofrecen obsequios a cambio de la visita durante sus eventos de apertura o cierre.

2. El arte es un sacrificio cuando ofrece algo sin esperar nada a cambio. Los artistas sacrifican tiempo y recursos para producir obras de arte que, en su mayoría, no generan beneficios económicos. Los artistas cuyas obras no producen ganancias se ven forzados a aceptar trabajos adicionales para financiar su trabajo artístico. De lo contrario, sin ningún medio para cubrir sus necesidades vitales, su rol como artista llegaría a su fin.

Una serie de cuestiones surgen de esta relación entre los conceptos de obra de arte, recompensa y sacrificio: ¿debe el arte ser un hecho gratificante?, ¿debe el arte generar beneficios? Si el acceso al arte no es recompensado, ¿sigue el arte generando interés? Si el hecho artístico no es gratificante ni genera beneficios, ¿por qué existen múltiples estructuras institucionales construidas a su alrededor?

Bajo presupuestos minimalistas, donde nos enfrentamos con conceptos como unicidad, módulo, repetición, objetualidad y teatralidad, Valverde siempre procura cuestionar las estructuras de poder o el empoderamiento de las audiencias, en los que el sentido final del trabajo depende de la implicación depositada por la audiencia.

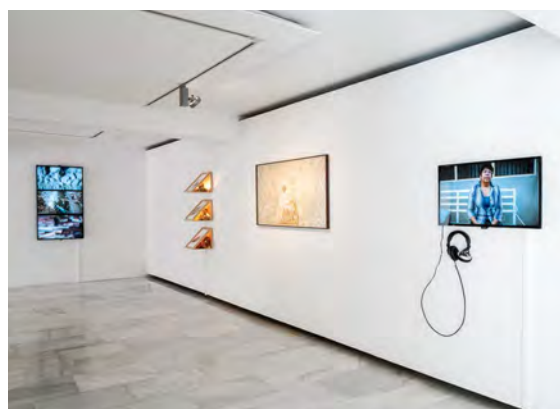
A Brief Review on Sacrifice and Reward convida-nos a pensar na obra de arte como algo diretamente relacionado com duas realidades: a recompensa e o sacrifício. Partindo desta premissa, Carlos Valverde afirma que:

1. A arte é gratificante a partir do momento em que oferece alguma coisa em troca. Uma obra de arte tem de ser gratificante para ser financiada, obtida, adquirida. Caso contrário, ninguém teria interesse em lidar com algo que não oferece absolutamente nada. De facto, para sublinhar que a arte é gratificante, galerias e instituições oferecem brindes em troca das visitas nos eventos de inauguração ou de encerramento.

2. A arte é um sacrifício quando oferece alguma coisa sem esperar nada em troca. Os artistas sacrificam o seu tempo e os seus recursos para produzirem obras de arte que, na sua grande maioria, não geram lucros económicos. Os artistas cujas obras não dão lucro vêem-se forçados a aceitar outros trabalhos para financiarem o seu trabalho artístico. Se assim não fosse, não disporiam de meios para fazer face às suas necessidades vitais e a sua vida de artista chegaria ao fim.

Esta relação entre os conceitos de obra de arte, recompensa e sacrifício dá lugar a uma série de questões: a arte deve ser um facto gratificante?, a arte deve dar lucro? Se o acesso à arte não fosse recompensado, esta continuaria a gerar interesse? Se o facto artístico não fosse gratificante nem desse lucro, por que razão existiriam múltiplas estruturas institucionais construídas à sua volta?

Partindo de pressupostos minimalistas, onde nos deparamos com conceitos como os de unicidade, módulo, repetição, objetualidade e teatralidade, Valverde procura sempre questionar as estruturas de poder ou o empoderamento das audiências, nos quais o sentido final do trabalho depende do envolvimento da própria audiência.



Elena Lavellés

Counter Sediments

En *Counter Sediments* nos enfrentamos con una problemática que se extiende a diferentes geografías y sociedades. **Elena Lavellés** viene desarrollando una profunda investigación en torno a la problemática del acceso a la vivienda en diferentes países, lo que nos permite reflexionar sobre cómo ésta influye en las dinámicas sociales, económicas y políticas. Lavellés empezó su estudio a partir del caso español, país fuertemente afectado por la crisis económica de 2008. El análisis de este problema se amplió más tarde a otras zonas geográficas con la intención de estudiar las estrategias de resistencia surgidas contra las estructuras socioculturales, políticas y económicas regularizadas y que perjudican a las capas sociales más vulnerables.

El título de su propuesta nos sugiere la posibilidad de establecer una relación entre los niveles geotopográficos y la situación social y económica de sus residentes. En Mexico D.F., ciudad que se asume como punto de partida para la propuesta que aquí se presenta, las capas sociales más sensibles, así como las zonas más populares, están en gran parte ubicadas en la periferia, más concretamente al pie de colinas y en sus laderas. Esta topografía irregular y con pocas posibilidades se ha modelado, a lo largo de muchos años, por la voluntad de las personas que encontraron en esos espacios un pedazo de tierra para ser trabajado por sus propias manos. Optimizando los pocos recursos que tenían a su disposición, y sin conocimientos de arquitectura o albañilería, fueron capaces de construir verdaderas comunidades, agrupaciones de viviendas que resultan únicamente de la mera intención y deseo de tener un lugar donde poder vivir, habitar y desarrollar una vida.

Em *Counter Sediments* confrontamo-nos com uma problemática que abrange diferentes geografías e sociedades. **Elena Lavellés** tem-se dedicado a investigar em profundidade a problemática do acesso à habitação em diversos países, o que nos permite refletir sobre como esta influencia as dinâmicas sociais, económicas e políticas. Lavellés deu início ao seu estudo a partir do problema habitacional em Espanha, um país fortemente afetado pela crise económica de 2008. A análise desta questão estendeu-se, mais tarde, a outras zonas geográficas com o intuito de estudar as estratégias de resistência surgidas contra as estruturas socioculturais, políticas e económicas regulamentadas que prejudicam as camadas sociais mais vulneráveis.

O título da sua proposta sugere-nos a possibilidade de se estabelecer uma relação entre os níveis geo-topográficos e a situação social e económica dos residentes. Em México D.F., cidade que se assume como ponto de partida da proposta que aqui se apresenta, as camadas sociais mais sensíveis, bem como as zonas mais populares, estão localizadas, em grande parte, na periferia, mais concretamente no sopé das colinas e nas encostas. Esta topografia irregular e com poucas possibilidades foi-se modulando ao longo de muitos anos graças à vontade das pessoas que lá encontraram um pedaço de terra passível de ser trabalhado com as próprias mãos. Otimizando os poucos recursos que tinham à sua disposição, e desprovidos de conhecimentos de arquitetura ou de construção, foram capazes de erguer verdadeiras comunidades, ajuntamentos de casas que são apenas o resultado da mera intenção e do desejo de se ter um lugar onde poder viver, habitar e desenvolver uma vida.



Olalla Gómez

A pie de calle

La instalación *A pie de calle*, de **Olalla Gómez**, utiliza dos elementos que luchan por coexistir en el espacio público: el pavimento y las denominadas malas hierbas, para contraponer la idea de cambio y transformación con la de reproducción de la estructura social actual.

Gómez parte del concepto de cambio para reflexionar en torno a un conjunto de problemas, invitando al visitante a cuestionar su relación con las estructuras de poder social y político, así como los mecanismos de coerción generados para controlar el empoderamiento ciudadano, dando protagonismo a las pequeñas fracturas que surgen a través del tiempo en la sociedad e invitando a habitar dichos espacios de resistencia.

Esta propuesta utiliza el adoquinado urbano como elemento comparativo, pues éste, así como la sociedad, se estructura bajo una serie de líneas normativas y de composición que, simbólicamente, aluden a la situación actual de repetición de marcos normativos, coercitivos y monocromos que podrían ser quebrantados. Gómez toma el espacio como un marco privilegiado de los procesos contemporáneos de cambio social y pugna política. La calle, lugar en el cual es posible leer las resonancias de las tensiones y fracturas que ha sufrido una sociedad a lo largo de su historia, se transporta hacia un espacio interior con la esperanza de que la sala funcione como un invernadero que posibilite el surgimiento de una mentalidad crítica para con la realidad, que tantas veces encaramos como algo inmutable. El visitante tiene una participación activa en este peculiar manifiesto orgánico, pues en las fallas de este adoquinado se encuentra un elemento vivo, latente, semillas de mala hierba que, gracias a la ayuda de los asistentes, podrán finalmente brotar.

A instalação *A pie de calle*, de **Olalla Gómez**, utiliza dois elementos que lutam por coexistir no espaço público: o pavimento e as chamadas ervas daninhas, para contrapor a ideia de mudança e transformação à de reprodução da estrutura social atual.

Gómez parte do conceito de mudança para refletir sobre um conjunto de problemas, convidando o visitante a questionar a sua relação com as estruturas de poder social e político, bem como os mecanismos de coação gerados para controlar o empoderamento dos cidadãos, conferindo protagonismo às pequenas fraturas que surgem através do tempo na sociedade e convidando a habitar esses espaços de resistência.

Esta proposta utiliza os passeios das ruas como elemento comparativo, pois estes, tal como a sociedade, estruturam-se de acordo com uma série de linhas normativas e de composição que, simbolicamente, aludem à situação atual de repetição de quadros normativos, coercitivos e monocromáticos que poderiam ser quebrados. Gómez aborda o espaço como enquadramento privilegiado para os processos contemporâneos de mudança social e de luta política. A rua, lugar onde é possível ler as ressonâncias das tensões e fraturas sofridas pela sociedade ao longo da sua história, é transportada para um espaço interior, na esperança de que a sala funcione como uma estufa que possibilite o surgimento de um pensamento crítico em relação à realidade, que tantas vezes encaramos como algo imutável. O visitante tem uma participação ativa neste peculiar manifiesto orgânico, pois nas juntas deste passeio encontra-se um elemento vivo, latente, são as sementes das ervas daninhas que, graças à ajuda dos assistentes, finalmente poderão brotar.



Tiago Casanova Uncover

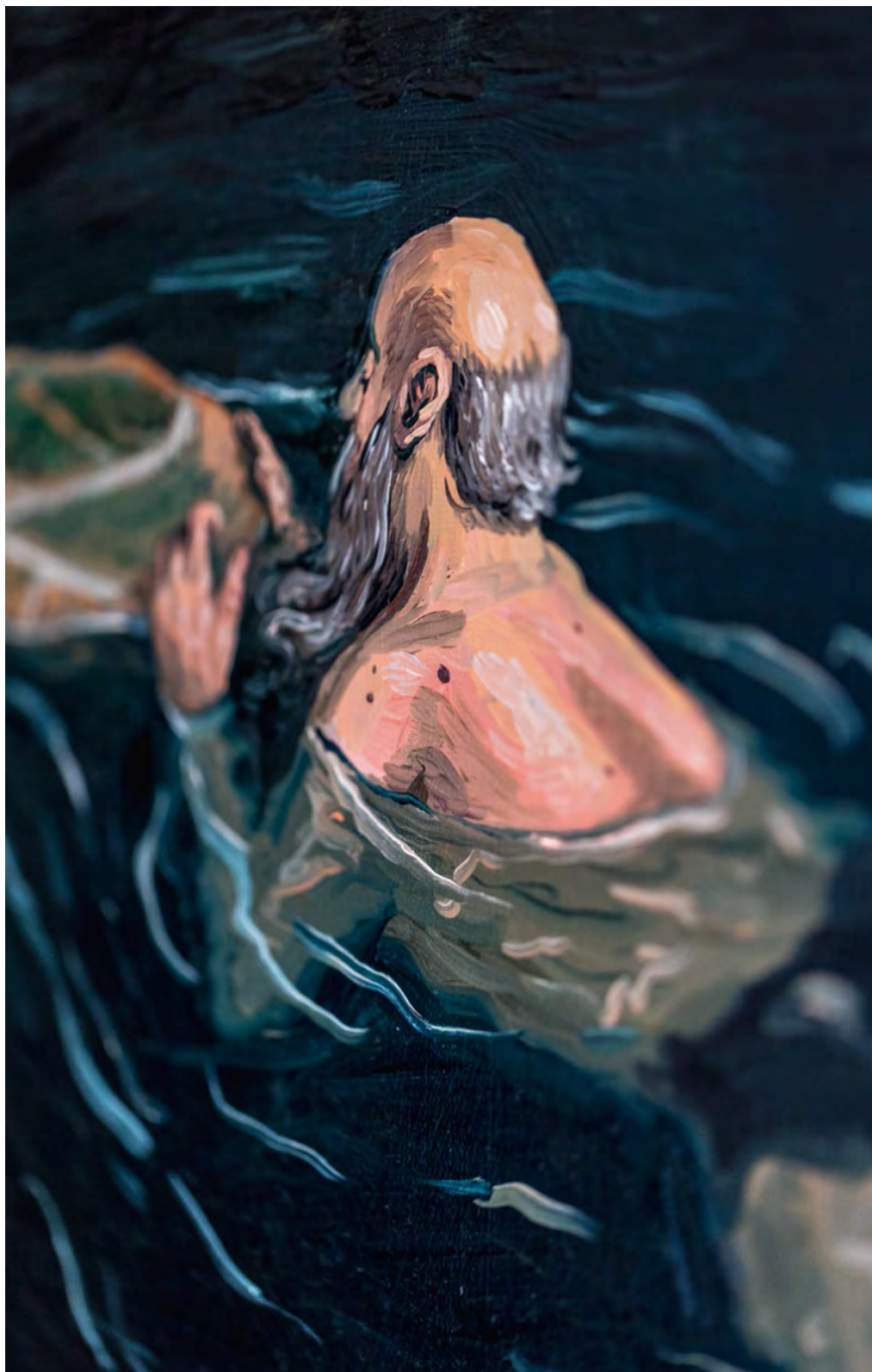
A partir de una historia real y personal, el término inesperado y sin explicación de una relación amorosa de más de siete años, **Tiago Casanova** realiza un profundo análisis de los meses siguientes a este acontecimiento y a los actos obsesivo-compulsivos que él mismo protagonizó. A dos mil kilómetros de distancia, Casanova recurre a la tecnología digital, a las redes sociales y a imágenes fotográficas para construir una posible interpretación de la realidad. No obstante, el universo fotográfico y de las redes sociales nunca transmite información suficiente de la existencia.

Uncover está compuesto por retazos temporales y espaciales de cierta realidad que nos hace imaginar el momento real. Ésta es una instalación en torno al proceso entre lo visible y lo que está por descubrir, sobre lo que queda oculto y representa una imposición de nuestra imaginación sobre la imagen captada.

Partindo de uma história real e pessoal, o fim inesperado e sem explicação de uma relação amorosa de mais de sete anos, **Tiago Casanova** realiza uma análise profunda dos meses que se seguiram a esse acontecimento e aos atos obsesivo-compulsivos por ele protagonizados. A dois mil quilómetros de distância, Casanova recorre à tecnologia digital, às redes sociais e a imagens fotográficas para construir uma possível interpretação da realidade. No entanto, o universo fotográfico e das redes sociais nunca transmite informação suficiente sobre a existência.

Uncover compõe-se de fragmentos temporais e espaciais de uma certa realidade que nos faz imaginar o momento real. Esta instalação gravita em redor do processo entre o visível e o que está por descobrir, do que permanece oculto e representa uma imposição da nossa imaginação sobre a imagem captada.





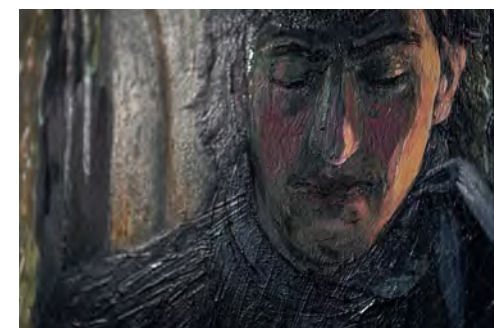
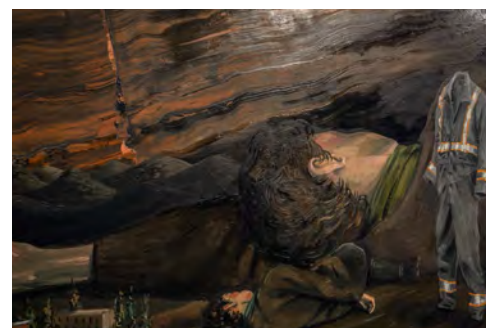
Tiago Baptista

Un hombre camina hacia una cueva. ¿Se trata de un retorno o nunca ha salido? Mira al plano más lejano, como si lo hiciera por última vez. ¿Es este plano una realidad o sólo un plano, una caída de tela, un escenario? Hay otro hombre sentado en una roca que sugiere un momento de espera por algo que tal vez no llegue, en la orilla de un río, absorbido por lo que parece ser petróleo. Está desnudo en un ambiente gélido, pero no por necesidad, pues en sus manos podemos vislumbrar un abrigo. ¿Será un operario o un simple hombre que ha elegido vivir fuera de los patrones sociales? Al fondo, una llama que emana de la chimenea de una fábrica plantada en medio de lo que puede haber sido un gran bosque. ¿Será la última llama de un sistema productivo agotador o la continuidad de un sistema aún en desarrollo y que seguirá hasta el punto de no retorno?

Es en esta dualidad, en este continuo simulacro, donde se encuentra el trabajo de **Tiago Baptista**. Aquí la realidad y la ficción se mezclan y se transforman en algo imposible de distinguir, cerrando sus posibilidades en el imaginario del otro que mira. El Hombre que nos presenta en sus trabajos parece no tener un papel fundamental en las acciones que están sucediendo en su entorno, como si fueran agentes pasivos en un cambio que parecen aceptar como algo necesario e inmutable, en un mundo aún por venir o al que no queremos mirar.

Um homem dirige-se para uma gruta. Trata-se de um regresso ou nunca de lá saiu? Olha para o plano mais afastado, como se o olhasse pela última vez. Será este plano uma realidade ou é apenas um plano, um pano caído, um palco? Há outro homem sentado numa rocha, sugerindo um momento de espera de algo que talvez não chegue, na margem de um rio, alheado naquilo que parece ser petróleo. Está num ambiente gélido, mas não por necessidade, pois nas suas mãos ainda se consegue ver um casaco. Será um operário ou apenas um homem que escolheu viver fora dos padrões sociais? Ao fundo, uma chama emana da chaminé de uma fábrica plantada no meio do que parece ter sido uma grande floresta. Será a última chama de um sistema produtivo exauriente ou a continuidade de um sistema ainda em desenvolvimento que prosseguirá até ao ponto de não retorno?

É nesta dualidade, neste continuo simulacro, que se encontra o trabalho de **Tiago Baptista**. Aqui, a realidade e a ficção fundem-se e transformam-se em algo impossível de distinguir, fechando as suas possibilidades no imaginário do outro que olha. O Homem que nos apresenta nos seus trabalhos parece não desempenhar um papel fundamental nas ações que estão a decorrer à sua volta, como se fosse um agente passivo numa mudança que parece aceitar como algo necessário e imutável, num mundo ainda por vir ou para o qual não queremos olhar.



Actividades



ACTIVIDADES

Suspensionados o No estamos en ningún lugar

6 de mayo de 2016, Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid.

Taller dirigido por André Alves y Juan Luis Toboso

A partir de la obra *Suspensionados*, creada por André Alves, se desarrolló un instante de producción de pensamiento y acción en el que, con la colaboración de un grupo de personas del Centro Municipal de Mayores "La Guindalera", tuvo lugar la transformación del espacio expositivo de André Alves.

Suspensionados ou Não estamos em nenhum lugar

6 de maio de 2016, Sala de Arte Joven da Comunidade de Madrid

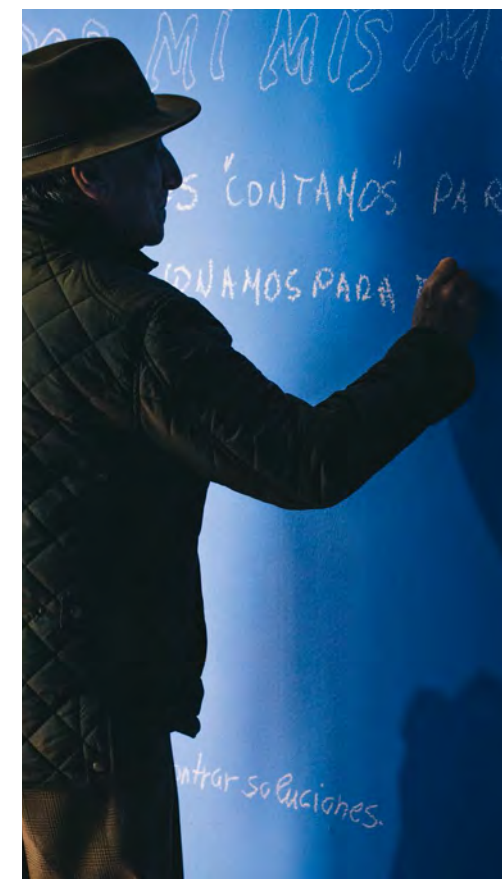
Oficina dirigida por André Alves e Juan Luis Toboso

A partir da obra *Suspensionados*, criada por André Alves, desenvolveu-se um instante de produção de pensamento e ação no qual, com a colaboração de um grupo de pessoas do Centro Municipal de Idosos "La Guindalera", teve lugar a transformação do espaço expositivo de André Alves.



Suspensionados o No estamos en ningún lugar propone un ejercicio de reflexión sobre el valor de la experiencia ajena y la necesidad de una energía productiva personal en el contexto de una sociedad exhausta de todo lo que es nuevo y de rápido consumo, equiparando la edad a un estado de suspensión desaprovechada. A partir de esta idea, se produjo, en común, un conjunto de mapas de texto que se han incorporado a las paredes de la Sala de Arte Joven, donde André Alves presenta sus trabajos y que son testimonios reales y locales de las ideas lanzadas por la obra a través de un ejercicio de convivencia y diálogo.

Suspensionados ou Não estamos em nenhum lugar propõe um exercício de reflexão sobre o valor da experiência alheia e a necessidade de uma energia produtiva pessoal no contexto de uma sociedade exausta de tudo o que é novo e de consumo rápido, equiparando a idade a um estado de suspensão desaproveitada. Partindo desta ideia, foi produzido, em comum, um conjunto de mapas de textos que foram incorporados nas paredes da Sala de Arte Joven, nos quais André Alves apresenta os seus trabalhos, testemunhos reais e locais das ideias lançadas pela obra através de um exercício de convivência e de diálogo.







Visitas Guiadas

A lo largo de este programa curatorial, su comisario, Martim Dias, ha llevado a cabo varias visitas guiadas, procurando aproximar al público las ideas tratadas en cada una de las exposiciones.

Visitas Guiadas

Ao longo de este programa curatorial, o seu comissário, Martim Dias, levou a cabo varias visitas guiadas, de forma a aproximar o público das ideias tratadas em cada uma das exposições.



Textos

Mnemotopías
(cinco líneas para un retrato
truncado de la ciudad)

Mnemotopias
(cinco linhas para um retrato
inacabado da cidade)

DAVID MORIENTE

fascinãre, enseñar lo invisible
o sobre la función del arte
fascinãre, mostrar o que é invisível
ou sobre a função da arte

RICARDO FORRIOLS



Mnemotopías

(cinco líneas para un retrato truncado de la ciudad)

DAVID MORIENTE

La proposición que integramos en *Cuestionamiento II – Sociedad* es una relación aleatoria de conceptos que, en primera instancia, no guardan demasiada correspondencia entre sí. Para nuestro fin quisiéramos experimentar, no obligatoriamente en este orden, con las siguientes unidades: las ligaduras histórico-afectivas de los ciudadanos con la urbe contemporánea, diferentes maneras *episcópicas* —disciplina, control de los individuos— y la memoria patrimonial, todo ello circunscrito al contexto español entre los siglos XX y XXI. Dada la naturaleza subjetiva y exploratoria del ensayo, se procederá al análisis de esta entelequia, constituida de modo deliberado como una teratología, por mutilaciones parciales, catas estratigráficas, sujeciones anacrónicas y visionados transversales.

1. [1971]. Desde niño, siempre atrajeron mi curiosidad los contrastes —en otras palabras, disensos constructivos— manifestados en el territorio urbano de Madrid. No entendía muy bien la razón de las diferentes apariencias si, según mi abuela, más de la mitad de la ciudad fue destruida durante los bombardeos en ‘la guerra’. ¿Acaso no se reconstruyeron?, me preguntaba. Así, los aires antiguos del área de Moncloa y el Ministerio del Aire (Luis Gutiérrez Soto, 1958, de quien muchos años después supe que había sido subyugado por la estética herreriana y la retórica imperial); así, la atmósfera decrepita de la corrala donde vivían mis abuelos en la calle del Tesoro, una muy similar es escenario de la formidable *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951). Pero también, y al mismo tiempo, la sensación de asomarme al futuro que me producía observar con detalle las Torres de Colón (Antonio Lamela, 1976), caminar por las zonas peatonales de Azca, examinar las ondulaciones de la superficie de los Laboratorios Jorba (*La Pagoda*, Miguel Fisac, 1967) o transitar en coche por el *scalextric* de Atocha (1968). Sin embargo, hay otras evocaciones que vienen acompañadas de una compleja y rara sensación —la de ser emociones heredadas pero no experimentadas, o no del todo—. Son las de la visión de la sobredimensionada masa física de la cárcel de Carabanchel (‘Triana’, en el nombre clave que utilizaba mi abuela para hablar de los hijos y hermanos que estaban allí presos) y la inquietud de la visita al barrio homónimo; los gritos de los enfermos que reciben descargas eléctricas en el pabellón de dementes del antiguo Hospital de San Carlos (ahora Museo Reina Sofía); o la ominosa presencia de la policía delante de la fachada de la Dirección General de Seguridad, hoy sede de la Presidencia de la Comunidad de Madrid.

Los ejemplos citados no son más que recuerdos fantasmales que habitan en la memoria sentimental y colectiva de quienes los vivieron. La consecuencia más inmediata de la pérdida patrimonial es el olvido, sobre todo en relación con aquellas localizaciones especialmente significativas¹ en términos de espacio de represión, con la construcción de efemérides monumentales u otros. Así, el derribo completo en 2008² de la Prisión Provincial de Madrid —nombre oficial de Carabanchel— fue un grave error por parte de las autoridades. De nada sirvieron los requerimientos de las asociaciones vecinales³, quienes solicitaban la conservación de, al menos, la torre del panóptico (única en su tamaño, de 33 metros de diámetro⁴) para haber conformado en ella un centro de interpretación sobre la represión de la dictadura franquista.

El mito fundacional de la Transición ha favorecido, por desgracia, lo que denominaremos aquí de manera provisional ‘políticas del olvido’ (ληθηια, *letheia*), dado que orgánicamente han escamoteado y obstaculizado la verdad (α-ληθηια⁵, la negación del olvido). En consecuencia, la omisión de los hechos se localiza próxima a la mentira, lo que dificulta considerablemente el perdón⁶. Así, la institución pública ubicada en la Casa del Reloj debería estar obligada —ya que no por la justicia transicional (inédita en nuestro país⁷), al menos moralmente— a ‘no olvidar’, es decir, a ‘verificar’ la memoria mediante un simple comunicado en la entrada, de manera ideal en una placa que citara algo semejante a esto: «Homenaje a las víctimas. Durante el período de la dictadura del general Franco, en la actual sede de la Presidencia de la Comunidad de Madrid se efectuaron detenciones ilegales y sistemáticas violaciones de los derechos humanos y torturas, amparados bajo el entonces vigente sistema jurídico». Quizá, tímida pero progresivamente, comenzaría el lento proceso de restitución del silencio.

2. [1939-1975]. Los ‘nacionales’, viendo el vasto solar en que se había convertido el territorio tras la conflagración bélica, decidieron construir un mundo acorde a su cosmovisión: un orbe campesino supeditado al orden patriarcal (el estratégico y conveniente Dios-Padre, que todo lo ve). Esos vencedores de la guerra entre España y Anti-España instalaron un modelo disciplinario que se extendió por diferentes sistemas de organización estatal, de la arquitectura al cine, pasan-

1 NORA, P. (dir.) (1984-1992). *Les lieux de la mémoire*. París: Gallimard.

2 En aplicación controvertida de la conocida como Ley de Memoria Histórica, “Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura”, en BOE, 310, de 27 de diciembre de 2007. Véase también ORTIZ, C. (coord.) (2013). *Lugares de represión, paisajes de la memoria. La cárcel de Carabanchel*. Madrid: La Catarata.

3 SÁNCHEZ, J. “El Gobierno prepara el derribo de la cárcel de Carabanchel”, en *El País*, 21 de octubre de 2008.

4 RAMÍREZ, J.A. (2008). “Dos cúpulas para un fracaso: Ginebra y Carabanchel”, en *Arquitectura Viva*, 121.

5 No nos deja de sorprender que la revalorización del término *aletheia* viniera de la mano de un ensayo sobre estética, cf. HEIDEGGER, M. (1973). *Arte y poesía* (caps. “El origen de la obra de arte” y “Hölderlin y la esencia de la poesía”). México: Fondo de Cultura Económica.

6 RICOEUR, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; también TODOROV, T. (2004). *Les abus de la mémoire*. París: Arléa.

7 AGUILAR, P. (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza.

do por la música, los periódicos o la radio. El régimen político, designado como nacionalcatolicismo, produjo una extraordinaria separación de las diferentes percepciones de la realidad entre las élites dominantes y la inmensa población domesticada a base de hambre y miedo. En los años más duros de la posguerra, el período de autarquía, gracias a la sincronización de las máquinas de construcción de pensamiento —en las que, sin duda, la iglesia católica desempeñó un papel fundamental como promotor de la educación—, se pudo transformar España en un país atemporal: un pasado fragmentado y desmontado para ofrecer las hazañas imperiales; un presente cotidiano y anodino en el que no pasaba nada⁸, en términos narrativos; y un futuro que se enunciaba como “la unidad de destino en lo universal”⁹. Pero también en estos primeros años, el régimen franquista tuvo como misión reformular el espacio y hacerlo plano, simple, sin matices, reduciendo las estrías toponímicas y topológicas: de ahí su obsesión por ruralizar el territorio, las ciudades, con nombres unitarios, bautizando los pueblos de nueva planta (o adoptados) con el sobrenombre “del Caudillo”. Nuestra misión en el contexto actual es cuestionar el pasado, dudar de él e inquirirlo con el fin de que el presente resulte tan extraño y ajeno que pueda ser analizado como consecuencia de los eventos del pasado.

En 1990, a modo de coda final para un libro de conversaciones, “Post-scriptum sur les sociétés de contrôle”¹⁰, Gilles Deleuze escribía que las sociedades disciplinarias eran nuestro pasado inmediato, lo que estábamos dejando de ser¹¹. A pesar de situarse en ese mundo pretérito en pos de un nuevo modelo corporativo —la sociedad de control—, no deja de ser importante el ocuparse, precisamente, por él. Las grandes metamorfosis económicas, sociales y urbanas acaecidas en la segunda mitad del siglo xx lo condicionan y, éstas, además concretamente, construyen los tamices que filtran la producción del espacio público, si es que existe de manera tangible ese concepto en la actualidad. Ya en la década de los treinta, Georges Bataille distinguió con nitidez la potencia del poder efectivo que ocultaban los edificios para presionar a los individuos, pues «es bajo la forma de catedrales y palacios que la Iglesia o el Estado se dirigen e imponen silencio a las multitudes [...] los monumentos inspiran un buen comportamiento social»¹²; quizá la relajación que otorga la distancia de los ‘años de plomo’¹³ dificulta el discernimiento de los nuevos (o mutados) dispositivos de control. El significado de esta palabra en castellano es, en su primera acepción, ‘comprobación’ y en la segunda, ‘dominio’; su etimología se ha explicado a través de la historia del mundo financiero, puesto que deriva del francés *contrôle*, y éste de *contre-rolle*,

8 Como ejemplo de hastío vital durante la dilatada posguerra, escrito en 1955, cf. SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (1957). *El Jarama*. Barcelona: Destino.

9 “Ley de Principios del Movimiento Nacional” de 17 de mayo de 1958 - “Leyes Fundamentales del Reino”, en BOE, 95, de 21 de abril de 1967.

10 Publicado originalmente en *L’Autre Journal*, 1 (mayo 1990), incluido en *Pourparlers 1972-1990*. París: Minuit, 1990 [traducido al castellano como *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos, 1995].

11 DELEUZE, G. (1995). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos, p. 277.

12 BATAILLE, G. (1969). “Diccionario crítico” (voz *arquitectura*), en NÖEL, B. (ed.). *Documentos*. Caracas: Monte Ávila, pp. 135-136.

13 DÍAZ, M. (coord.) (2009). *La gran represión. Los años de plomo de la posguerra (1939-1948)*. Barcelona: Flor del Viento.

calco semántico del latín tardío, *contra-rotulus*: un método con el que comprobar los estados de cuentas mediante el uso de registros duplicados; y a mediados del siglo XV ya poseía el matiz señalado de dominación¹⁴. Las localizaciones que como ciudadanos interpretamos en tanto que espacio público no son más que recortes de una intrincada trama de espacios privados: resquicios, ranuras e intersticios dispuestos irregularmente entre las propiedades.

Es un efecto de medidas disciplinarias —entiendo aquí disciplina como instrucción o enseñanza— y regulaciones que no serían patrimonio singular de la España postransicional, sino más bien uno de los procedimientos transfronterizos con los que opera el capitalismo para producir sujetos (sujetados) homogéneos y consumidores dóciles. En los recorridos urbanos cotidianos, el ciudadano cada vez tiene menos capacidad de apropiarse libremente del espacio en tanto que agente activo, y más de ser absorbido por la coerción publicitaria en tanto que agente pasivo. Basta con comprobar en las grandes ciudades el desamparo que ofrecen a sus viandantes las plazas públicas, sin sombra y sin fuentes de agua potable, convertidas en lugares inhóspitos; o, también, la práctica imposibilidad de efectuar actividades gratuitas en sus centros mercantilizados: como ejemplo, se puede observar que, paulatinamente, han desaparecido los asientos de las avenidas principales, en beneficio de la propagación expansiva del espacio privado de cafeterías, bares o restaurantes hacia el exterior de las calles; también, cómo los recorridos peatonales están constreñidos a trayectorias que obligan —mediante barreras, pasos habilitados, etcétera— a los individuos a transitar determinadamente, imposibilitando la libre circulación. Hay en todo esto, aunque es posible que sea una interpretación paranoica del que escribe, resonancias de los deseos de los reformadores del XVIII, pues, a decir de Michel Foucault, serían adyacentes a sus ideales socio-correctivos: «He aquí, pues, cómo hay que imaginar la ciudad punitiva. En las esquinas, en los jardines, al borde de los caminos que se rehacen o de los puentes que se construyen, en los talleres abiertos a todos, en el fondo de las minas que se visitan, mil pequeños teatros de castigos»¹⁵. La ciudad sanciona, literalmente, a aquellos que más necesidad tienen de obtener los recursos de las calles: la arquitectura antimendigos entendida como control y castigo.

3. [2010-2016]. Apariencia, simulacro establecido o alucinación consensual. El Estado permite (tolera) el uso de las calles, controlando su uso masivo en celebraciones (deportivas) o manifestaciones (políticas), arrogándose la potestad de clausurar el derecho de los ciudadanos a circular libremente; hecho constatado por el advenimiento de los regímenes autoritarios, militares o antidemocráticos (como el franquista) que regulan temporal, periódica o definitivamente los desplazamientos dinámicos y las posiciones estáticas de viandantes y vehículos.

¹⁴ HOSKIN, K. y MACVE, R. (1994). "The genesis of accounting's modern power", en HOPWOOD, A. y MILLER, P. (eds.). *Accounting as Social and Institutional Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁵ FOUCAULT, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 116.

La sincronicidad o el azar objetivo quiso que el simulacro de revolución se desarrollara en la misma plaza donde antes había estado localizada la Dirección General de Seguridad. En 2011 vivía en París, leía con interés las noticias y contemplaba con detalle las imágenes de la acampada en la Puerta del Sol¹⁶ abarrotada de gente. Un pensamiento obstinado y anacrónico me abordaba insistentemente, extrapolando tiempos y espacios: ¿qué habría ocurrido si en esa época de hambre, hastío y mediocridad, durante la primavera de 1951, los vencidos y los represaliados hubieran decidido resistir en ese mismo lugar?, ¿se habrían enfocado los corresponsales internacionales allí, de igual modo que ocurrió en Guernica en 1937? Y, sobre todo, ¿habría triunfado esa hipotética revolución? Lo dudó mucho. Años después y tras los fracasos generalizados —las "primaveras árabes", 15-M, Occupy,...— de los movimientos de indignación transversal¹⁷, desgraciadamente, los únicos campamentos que están en pie son los de refugiados, aquí mismo en Europa —Idomeni (Grecia) o Karatepe (Turquía)—, con imágenes de confinamientos hacinados que también creíamos anacrónicos. Pero no.

4. [1940-1965]. Con el fin de adaptar a los individuos —concretamente a los estratos básicos de la jerarquía social— al sistema de valores morales y religiosos (pero también económicos y culturales) del universo nacionalcatólico, la presión ejercida sobre ellos para enderezar y forzar sus conductas se consiguió a través de una tupida red de maquinarias correctivas que incorporaban penitencia, trabajo forzado y poder pastoral. A diferencia del simple mapa político («Una, Grande y Libre»), el mapa disciplinario fue extremadamente complejo: en una primera fase se recurrió al reciclado y reconversión de colegios y hospitales en centros de detención y campos de concentración. Paulatinamente se organizaron para obra pública y reconstrucción los Batallones Disciplinarios y Colonias Militarizadas, dependientes del Ejército y la Dirección General de Regiones Devastadas, así como los Talleres Penitenciarios, las Prisiones de Partido y las Prisiones Provinciales, dependientes de la Dirección General de Prisiones¹⁸. A través del Patronato de Redención de Penas por el Trabajo se extrajo fuerza laboral de los reclusos. Esta institución estaba controlada por la Iglesia y sirvió como instrumento óptimo de evangelización nacional. Una parte considerable de la obra pública —léase infraestructura hidroeléctrica— de aquellos años se formalizó con trabajo de reclusos (ya fuera forzado, redentor o voluntario) favoreciendo, gracias a las plusvalías no remuneradas, el crecimiento y el beneficio de empresas funcionales todavía hoy día¹⁹. (Coda: tan cerca en el tiempo como el año 1967, el informe anual de la Dirección General de Prisiones, en uno de sus reportes, indica fotos

¹⁶ En la encuesta anual que la prestigiosa revista *Artforum* realiza sobre lo más destacado en el mundo artístico a personajes selectos del sistema, el director del Museo Reina Sofía, Manuel Borja-Villel indicó —precisa y sorprendentemente— la acampada del Movimiento 15-M en la Puerta del Sol como acto que incorporaba lo cultural y lo político, y porque delataba la distancia habida entre las instituciones y la ciudadanía. Cf. "Best of 2011", en *Artforum*, diciembre 2011.

¹⁷ HESSEL, S. (2010). ¡Indignaos! Barcelona: Destino.

¹⁸ GÓMEZ, G. (2010). *La redención de penas. La formación del sistema penitenciario franquista (1936-1950)*. Madrid: Catarata.

¹⁹ *Memorias Anuales del Patronato de Redención de Penas por Trabajo*, editadas por la Dirección General de Prisiones, Escuela de Estudios Penitenciarios, Ministerio de Justicia. Madrid: 1938-1975.

de reclusos trabajadores en las obras de urbanización de Mirasierra, una de las zonas más caras de Madrid).

Puesta en escena, ciudad performativa, teatro de poder. El desaparecido paso elevado de vehículos de Atocha (1968-1986) se construyó en el período de crecimiento económico de la España franquista, más concretamente dentro del Segundo Plan Cuatrienal de Desarrollo (1968-1971). Los planes urbanísticos en la ciudad de Madrid, planteada como centro administrativo del Estado, se concibieron básicamente para privilegiar el uso de vehículos privados —el parque móvil de la ciudad rondaba a finales de los años sesenta un millón de coches—, de ahí la proliferación de este tipo de pasos elevados en el centro de la ciudad (Atocha, Cuatro Caminos, Capitán Cortés, Juan Bravo, Pacífico, Raimundo Fernández Villaverde,...) para parecerse a otras metrópolis desarrolladas. Cuando vi *Solaris* (Andréi Tarkovski, 1972) y los insertos de Tokio para contextualizar la ciudad del futuro, comprendí perfectamente cómo se pudo escenificar la ultramodernidad mediante elementos arquitectónicos. La supuesta solución urbana se retiró por obsolescencia a mediados de los ochenta, pues la posmodernidad arquitectónica ya permitía los contrastes visuales entre lo viejo y lo nuevo, como nos había enseñado *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

5. [2036]. Hiperdegradación del territorio²⁰, sociedad de vigilancia²¹, urbanismo teratológico, capitalismo punitivo²². La hospitalidad ha mutado en hostilidad. La urbe ya no es el punto de encuentro de la comunidad —o, como diría Lewis Mumford, de aquellos que se asocian por necesidades comunes²³—, sino que se ha transformado en el escenario donde se representan las diferencias irreducibles, aunque disfrazadas con el manto homologado del consumo. Las condiciones previas han dado lugar al asentamiento de la actual barrera invisible que impide concebir una civilización equilibrada, tanto desde el punto de vista demográfico como urbano, pues es manifiesto el punto de no-retorno en la gestión y control de la ciudad, así como la legibilidad de su significado.

Difunta la clase media y pulverizado el sistema de Estado-nación, el modelo social esperable es el de una inmensa bolsa de pobreza salpicada de archipiélagos de riqueza transnacionalizada (paraísos fiscales mediante). La consecuencia urbana de todo ello son las *gated communities* o *gated cities*, que funcionan como ciudades-Estado y están completamente blindadas del ecosistema urbano exterior, mediante los *interdictory spaces*, espacios que regulan y controlan el aislamiento de estas comunidades frente a la contaminación de elementos extraños²⁴. Tanto en su centro como en su periferia, la ciudad resultará ser un

campo de batalla —guerra civil— de estructuras monótonas y repetitivas, plegadas al conflicto prolongado (impuesto artificialmente por las multinacionales) por la adquisición de recursos, muy limitados; barraquismos verticales, como los de Hong Kong de finales del siglo XX, inscritos en el contexto del neofeudalismo tecnológico. *Bienvenu dans le désert du réel.*

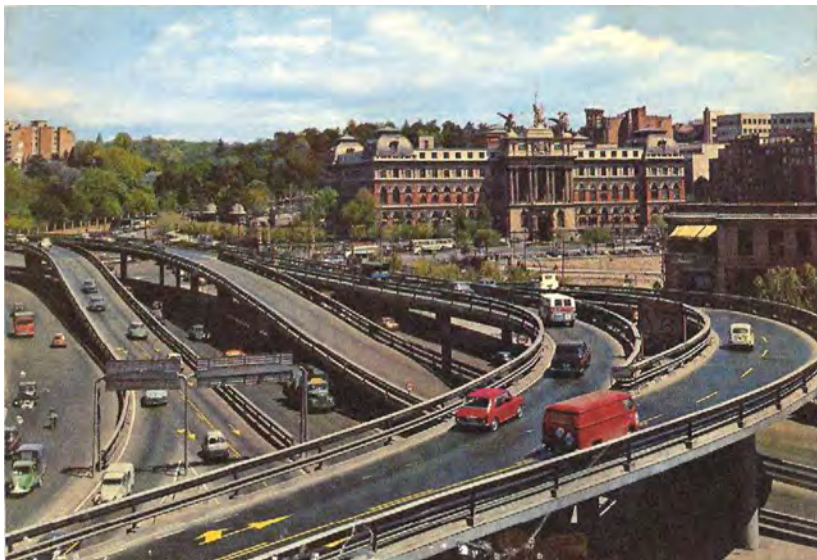
²⁰ DAVIS, M. (2007). *Planeta de ciudades miseria*. Madrid: Foca.

²¹ BAUMAN, Z. y LYON, D. (2013). *Liquid Surveillance: A Conversation*. Cambridge: Polity.

²² MORIENTE, D. (2010). *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

²³ MUMFORD, L. (1966). *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Buenos Aires: Infinito.

²⁴ FLUSTY, S. (1997). "Building Paranoia", en ELLIN, N. (ed.). *Architecture of Fear*. Nueva York: Princeton Architectural Press. Zygmunt Bauman retoma el concepto de *interdictory spaces* de Steven Flusty y lo desarrolla con amplitud. Cf. BAUMAN, Z. (2007). *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity (trad. cast.: *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets, 2007).



Paso elevado
de Atocha,
Madrid,
1969



Vista residual
de la cárcel de
Carabanchel en
Google Maps,
2013



Elementos
anti-mendigos,
Madrid,
2016

Mnemotopias

(cinco linhas para um retrato inacabado da cidade)

DAVID MORIENTE

A proposição que agora integramos em *Cuestionamiento II – Sociedad* é uma relação aleatória entre conceitos que, em princípio, não têm demasiada correspondência entre si. Para o nosso propósito procuramos ensaiar, não forçosamente por esta ordem, com as seguintes unidades: ligações histórico-afetivas entre os cidadãos e a urbe contemporânea, diferentes modos episcópicos — disciplina, controlo dos indivíduos — e memória patrimonial, tudo isto circunscrito ao contexto espanhol dos séculos XX e XXI. Dada a natureza subjetiva e exploratória deste ensaio, proceder-se-á à análise desta entelêquia, constituída deliberadamente como uma teratologia, através de mutilações parciais, sondagens estratigráficas, sujeições anacrônicas e visionamentos transversais.

1. [1971]. Desde criança que me sinto atraído pelos contrastes — por outras palavras, dissensões construtivas — patentes no território urbano de Madrid. Não compreendia muito bem as razões das suas diversas aparências, visto que, segundo a minha avó, mais de metade da cidade foi destruída durante os bombardeamentos de ‘a guerra’ civil que deflagrou em 1936. Mas afinal não tinha sido reconstruída?, questionava-me eu. Era o caso dos ares antigos da área de Moncloa e do Ministério do Ar (Luis Gutiérrez Soto, 1958, que muitos anos mais tarde soube ter sido subjugado pela estética *herreriana* e pela retórica imperial filipina); ou da atmosfera decrépita da *corrala*, aquela vila com o seu pátio interior onde viviam os meus avós na rua Del Tesoro, muito semelhante a outra que serviu de cenário para o formidável filme *Surcos* (José Antonio Nueve Conde, 1951). Mas também, e ao mesmo tempo, a sensação de vislumbre do futuro que produzia em mim observar as Torres de Colón (Antonio Lamela, 1976), caminhar pelas zonas pedonais de Azca, examinar as ondulações da superfície dos Laboratórios Jorba (“La Pagoda”, Miguel Fisac, 1967) ou conduzir pelo labirinto de viadutos à volta da estação de Atocha, o *Scalextric* (1968). Porém, há outras evocações que se fazem acompanhar de uma complexa e estranha sensação — a de serem emoções herdadas e não vividas, ou não completamente: a visão da mole excessiva da prisão de Carabanchel (“Triana” era o nome em código usado pela minha avó para se referir ao lugar onde os filhos e os irmãos estavam presos) e da inquietação que acompanhava a visita ao bairro homónimo; os gritos dos doentes ao receberem as descargas elétricas na ala dos dementes do antigo Hospital de São Carlos (transformado no Museu Rainha Sofia); ou a ominosa presença da polícia a flanquear a fachada

da Direção Geral da Segurança, reconvertida agora em sede da Presidência da Comunidade de Madrid.

Os exemplos citados não passam de recordações fantasmagóricas que povoam a memória sentimental e coletiva dos sobreviventes. A consequência mais imediata da perda patrimonial é o esquecimento, sobretudo dos lugares especialmente significativos¹ em termos de espaço de repressão, substituídos pela construção de efemérides monumentais ou outros. Assim, a demolição completa, em 2008², da Prisão Provincial de Madrid — nome oficial da prisão de Carabanchel — foi um erro grave por parte das autoridades. De nada serviram as reclamações das associações de moradores³, que exigiam a conservação de, pelo menos, a torre do panótico (única pelo seu tamanho, de 33 metros de diâmetro⁴), para albergar um centro de interpretação dedicado à repressão da ditadura franquista.

O mito fundacional da transição do franquismo para a democracia favoreceu, infelizmente, aquilo que aqui designaremos, de modo provisório, como ‘políticas do esquecimento’ (ληθηια, *letheia*), uma vez que, organicamente, escamotearam e obstaculizaram a verdade (α-ληθηια⁵, a negação do esquecimento). Consequentemente, a omissão dos factos raia a mentira, o que dificulta consideravelmente o perdão⁶. Assim, a instituição pública situada na Casa del Reloj devia ter por obrigação — se não pela justiça transicional (inedita no nosso país⁷), pelo menos moralmente — ‘não-esquecer’, ou seja, ‘verificar’ a memória mediante um simples comunicado na entrada, idealmente uma placa onde rezasse mais ou menos o seguinte: «Homenagem às vítimas. Durante o período da ditadura do general Franco, na atual sede da Presidência da Comunidade de Madrid, foram efetuadas detenções ilegais e sistemáticas violações dos direitos humanos e torturas ao abrigo do sistema jurídico em vigor na altura». Talvez assim, tímida mas progressivamente, se desse início ao lento processo de restituição do silêncio.

2. [1939-1975]. Os *nacionales*, ao verem o baldio sem fim em que se tinha convertido o território após o confronto bélico, decidiram construir um mundo

1 NORA, P. (dir.) (1984-1992). *Les lieux de la mémoire*. Paris: Gallimard.

2 Na controversa aplicação daquela que ficou conhecida como Lei de Memória Histórica, “Lei 52/2007, de 26 de dezembro, através da qual são reconhecidos e ampliados direitos e estabelecidas medidas a favor dos que foram vítimas de perseguição ou de violência durante a guerra civil e a ditadura”, in *Boletim Oficial del Estado – BOE*, 310, de 27 de dezembro de 2007. Ver, também, ORTIZ, C. (coord.) (2013). *Lugares de represión, paisajes de la memoria. La cárcel de Carabanchel*. Madrid: La Catarata.

3 SÁNCHEZ, J. (2008). “El Gobierno prepara el derribo de la cárcel de Carabanchel”, in *El País*, 21 de outubro de 2008.

4 RAMÍREZ, J.A. (2008). “Dos cúpulas para un fracaso: Ginebra y Carabanchel”, in *Arquitectura Viva*, 121.

5 Não nos deixa de surpreender que a revalorização do termo *aletheia* se deva a um ensaio sobre estética. Cf. HEIDEGGER, M. (1973). *Arte y poesía* [caps. “El origen de la obra de arte” e “Hölderlin y la esencia de la poesía”]. México: Fondo de Cultura Económica.

6 RICOEUR, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; também TODOROV, T. (2004). *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa.

7 AGUILAR, P. (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza.

consentâneo com a sua cosmovisão: uma urbe camponesa submetida à ordem patriarcal (o estratégico e conveniente Deus-Pai, que tudo vê). Esses vencedores da guerra entre a Espanha e a Anti-Espanha instalaram um modelo disciplinar que alastrou a diferentes sistemas de organização estatal, da arquitetura ao cinema, passando pela música, pelos jornais ou pela rádio. O regime político franquista, designado como ‘nacional-catolicismo’, produziu uma extraordinária separação entre as diversas percepções da realidade das elites dominantes e a imensa população domesticada pela fome e pelo medo. Nos anos mais duros do pós-guerra, o período de autarquia, graças à sincronização das máquinas de construção de pensamento — nas quais, sem dúvida, a Igreja católica desempenhou um papel fundamental como promotor da educação —, a Espanha pôde ser transformada num país atemporal: um passado fragmentado e desmontado para oferecer as façanhas imperiais; um presente quotidiano e anódino no qual nada acontecia⁸ em termos narrativos; e um futuro que se anunciava como «a unidade de destino no universal»⁹. Contudo, foi também durante estes primeiros anos que o regime franquista assumiu a missão de reformular o espaço e de o tornar plano, simples, incaracterístico, reduzindo as estrias toponímicas e topológicas: daí a sua obsessão por ‘ruralizar’ o território, as cidades, com nomes unitários, batizando as aldeias e vilas de nova criação — ou ‘adotadas’ — com o sobrenome *del Caudillo*. A nossa missão, no contexto atual, é questionar o passado, duvidar dele e inquiri-lo para que o presente não se nos afigure tão estranho e alheio, e para que seja possível analisá-lo como uma consequência de eventos do passado.

Em 1990, a modo de coda epilodal de um livro de conversações, no “Post-scriptum sur les sociétés de contrôle”¹⁰, Gilles Deleuze escrevia que as sociedades disciplinares eram o nosso passado imediato, o que estávamos a deixar de ser¹¹. Embora se situe nesse mundo pretérito anterior a um novo modelo corporativo — a sociedade de controlo —, não deixa de ser relevante que se debruce, precisamente, sobre ele. As grandes metamorfoses económicas, sociais e urbanas que tiveram lugar na segunda metade do século XX condicionam-no, construindo, de maneira concreta, os crivos que filtram a produção do espaço público, se é que existe de maneira tangível tal conceito na atualidade. Já nos anos trinta, Georges Bataille distinguiu nitidamente a potência do poder efetivo que os edifícios ocultavam para pressionarem os indivíduos, pois «é sob a forma de catedrais e de palácios que a Igreja e o Estado se dirigem e impõem respeito às multidões [...], os monumentos inspiram o bom comportamento social»¹²; é possível que o baixar da guarda proporcionado pela distância dos ‘anos

8 Como exemplo do fastio vital durante o dilatado pós-guerra, escrito em 1955, veja-se SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (1957). *El Jarama*. Barcelona: Destino.

9 “Ley de Principios del Movimiento Nacional” de 17 de maio de 1958, in “Leyes Fundamentales del Reino”, *BOE*, 95, 21 de abril de 1967.

10 Publicado originalmente em *L’Autre Journal*, 1 (maio de 1990), incluído em *Pourparlers 1972-1990* (1990). Paris: Minuit [traduzido em castelhano como *Conversaciones*. Valência: Pre-Textos, 1995].

11 DELEUZE, G. (1995). *Conversaciones*. Valência: Pre-Textos, p. 277.

12 BATAILLE, G. (1969). “Diccionario crítico” (lema *arquitectura*), in Nöel, B. (ed.). *Documentos*. Caracas: Monte Ávila, pp. 135-136.

de chumbo¹³ dificulte o discernimento dos novos (ou mutados) dispositivos de controlo. A primeira aceção da palavra *control*, em castelhano, é ‘verificação’, e a segunda é ‘domínio’; a sua etimologia foi explicada através da história do mundo financeiro, uma vez que deriva da palavra francesa *contrôle*, e esta de *contre-rolle*, um calco semântico do latim tardio, *contra-rotulus*: um método de verificação do estado das contas mediante o uso de registos duplicados; embora, em meados do século XV, já possuísse a referida aceção de domínio¹⁴. Os lugares que, como cidadãos, interpretamos como sendo espaços públicos não são mais que recortes de um intrincado entramado de espaços privados: frinchas, ranhuras e interstícios dispostos irregularmente entre as propriedades.

Trata-se de um efeito de medidas disciplinares — adoto, neste caso, o termo disciplina enquanto instrução ou ensino — e regulações que não seriam património singular da Espanha pós-franquista, mas um dos procedimentos transfronteiriços com os quais o capitalismo opera para produzir sujeitos (sujeitados) homogéneos e consumidores dóceis; nos circuitos urbanos quotidianos, o cidadão cada vez tem menos hipóteses de se apropriar livremente do espaço, como agente ativo, e mais hipóteses de ser absorvido pela coerção publicitária, como agente passivo. Basta constatar, nas grandes cidades, a situação de desamparo que sofrem os passantes nas praças públicas, desprovidas de sombras e de fontes de água potável, convertidas em lugares inhóspitos; ou, também, a quase impossibilidade de levar a cabo atividades gratuitas nas suas baixas mercantilizadas. A modo de exemplo, observe-se como, pouco a pouco, foram desaparecendo os bancos nas avenidas principais em benefício da expansão do espaço privado sob a forma de esplanadas de cafés, bares ou restaurantes; e veja-se, também, como as zonas pedonais foram reduzidas a percursos que obrigam — graças a barreiras, lugares de passagem condicionada, etc. — os indivíduos a transitarem de uma maneira determinada, impossibilitando a livre circulação. Há nisto tudo, embora porventura esta não passe de uma interpretação paranoica de quem aqui vos escreve, ressonâncias dos desejos dos reformadores do século XVIII, pois, nas palavras de Michel Foucault, seriam adjacentes aos seus ideais sócio-corretivos: «É assim, pois, como há que imaginar a cidade punitiva. Nas esquinas, nos jardins, na beira dos caminhos que se refazem ou das pontes que se constroem, nas oficinas abertas a todos, no fundo das minas que se visitam, mil pequenos teatros de castigos»¹⁵. A cidade pune, literalmente, todos aqueles que mais precisam dos recursos das ruas: a arquitetura anti-mendigos entendida como controlo e castigo.

3.[2010-2016]. Aparência, simulacro estabelecido ou alucinação consensual. O Estado permite (tolera) o uso das ruas, controlando o seu uso massivo em celebrações (desportivas) ou em manifestações (políticas), arrogando-se a potestade

13 DÍAZ, M. (coord.) (2009). *La gran represión. Los años de plomo de la posguerra (1939-1948)*. Barcelona: Flor del Viento.

14 HOSKIN, K. & MACVE, R. (1994). “The genesis of accounting’s modern power”, in HOPWOOD, A. & MILLER, P. (eds.). *Accounting as Social and Institutional Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

15 FOUCAULT, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 116.

de clausurar o direito dos cidadãos a circularem livremente; um facto constatado pelo advento dos regimes autoritários, militares ou antidemocráticos — como o franquista —, que regulam temporária, periódica ou definitivamente as deslocacões dinâmicas e as posições estáticas de peões e veículos.

A sincronicidade ou o acaso objetivo quis que um simulacro de revolução decorresse na mesma praça onde outrora estava implantada a Direção-Geral da Segurança. Em 2011 eu vivia em Paris e acompanhava com interesse as notícias, observando cuidadosamente as imagens dos que acamparam numa Puerta del Sol¹⁶ a transbordar de gente. Um pensamento obstinado e anacrónico assediava-me insistentemente, extrapolando tempos e espaços: o que teria acontecido se, na época de fome, fastio e mediocridade vivida na primavera de 1951, os vencidos e as vítimas de represálias tivessem decidido resistir nesse mesmo lugar? Os correspondentes internacionais ter-se-iam dirigido para lá, à semelhança do que aconteceu em Guernica, em 1937? E, sobretudo, teria triunfado essa hipotética revolução? Duvido seriamente. Anos mais tarde, e após o fracasso generalizado — as ‘primaveras árabes’, o movimento espanhol do 15-M, o Occupy Wall Street,... — de todos os movimentos de indignação transversal¹⁷, infelizmente os únicos acampamentos que ainda estão de pé são os dos refugiados, aqui mesmo, na Europa — Idomeni (Grécia) ou Karatepe (Turquia) —, com imagens de confinamentos sobrelotados que também julgávamos anacrónicos. Mas não.

4. [1940-1965]. Com o intuito de captar os indivíduos — nomeadamente os estratos de base da hierarquia social — para o sistema de valores morais e religiosos (mas também económicos e culturais) do universo nacional-católico, exerceu-se pressão sobre eles, de molde a endireitá-los e a forçar-lhes a conduta, graças a uma espessa rede de maquinaria corretiva que incorporava a penitência, o trabalho forçado e o poder pastoral. Contrariamente à simplicidade oferecida pelo mapa político («Uma, Grande e Livre»), o mapa disciplinar era extremamente complexo: numa primeira fase, recorreu-se à reciclagem e à reconversão de colégios e de hospitais em centros de detenção e campos de concentração. Paulatinamente, para as obras públicas e para a reconstrução, foram instituídos os Batalhões Disciplinares e as Colónias Militarizadas, dependentes do Exército e da Direção-Geral das Regiões Devastadas, bem como as Oficinas Penitenciárias, as Prisões de Partido e as Prisões Provinciais, dependentes da Direção-Geral das Prisões¹⁸. Através do Patronato de Redenção de Penas pelo Trabalho foi possível aproveitar a força laboral dos reclusos. Esta instituição controlada pela Igreja serviu de instrumento ideal de evangelização nacional. Uma parte considerável das obras públicas daqueles anos — nomeadamente de infraestrutura hidroelétrica

16 No inquérito anual da prestigiada revista *Arforum*, no qual questiona personagens relevantes do sistema relativamente ao que mais destacou no mundo artístico, o diretor do Museu Rainha Sofia, Manuel Borja-Villel, indicou — precisa e surpreendentemente — o acampamento do Movimento do 15-M na Puerta del Sol como ato que incorporava a cultura e a política, denunciando a distância entre as instituições e os cidadãos. Cf. “Best of 2011”, in *Arforum*, dezembro de 2011.

17 HESSEL, S. (2010). *¡Indignaos!* Barcelona: Destino.

18 GÓMEZ, G. (2007). *La redención de penas. La formación del sistema penitenciario franquista (1936-1950)*. Madrid: Catarata.

trica — foi realizada valendo-se do trabalho (forçado, redentor ou voluntário) dos prisioneiros, o que favoreceu, graças às mais-valias não remuneradas, o crescimento e o lucro de empresas ainda em funcionamento¹⁹. (Coda: ainda há relativamente pouco tempo, no ano de 1967, numa das secções do relatório anual da Direção-Geral das Prisões, são incluídas fotografias de reclusos a trabalhar nas obras de urbanização de Mirasierra, uma das zonas mais caras de Madrid).

Encenação, cidade performativa, teatro do poder. O desaparecido viaduto de Atocha (1968-1986) foi construído no período de crescimento económico da Espanha franquista, mais concretamente dentro do Segundo Pano Quatrienal de Desenvolvimento (1968-1971). Os planos urbanísticos na cidade de Madrid, concebida como centro administrativo do Estado, foram pensados, basicamente, para privilegiarem o uso de veículos privados — o parque móvel da cidade rondava, em finais dos anos sessenta, o milhão de carros —, daí a proliferação deste tipo de viadutos no centro da cidade (Atocha, Cuatro Caminos, Capitán Cortés, Juan Bravo, Pacífico, Raimundo Fernández Villaverde,...), para que esta ficasse parecida com outras metrópoles desenvolvidas. Quando vi o filme *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972) e as imagens de Tóquio usadas para contextualizar a cidade do futuro, compreendi perfeitamente como foi possível encenar a ultramodernidade com recurso a elementos arquitetónicos. A suposta solução urbana foi retirada, por ser obsoleta, em meados dos anos oitenta, pois a modernidade arquitetónica já permitia contrastes visuais entre o velho e o novo, como nos ensinou *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

5. [2036]. Hiperdegradação do território²⁰, sociedade da vigilância²¹, urbanismo teratológico, capitalismo punitivo²². A hospitalidade tornou-se hostilidade. A urbe já não é o ponto de encontro da comunidade — ou, como diria Lewis Mumford, daqueles que se associam devido a necessidades comuns²³ —, tendo-se transformado no cenário onde são representadas diferenças irreduzíveis, embora disfarçadas pelo manto homologado do consumo. As condições prévias deram lugar à instalação da atual barreira invisível que impede conceber uma civilização equilibrada, tanto do ponto de vista demográfico como do urbano, pois é manifesto o ponto de não-retorno na gestão e controlo da cidade, bem como a legibilidade do seu significado.

Uma vez arrasada a classe média e pulverizado o sistema do Estado-nação, o modelo social espetável é o de uma imensa bolsa de pobreza salpicada por arquipélagos de riqueza transnacionalizada (graças a paraísos fiscais). A consequência urbana de tudo isto são as *gated communities* ou *gated cities*, que funcionam como cidades-Estado, completamente blindadas contra o ecossistema

¹⁹ *Memorias Anuales del Patronato de Redención de Penas por Trabajo*, editadas por Dirección-Geral das Prisões - Escola de Estudos Penitenciários - Ministério da Justiça, Madrid, 1938-1975.

²⁰ DAVIS, M. (2007). *Planeta de ciudades miseria*. Madrid: Foca.

²¹ BAUMAN, Z. & LYON, D. (2013). *Liquid Surveillance: A Conversation*. Cambridge: Polity.

²² MORIENTE, D. (2010). *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

²³ MUMFORD, L. (1966). *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Buenos Aires: Infinito.

urbano exterior pelos *interdictory spaces*, espaços que regulam e controlam o isolamento destas comunidades face à contaminação de elementos estranhos²⁴. Tanto no seu centro como na sua periferia, a cidade torna-se um campo de batalha — guerra civil — de estruturas monótonas e repetitivas submetidas ao conflito prolongado (imposto artificialmente pelas multinacionais) pela aquisição de recursos, muito limitados; ‘barraquismos’ verticais, como os de Hong Kong de finais do século XX, inscritos no contexto do neo-feudalismo tecnológico. *Bien-venu dans le désert du réel*.

²⁴ FLUSTY, S. (1997). “Building Paranoia”, in ELLIN, N. (ed.). *Architecture of Fear*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press. Zygmunt Bauman retoma o conceito de *interdictory spaces* de Steven Flusty, desenvolvendo-o amplamente. Cf. BAUMAN, Z. (2007). *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity (trad. cast.: *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets, 2007).

fascināre,

enseñar lo invisible o sobre la función del arte

RICARDO FORRIOLS

No tengo ningún talento especial. Sólo soy apasionadamente curioso.
ALBERT EINSTEIN, *Carta a Carl Seelig* (11 de marzo de 1952)

He tomado muchas notas para este texto y, al final, el resultado es un artefacto fragmentario, *paratáctico* —como decía Adorno que debía ser el pensamiento y la escritura sobre estética¹—, donde una pequeña constelación de ideas se ordena, si acaso, para acompañarse en su rotación insistente y circular tratando de abordar una cuestión, el problema, mientras se disparan en muchas direcciones, deseando otro orden.

He tomado muchas notas —sólo algunas sobresalen por encima de la línea de flotación del iceberg que es un texto: un *trabajo de investigación*, como señaló Barthes— y al final, aquí al principio, tengo la sensación de que todavía es pronto... Sólo cuando el filósofo había desarrollado su sistema de pensamiento, su análisis y propuesta filosófica, sólo entonces, cuando ya tenía una edad, podía dedicarse a las cuestiones relacionadas con la ética y la estética. En la historia esto comenzó a cambiar cuando la filosofía del gusto y la estética consiguieron despegar y alcanzaron la autonomía necesaria, a caballo entre la Ilustración de Diderot y el Romanticismo de Hegel.

–

Decía Guy Davenport que «el arte vive todo el tiempo gracias al significado»², una paradoja que apunta tangente a su materialidad —debe construirse—, pero también se dirige directamente sobre las ideas y el pensamiento. Podría ser que en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se desgajó el arte —sea lo que sea— del resto de las artes liberales, de las artes aplicadas y de la decoración, lo que operó fue un ejercicio de conciencia y un debate sobre su utilidad.

Aquel volverse consciente del arte venía fraguándose desde antes y protagonizó la liberación del tema y de la copia de la realidad para lanzarlo a la esfera

¹ ADORNO, Th. W. (2004). *Teoría estética. Obra completa, 7*. Madrid: Akal.

² DAVENPORT, G. (1998). *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*. Madrid-México: Turner/Fondo de Cultura Económica, p. 126.

de las ideas detrás de una autonomía (y autoconciencia) que, esgrimida por las vanguardias de principios del siglo XX, se aplicó primero a las formas *puras* y después a los sentidos *profundos*. O fue todo a la vez.

El arte es transformación (metáfora, traducción) y significado. En el sentido más tradicional y popular tiene que ver con el embellecimiento de las cosas y con determinado saber hacer o destreza, pero al darle la vuelta a las etiquetas se convirtió todavía más en una necesidad de decir, en el establecimiento de un comentario sobre el mundo que se diferencia de la realidad, que la sobrevuela y la traspasa. En definitiva: en un acto de comunicación a través del cual las personas estructuramos las relaciones que tenemos con las cosas y con las ideas que nos acompañan en el mundo, explicándolas.

–

Si esta es su utilidad diferenciada, siempre a largo plazo y en largo recorrido, la utilidad de lo inútil enfrentada a los esquemas contemporáneos que lo separan del pensamiento científico (práctico) y capitalista (beneficio)³, pensemos en la que podría ser la función especulativa del arte, ahora en contraposición —pero no muy lejos— a lo que venía siendo hasta los tiempos modernos.

Digamos que la primera de las funciones del arte es enseñar lo invisible y, por lo tanto, hacer ver para que se pueda mirar: *imaginar*, hacer aparecer la forma. Subrayémoslo. Y la forma conduce al lenguaje, un sistema, y a la comunicación que se desarrolla como una cadena de convenciones (significados) para establecer la cultura.

Dos citas leídas recientemente en las paredes del MACBA pueden servir de ilustración cruzada en este punto del cuestionamiento⁴. La primera corresponde al crítico de arte Herbert Read: «El conocimiento de la forma es la clave del entendimiento, no sólo en la ciencia, sino también en el arte. La invención de nueva maquinaria óptica ha ampliado el conocimiento científico de la forma y le ha revelado al artista un nuevo entorno visual».

La segunda, al científico Albert M. Dalcq: «La forma plantea un problema que atrae todos los recursos de nuestra inteligencia y dispone de los medios para hechizar nuestra sensibilidad e incluso seducirnos hasta el borde del extravío. La forma no es nunca trivial ni indiferente, es la magia del mundo».

El cruce de ambas nos ayuda a entender que los avances de la ciencia sólo confirman las aproximaciones del artista sobre el mundo, la magia de sus formas y de *la parte inventada* que es el arte, manteniendo la maravilla del hechizo sobre lo que se ve y se puede pensar.

³ Ver ORDINE, N. (2013). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Madrid: Acantilado.

⁴ READ, H. (1951). "Foreword" y DALCQ, A. M. (1951). "Form and Modern Embryology", ambos en el catálogo *Growth and Form. The development of natural shapes and structures* [Richard Hamilton, comisario], Londres: CA-Institute of Contemporary Arts. Citadas en la exposición *Especies de espacios* [Frederic Montornés, comisario], MACBA, Barcelona, 16 de julio de 2015-24 de abril de 2016.

–

Podemos ensayar aquí que la segunda función del arte es mantener esa fascinación y, por lo tanto, fascinar, hechizar. Pero esa *función* no es tampoco perfecta, sino que es móvil, cambiante en el espacio (la geografía) y en el tiempo (la historia), que no es exacta ni magnífica. No es una función matemática porque ésta —desde que la expresión fue acuñada por Leibniz en el siglo XVII— trata de generar una regla estableciendo una dependencia entre el valor de dos cantidades o magnitudes. La función fascinante del arte es, en toda su envergadura elástica, el establecimiento de una conversación y un comentario constantes sobre el mundo y sus significados —del mismo modo que la historia, como dijo José Ortega y Gasset, es «la técnica de la conversación y la amistad con los muertos»⁵.

Tampoco la función del artista es matemática, porque no es fácilmente medible en sentido estricto, aunque se plantea despejar la incógnita en el centro de la ecuación del mundo, y en algunos casos de la belleza, necesariamente inserto en la línea de tiempo de una tradición tan antigua como la humanidad.

–

La definición del diccionario y su étimo latino (*fascināre*) señalan que 'fascinar' se relaciona con el engaño y con la alucinación, con el hechizo y con la atracción irresistible, con el mal de ojo y la envidia; algo fascinante es algo que encanta, que embruja, algo sumamente atractivo que *fascina*. Creo recordar que era Michel Melot quien vinculaba directamente en su *Breve historia de la imagen*⁶ la fascinación con la mirada, con el poder de la mirada, con la capacidad de poder *ver*.

Alguien fascinado es el que ha sido hechizado o alguien irracionalmente atraído por alguna cosa, hacia alguna cosa. Esta relación con el hechizo, con el encantamiento, nos lleva al embelesamiento que es un arrebatar los sentidos hasta dejarnos cautivos, desarmados. Sí, a través de la vista primero, pero también de los otros sentidos y, en el mejor de los casos, en la confusión sinestésica de los mismos o en su convergencia hacia el sentido común de la experiencia.

No cabe duda de que la fascinación del arte tiene que ver con el acontecimiento, con el estar ante el fenómeno que sería la obra de arte. Pero esa emoción del instante necesita de cierto distanciamiento para poder pensarse. Esa es otra emoción, la del pensamiento, la del cuestionamiento: el momento de ensayar sobre las relaciones posibles (e imposibles) que se sugieren desde las obras, pudiendo revivir el momento justo en el que el artista las estaba creando, en el mejor de los casos para desandar el camino como un viaje en el tiempo y a través del sentido, los significados, las ideas.

⁵ ORTEGA Y GASSET, J. (1999). "La reviviscencia de los cuadros", en *Velázquez*. Madrid: Espasa Calpe, p. 80.

⁶ MELOT, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela.

Fascinar desde la imagen esgrime otros sinónimos como seducir, asombrar, maravillillar, alucinar, deslumbrar, hipnotizar, sugestionar, embrujar. Y en el conjunto de su familia de sentido aparecen términos como absorber, convencer, deleitar, embargar, embrujar, enajenar, enamorar, encandilar, enloquecer, interesar, magnetizar, obsesionar, persuadir, sorprender, suspender... Pero también lo que nos fascina puede llevarnos a engaño. Y lo que no nos fascina nos repele, nos desencanta. Que algo no me encante a mí no quiere decir que no fascine a otro.

La fascinación actúa desde el principio, cuando algo fascina a alguien, al artista, bien en la forma o en la idea, que es quien lo hace, lo materializa. Pero también sucede a quien lo contempla después, al que mira, al espectador que se suma a esa fascinación primera y suma su propia experiencia del mundo para entender (o deshacer) el hechizo, pensando lo que sucede. Conseguirlo, fascinar de verdad, no es fácil.

–

Entre el artista y el espectador se interpone un tercer personaje, la obra, lo que en ella sucede y traduce al mundo. Pero la obra, en esencia, no tiene una función ni una utilidad práctica salvo mantener la curiosidad (*curiositas*) y la especulación continuas: «Cada obra de arte es un instante; cada obra de arte conseguida es una detención momentánea del proceso con el cual se manifiesta al ojo perseverante. Si las obras de arte son respuestas a su propia pregunta, de ese modo se convierten propiamente en preguntas»⁷.

La fascinación es una doble pregunta sobre lo que nos fascina y el modo en el que lo hace. Una pregunta constante que tampoco es sencilla.

Y la verdad está como tantas otras veces en Hölderlin, en el verso final de uno de sus últimos y más conocidos poemas, *Andenken*, que reza: «Pero lo que permanece lo fundan los poetas»⁸. Porque la poesía y el arte nos hacen sentir inmediata y directamente, predisponiéndonos a pensar sobre su contenido, moviéndonos a la especulación y el cuestionamiento —incluso contra la policía del arte y las tendencias— mientras la experiencia y la mente corrigen lo que se ve. Para el artista, como para el poeta, resultará fundamental la importancia del sentido, ese dar de verdad una forma fascinante al mundo que nunca debemos confundir con las imposturas de lo artístico, tantas poses.

7 ADORNO, op. cit., p. 16.

8 HÖLDERLIN, F. (1983). *Poemas*. Barcelona: Icaria.

fascinäre,

mostrar o que é invisível ou sobre a função da arte

RICARDO FORRIOLS

Não tenho nenhum talento especial. Sou apenas apaixonadamente curioso.

ALBERT EINSTEIN, *Carta a Carl Seelig* (11 de março de 1952)

Tomei muitos apontamentos para este texto e, no fim, o resultado é um artefacto fragmentário, *paratático* — como Adorno dizia que deviam ser o pensamento e a escrita sobre estética¹ —, no qual uma pequena constelação de ideias se ordena, porventura, para se fazer acompanhar, na sua rotação insistente e circular, na tentativa de abordar uma questão, o problema, enquanto se dispara em muitas direções, desejando uma outra ordem.

Tomei muitos apontamentos — apenas alguns sobressaem acima da linha de água do iceberg que é um texto: um *trabalho de investigação*, como mostrou Barthes — e, no fim, aqui no princípio, tenho a sensação de que ainda é cedo... Só quando o filósofo tivesse desenvolvido o seu sistema de pensamento, a sua análise e a sua proposta filosófica, só nessa altura, quando já tivesse idade suficiente, se poderia dedicar às questões relacionadas com a ética e com a estética. Na história isto começou a mudar quando a filosofia do gosto e a estética conseguiram demarcar-se e atingir a autonomia necessária, algures entre o Iluminismo de Diderot e o Romantismo de Hegel.

–

Guy Davenport dizia que «a arte vive sempre graças ao significado»², um paradoxo que aponta em linha tangente à sua materialidade — deve construir-se —, mas que também incide diretamente nas ideias e no pensamento. É provável que, na segunda metade do século XIX, o facto de a arte — seja ela o que for — se ter desgarrado das restantes artes liberais, das artes aplicadas e da decoração, tenha sido consequência de um exercício de consciência e de um debate sobre a sua utilidade.

1 ADORNO, Th. W. (2004). *Teoría estética. Obra completa*, 7. Madrid: Akal.

2 DAVENPORT, G. (1998). *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*. Madrid-México: Turner/Fondo de Cultura Económica, p. 126.

Essa tomada de consciência da arte já se andava a forjar há uns tempos e protagonizou a libertação do tema e da cópia da realidade para a lançar nas esferas das ideias, no encaço de uma autonomia (e autoconsciência) que, esgrimida pelas vanguardas de começos do século XX, foi primeiro aplicada às formas *puras* e depois aos sentidos *profundos*. Ou, então, tudo aconteceu ao mesmo tempo.

A arte é transformação (metáfora, tradução) e significado. No seu sentido mais tradicional e popular, prende-se com o embelezamento das coisas e com um determinado saber ou perícia, mas, quando as etiquetas foram invertidas, converteu-se ainda mais numa necessidade de dizer, estabelecendo um comentário sobre o mundo que se diferencia da realidade, que paira sobre ela e a trespassa. Em suma: num ato de comunicação através do qual estruturamos as suas relações com as coisas e com as ideias que nos acompanham no mundo, explicando-as.

–

Se for esta a sua utilidade diferenciada, sempre a longo prazo e a longa distância, a utilidade do que é inútil por oposição aos esquemas contemporâneos que a separam do pensamento científico (prático) e capitalista (lucro)³, pensemos naquela que poderia ser a função especulativa da arte, agora em contraponto — mas não demasiado afastada — com o que costumava ser antes dos tempos modernos.

Digamos que a primeira função da arte é mostrar o que é invisível e, por conseguinte, fazer ver para que se possa olhar: *imaginar*, fazer aparecer a forma. Sublinhemos isto. E a forma leva à linguagem, um sistema, e à comunicação que se desenvolve como uma cadeia de convenções (significados) para estabelecer a cultura.

Dois citações lidas recentemente nas paredes do MACBA podem servir de ilustração cruzada para este ponto do questionamento⁴. A primeira corresponde ao crítico de arte Herbert Read: «O conhecimento da forma é a chave do entendimento, não apenas na ciência, mas também na arte. A invenção de nova maquinaria ótica ampliou o conhecimento científico da forma e revelou ao artista uma nova envolvente visual».

A segunda é do cientista Albert M. Dalcq: «A forma coloca um problema que atrai todos os recursos da nossa inteligência, dispondo dos meios para enfeitiçar a nossa sensibilidade e mesmo para nos seduzir até à beira do extraviio. A forma nunca é trivial ou indiferente, é a magia do mundo».

³ Ver ORDINE, N. (2013). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Madrid: Acantilado.

⁴ READ, H. (1951). "Foreword", e DALCO, A. M. (1951). "Form and Modern Embryology", ambos no catálogo *Growth and Form. The development of natural shapes and structures* [Richard Hamilton, curador], Londres: CA-Institute of Contemporary Arts. Citadas na exposição *Especies de espacios* [Frederic Montornés, curador], MACBA, Barcelona, 16 de julho de 2015-24 de abril de 2016.

O cruzamento de ambas ajuda-nos a perceber que os avanços em ciência apenas confirmam as aproximações do artista ao mundo, a magia das suas formas e *da parte inventada* que é a arte, mantendo a maravilha do feitiço à volta do que se vê e se pode pensar.

–

Podemos ensaiar, aqui, que a segunda função da arte é a de manter esse fascínio e, portanto, fascinar, enfeitiçar. Porém, essa *função* também não é perfeita, é móvel, passível de mudar no espaço (a geografia) e no tempo (a história), não é exata nem magnífica. Não é uma função matemática porque esta — desde que a expressão foi adotada por Leibniz no século XVII — tenta gerar uma regra estabelecendo uma dependência entre o valor de duas quantidades ou magnitudes. A função fascinante da arte é, em toda a sua envergadura elástica, o estabelecimento de uma conversa e um comentário constantes sobre o mundo e os seus significados — do mesmo modo que a história, como disse José Ortega y Gasset, é «a técnica da conversação e a amizade com os mortos»⁵.

A função do artista também não é matemática, porque não é facilmente mensurável em sentido estrito, embora tenha como propósito resolver a incógnita no centro da equação do mundo e, nalguns casos, da beleza, necessariamente inserida na linha de tempo de uma tradição tão antiga como a humanidade.

–

A definição do dicionário e o seu étimo latino (*fascināre*) assinalam que 'fascinar' se relaciona com o engano e com a alucinação, com o feitiço e com a atração irresistível, com o mau-olhado e com a inveja; uma coisa fascinante é uma coisa que encanta, que embruxa, algo sumamente atraente que *fascina*. Se não me falha a memória, foi Michel Melot que relacionou diretamente, na sua *Breve história da imagem*⁶, o fascínio com o olhar, com o poder do olhar, com a capacidade de poder ver.

Diz-se que uma pessoa está fascinada quando foi enfeitiçada ou se sente irracionalmente atraída por alguma coisa, para alguma coisa. Esta relação com o feitiço, com o encantamento, conduz-nos ao enlevo, a um arrebatamento dos sentidos que nos deixa cativos, desarmados. Sim, em primeiro lugar através da vista, mas também dos outros sentidos e, no melhor dos casos, na confusão sinestésica dos mesmos ou na sua convergência no senso comum da experiência.

Não há dúvida de que o fascínio da arte tem a ver com o acontecimento, com o estar perante o fenómeno que seria a obra de arte. Contudo, essa emoção do instante requer um certo distanciamento para poder ser pensada. Essa é outra emoção,

⁵ ORTEGA Y GASSET, J. (1999). "La reviviscencia de los cuadros", em *Velázquez*. Madrid: Espasa Calpe, p. 80.

⁶ MELOT, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela.

a do pensamento, a do questionamento: o momento do ensaio sobre as relações possíveis (e impossíveis) sugeridas desde as obras, podendo reviver-se o momento preciso em que o artista as andava a criar, idealmente para desfazer o caminho como numa viagem no tempo e através do sentido, dos significados, das ideias.

O fascinar desde a imagem esgrime outros sinónimos como seduzir, assombrar, maravilhar, alucinar, deslumbrar, hipnotizar, suggestionar, embruxar. No conjunto da sua família de sentido surgem termos como absorver, convencer, deleitar, embargar, embruxar, alhear, apaixonar, enlevar, enlouquecer, interessar, magnetizar, obcecar, persuadir, surpreender, suspender... No entanto, o que nos fascina pode, também, levar-nos ao engano. E o que não nos fascina repele-nos, desencantanos. Que algo não me encante a mim não quer dizer que não fascine outro.

O fascínio age desde o princípio, quando algo fascina alguém, o artista, seja na forma ou na ideia, que é quem o faz, quem o materializa. Mas também acontece a quem o contempla depois, a quem olha, ao espetador que se junta a esse fascínio inicial e acrescenta a sua própria experiência do mundo para perceber (ou desfazer) o feitiço, pensando o que acontece. Conseguir isso, fascinar mesmo, não é fácil.

—

Entre o artista e o espetador interpõe-se uma terceira personagem, a obra, o que nela acontece e traduz do mundo. Porém, a obra, na sua essência, não tem uma função ou uma utilidade prática a não ser manter a curiosidade (*curiositas*) e a especulação contínuas: «Cada obra de arte é um instante; cada obra de arte conseguida é uma detenção momentânea do processo através do qual se manifesta ao olho perseverante. Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, desse modo convertem-se em perguntas propriamente ditas»⁷.

O fascínio é uma dupla pergunta sobre o que nos fascina e o modo como o faz. Uma pergunta constante também não é simples.

E a verdade encontra-se, como tantas outras vezes, em Hölderlin, no verso final de um dos seus últimos e mais conhecidos poemas, *Andenken*, que reza assim: «Mas o que permanece é fundado pelos poetas»⁸. Porque a poesia e a arte nos fazem sentir imediata e diretamente, predispondo-nos a pensar no seu conteúdo, impelindo-nos à especulação e ao questionamento — mesmo contra a polícia da arte e as tendências —, enquanto a experiência e a mente corrigem o que se vê. Para o artista, tal como para o poeta, será fundamental a importância do sentido, esse dar realmente uma forma fascinante ao mundo que nunca devemos confundir com as imposturas artísticas, com tantas poses.

7 ADORNO, *op. cit.*, p. 16.

8 HÖLDERLIN, F. (1983). *Poemas*. Barcelona: Icaria.

REFERENCIAS DE IMÁGENES II –SOCIEDAD

Exposición Questionamiento II –Sociedad p. 87-94, 148
Sala de Arte Joven

Obras expuestas Questionamiento II –Sociedad p. 96-109
Sala de Arte Joven

Taller *Suspensionados o No estamos en ningún lugar* 06/05/2016 p. 110-120
Sala de Arte Joven

Mnemotopias David Moriente. © Google Earth p. 130 (imagen central)

Mnemotopias, elementos anti-mendigos © David Moriente p. 130 (imagen inferior)

REFERENCIAS DE IMÁGENES II –SOCIEDADE

Exposição Questionamento II - Sociedade p. 87-94, 148
Sala de Arte Jovem

Obras expostas Questionamento II - Sociedade p. 96-109
Sala de Arte Jovem

Atelier *Suspensionados o No estamos en ningun lugar* 06/05/2016 p. 110-120
Sala de Arte Jovem

Mnemotopias David Moriente. © Google Earth p. 130 (imagem central)

Mnemotopias, elementos anti-mendigos © David Moriente. p. 130 (imagem inferior)

Bios



Ana Catarina Pinho

(Oporto/Porto, 1983)

www.anacatarinapinho.com

Formada en artes plásticas y fotografía, desarrolla su trabajo en torno a la reflexión y experimentación sobre la imagen fotográfica, y en cómo su representación modela las percepciones de lo real. Es fundadora de la plataforma de investigación ARCHIVO, en la que trabaja como directora y editora. Ha participado en varios encuentros artísticos y ha expuesto su trabajo dentro y fuera de Portugal. Fue seleccionada para representar a su país en la Biennale Mediterranea 2017 (Italia) e invitada en la residencia de artistas de Human Ecology in the Anthropocene. Su trabajo será expuesto en Aarhus Capital Europea 2017 y en un circuito internacional durante ese mismo año. Además de su práctica artística, colabora como docente del área de fotografía en el Instituto Politécnico de Oporto y en la Universidad de Coimbra.

Com um background em artes plásticas e fotografia, desenvolve o seu trabalho artístico centrando-se na reflexão e experimentação da imagem fotográfica, e em como a sua representação molda as percepções do real. É fundadora da plataforma de investigação ARCHIVO, onde trabalha como diretora e editora. Tem participado em diversas residências artísticas e exposto o seu trabalho internacionalmente, tendo sido nomeada como artista portuguesa para a Biennale Mediterranea 2017 (Itália) e convidada para a residência Human Ecology in the Anthropocene. O seu trabalho será exposto em Aarhus Capital Europeia 2017 e num circuito internacional, no mesmo ano. A par da sua prática artística, colabora como docente da área de fotografia, no Instituto Politécnico do Porto e na Universidade de Coimbra.

André Alves

(Lever, 1981)

www.theandrealthes.com

André Alves es artista plástico e investigador y vive entre Lever (Portugal) y Gotemburgo (Suecia). Actualmente compagina sus funciones como investigador y doctor en la Academia Valand de la Universidad de Gotemburgo, donde prosigue los estudios de doctorado que inició en la Academia Finlandesa de Bellas Artes de Helsinki. Realizó un Máster en Artes Visuales en la Universidad de Oporto y ha sido becario Fullbright en la Universidad de Cincinnati, donde acabó su maestría en Dibujo. Su obra se centra en espacios, objetos y situaciones definidos por su cualidad de transición, así como sobre la renegociación del significado de conceptos relacionados con la idea de inestabilidad, todo ello a partir de una aproximación en la que se cruzan formas visuales y textuales. Dibujo, construcción literaria e instalación son las tipologías preferentes de su investigación y de su trabajo artísticos.

André Alves é um artista plástico e investigador que vive entre Lever (Portugal) e Gotemburgo (Suécia). Atualmente é investigador e doutor na Valand Academy - University of Gothenburg, dando continuidade ao doutoramento em Belas Artes iniciado na Finnish Academy of Fine Arts. Foi bolseiro Fulbright na Universidade de Cincinnati, onde obteve o grau de mestre em Desenho, e é mestre em Ensino das Artes Visuais pela Universidade do Porto. A sua obra foca espaços, objetos e situações definidos pela transição, assim como a renegociação do significado de conceitos ligados à ideia de instabilidade numa aproximação onde formas visuais e textuais se cruzam. Desenho, construção literária e instalação são as tipologias de trabalho que definem preferencialmente a sua pesquisa.

Andrés Pachón

(Madrid, 1985)

www.andrespachon.com

Andrés Pachón se formó en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas por la UCM. Su trabajo artístico se centra en la investigación de materiales y archivos fotográficos, colaborando para ello con museos internacionales como el Musée du Quai Branly (París) o el Museo Nacional de Antropología de Madrid, donde realizó su exposición *Tropologías* en 2015. Desde el año 2010 trabaja con la Galería Ángeles Baños (Badajoz, España) y ha expuesto en ferias internacionales como Volta 11 Basel y Arco'14, donde fue Premio de Arte Electrónico ARCO/BEEP.

Andrés Pachón formou-se em Teoria e Prática das Artes Plásticas Contemporâneas pela Universidade Complutense de Madrid. A sua produção artística centra-se na investigação de materiais e arquivos fotográficos, colaborando com museus internacionais como o Musée du Quai Branly (Paris) e o Museu Nacional de Antropologia de Madrid, no qual apresentou a exposição *Tropologías*, em 2015. Trabalha desde 2010 com a Galeria Ángeles Baños (Badajoz, Espanha), e já expôs em feiras internacionais como Volta 11 Basel e Arco'14, onde obteve o Prémio de Arte Eletrónica ARCO/BEEP.

Bel Fullana

(Mallorca/Maiorca, 1985)

Bel Fullana es licenciada en Bellas Artes, en la especialidad de Pintura, por la Universidad de Barcelona, donde también realizó un Máster en Creación Artística. Expone con continuidad en proyectos tanto individuales como colectivos, en galerías, instituciones nacionales e internacionales, entre las que se destacan Kunsthalle São Paulo (São Paulo), la Galería L21 (Mallorca), la Galería Kubik (Oporto), Es Baluard Museu d'Art Modern (Mallorca). Ha sido becada para realizar una residencia en Panal 361 (Buenos Aires) y ha recibido el premio Certamen d'Arts Plàstiques i Visuals Vila de Binissalem (2013) y el premio Estampa-Mapa (2015).

Bell Fullana formou-se em Belas Artes, na especialidade de Pintura, na Universidade de Barcelona, onde também realizou um Mestrado em Criação Artística. Expõe regularmente, formando parte de projetos individuais e coletivos, em instituições espanholas e internacionais, entre as quais destacam a Kunsthalle São Paulo (São Paulo), a Galeria L21 (Maiorca, Espanha), a Galeria Kubik (Porto), Es Baluard Museu d'Art Modern (Maiorca, Espanha). Obteve uma bolsa para estagiar no Panal 361 (Buenos Aires) e o prémio Certamen d'Arts Plàstiques i Visuals Vila de Binissalem (2013) e o prémio Estampa-Mapa (2015).

Carlos Valverde

(Cáceres, 1987)

www.carlos-valverde.com

Carlos Valverde tiene un máster en Producciones Artísticas e Investigación por la Universidad de Barcelona (UB) y es licenciado en Bellas Artes, especialidad en Imagen y Escultura, por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), grados que finalizó con un Premio Extraordinario. También pasó por un periodo de formación en Berlín. En 2013 recibió una beca de artes plásticas de la Fundación Botín; en 2012 recibió un accésit del INJUVE, Instituto de la Juventud, Gobierno de España, y una beca para una residencia en Tokyo Wonder Site TWS; y en 2010 una Beca de Artes Visuales Francisco de Zurbarán de la Junta de Extremadura. Ha expuesto de manera individual en Windsor Kulturgintza (Bilbao) y en el Centro Montehermoso, (Vitoria-Gasteiz).

Carlos Valverde é mestre em Produções Artísticas e Investigação pela Universidade de Barcelona (UB) e licenciado em Belas Artes, na especialidade de Imagem e Escultura, pela Universidade do País Vasco (UPV/EHU), tendo concluído ambos os ciclos com um Prémio Extraordinário. Passou, igualmente, por um período de formação em Berlim. Em 2013 obteve uma Bolsa de Artes Plásticas da Fundación Botín; em 2012 recebeu uma menção honrosa do INJUVE, Instituto de la Juventud, outorgada pelo Governo de Espanha, e uma bolsa para uma residência em Tokyo Wonder Site TWS; e em 2010 obteve uma Bolsa de Artes Visuais Francisco Zurbarán, da Junta da Estremadura. Expôs individualmente em Windsor Kulturgintza (Bilbau) e no Centro Montehermoso, (Vitória-Gasteiz).

Dalila Gonçalves

(Castelo de Paiva, 1982)

www.dalilagoncalves.com

Dalila Gonçalves es licenciada en Artes Plásticas – Pintura por la Universidade do Porto, donde prosiguió sus estudios de posgrado en el Máster en Enseñanza de Artes Visuales. En 2010, gracias al programa Inov-Art del Ministerio de Cultura de Portugal, trabajó como asistente del artista Ignasi Aballí. Ha venido exponiendo con regularidad desde 2009, ya sea en exposiciones individuales — en la galería Lamb-Arts de Londres, en la Galería Rafael Ortiz de Sevilla o en la SUBTE de Montevideo—, ya en exposiciones colectivas en diversas instituciones culturales, entre las que cabe destacar Arquipélago – Centro de Arte Contemporânea (Azores, Portugal), el Museo de Arte Contemporáneo de Roskilde (Dinamarca), el Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), Tabacalera (Madrid), La Conservera (Murcia) y Trienal Beufort04 (Bélgica).

Dalila Gonçalves é licenciada em Artes Plásticas - Pintura (FBAUP, 2005) e Mestre em Ensino de Artes Visuais (FBAUP e FPCEUP 2009). Em 2010, ao abrigo do programa Inov-Art, foi assistente do artista Ignasi Aballí. Expõe regularmente desde 2009, contando com exposições individuais na galeria Lamb-Arts (Londres), na Galeria Rafael Ortiz (Sevilha), na SUBTE (Montevideu) e, em exposições coletivas, em diversas instituições culturais, entre as quais destacam Arquipélago – Centro de Arte Contemporânea (Açores), Museum of Contemporary Art (Roskilde, Dinamarca), Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), Tabacalera (Madrid), La Conservera (Murcia) e Trienal Beufort04 (Bélgica).

Elena Lavellés

(Madrid, 1981)

www.elenalavelles.com

Elena Lavellés vive y trabaja entre Los Ángeles, México D.F. y Madrid. Es licenciada en Bellas Artes por la CES Felipe II y posee estudios superiores en Filosofía y Ciencias Geológicas (UCM). Posee un MFA en Fotografía y Medios Audiovisuales por el California Institute of the Arts (CalArts) y un Máster en Arte Contemporáneo por la Universidad Europea de Madrid. En 2017 realizará el Whitney Independent Studio Program (EE.UU.). Recibió la Beca de Excelencia del Gobierno de México, la beca Efroymsen Family Foundation y la Bartman Grant. Lavellés cuenta con exposiciones individuales y colectivas en el Centro Cultural de España (México), Indianápolis Museum of Contemporary Art (EE.UU.), Institute of Contemporary Arts of Singapore (Singapur), entre otros.

Elena Lavellés reside e trabalha entre Los Angeles, México D.F. e Madrid. É licenciada em Belas Artes pelo Centro de Estudos Superiores Felipe II, além de ter frequentado os cursos de Filosofia e de Ciências Geológicas da Universidade Complutense de Madrid. Realizou um MFA em Fotografia e Meios Audiovisuais no California Institute of the Arts (CalArts) e um Mestrado em Arte Contemporânea na Universidad Europea de Madrid. Em 2017 participará no Whitney Independent Studio Program (Estados Unidos). Obteve a Bolsa de Excelência do Governo do México, a bolsa Efroymsen Family Foundation e a Bartman Grant. Lavellés participou em exposições individuais e coletivas no Centro Cultural de España (México), no Indianápolis Museum of Contemporary Art (Estados Unidos) e no Institute of Contemporary Arts of Singapore (Singapur), entre outros.

Irene Grau

(Valencia/València, 1986)

www.irenegrau.com

Irene Grau vive y trabaja en Santiago de Compostela. Doctora en BBAA por la Universitat Politècnica de Valencia. En 2010 recibió una beca de excelencia académica y de 2011-2015, la beca FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para realizar sus estudios de doctorado. Grau cuenta con exposiciones individuales y colectivas en Rio de Janeiro y São Paulo (Brasil), Davos, Basilea y Lugano (Suiza), Birmingham (Reino Unido), Madrid, Barcelona, Bilbao, Valencia y en Estados Unidos. Con *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, ganó el premio al mejor proyecto expositivo del Festival Off de PhotoEspaña'15. Ha sido incluida en la lista Forbes 30 under 30 Arts – Europe 2016. Actualmente trabaja con la galería madrileña Ponce+Robles y la estadounidense Beta Pictoris Gallery.

Irene Grau reside e trabalha em Santiago de Compostela. É doutorada em Belas Artes pela Universitat Politècnica de Valencia. Em 2010 recebeu uma bolsa de excelência académica e, para o período 2011-2015, a bolsa de formação para professores universitários (FPU) do Ministério da Educação, Cultura e Desporto para a conclusão do doutoramento. Grau esteve presente em exposições individuais e coletivas em Rio de Janeiro e São Paulo (Brasil), Davos, Basel e Lugano (Suíça), Birmingham (Reino Unido), Madrid, Barcelona, Bilbao e València (Espanha), e também nos Estados Unidos. Com *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo* (O que importava estava na linha, não no extremo), ganhou o prémio de melhor projeto expositivo do Festival Off de PhotoEspaña'15. Esteve incluída na lista Forbes 30 under 30 Arts – Europe 2016. Trabalha atualmente com a galeria madrileña Ponce+Robles e com a Beta Pictoris Gallery dos Estados Unidos.

Lois Patiño

(Vigo, 1983)

www.loispatino.com

Lois Patiño compaginó sus estudios de Psicología en la Universidad Complutense de Madrid con los de cine en la escuela universitaria TAI. Continuó su formación de cine en Nueva York y en Barcelona, donde realizó el Máster de Documental de Creación en la Universidad Pompeu Fabra. Sus trabajos se han podido ver en centros de arte nacionales e internacionales como: MACBA y CCCB (Barcelona), Casa Encendida (Madrid), MARCO (Vigo), la Fundación Luis Seoane (A Coruña), el Centro Cultural San Martín (Buenos Aires), Konstanrshuset (Estocolmo), Galería Copperfield (Londres) o JIFF Art Gallery (Jeonju). Está representado por la Galería Rocío Santa Cruz (Barcelona), Galería Vilaseco (A Coruña) y por la productora de cine Zeitun Films. Es profesor habitual en las escuelas de cine ECAM, Lens y TAI (Madrid).

Lois Patiño compaginou os seus estudos de Psicologia na Universidade Complutense de Madrid com os de Cinema na escola universitária TAI. Prosseguiu a sua formação em cinema nas cidades de Nova Iorque e Barcelona, onde realizou o Mestrado em Documentalismo Criativo da Universidade Pompeu Fabra. Os seus trabalhos já foram expostos em centros de arte espanhóis e internacionais como o MACBA e o CCCB de Barcelona, na Casa Encendida (Madrid), no MARCO (Vigo), na Fundación Luis Seoane (Corunha), no Centro Cultural San Martín (Buenos Aires), no Konstanrshuset (Estocolmo), na Galería Copperfield (Londres) ou no JIFF Art Gallery (Jeonju). Está representado pela Galería Rocío Santa Cruz (Barcelona), pela Galería Vilaseco (Corunha) e pela produtora de cinema Zeitun Films. É professor convidado nas escolas de cinema ECAM, Lens e TAI de Madrid.

Olalla Gómez

(Madrid, 1982)

www.olallagomez.com

Olalla Gómez es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. En 2011 realiza el Máster en Arte, Creación e Investigación por la misma universidad. Recientemente consiguió el primer premio de la Muestra de Arte Joven de La Rioja y en los Encuentros de Arte Contemporáneo (EAC). Ha recibido la beca de ayudas a la creación VEGAP, seleccionada en Circuitos de Artes Plásticas 2013 y en el simposio internacional Praxis y Contexto del Arte Contemporáneo, celebrado en el Fórum Eugénio Almeida (Évora, Portugal). En 2015 ha realizado su primera exposición individual *La gota consume la piedra*. Ha participado también en exposiciones colectivas como: *Artefactos*, en el Centro de Holografía y Artes Dados Negros (Villanueva de los Infantes, España); *La isla Utopía*, Casa Velázquez; *El Barco de Teseo*, Sala Amadis; *Desapació ausencia como pretexto*, Galería Fran Reus (Mallorca); *ECUMENOPOPOLIS*, Metamatic.taf Atenas.

Olalla Gómez formou-se em Belas Artes pela Universidade Complutense de Madrid, onde realizou, em 2011, o Mestrado em Arte, Criação e Investigação. Recentemente, obteve o primeiro prémio da Muestra de Arte Joven de La Rioja (Espanha) e dos Encuentros de Arte Contemporáneo (EAC). Obteve uma bolsa VEGAP de apoio à criação artística, foi seleccionada para os Circuitos de Artes Plásticas 2013 e para o simpósio internacional Praxis e Contexto da Arte Contemporânea, celebrado no Fórum Eugénio Almeida (Évora). Em 2015 realizou a sua primeira exposição individual, *La gota consume la piedra*. Participou, também, nas exposições coletivas: *Artefactos*, no Centro de Holografía y Artes Dados Negros (Villanueva de los Infantes, Espanha); *La isla Utopía*, na Casa Velázquez (Madrid); *El Barco de Teseo*, na Sala Amadis (Madrid); *Desapació ausencia como pretexto*, na Galería Fran Reus (Maiorca, Espanha); e *ECUMENOPOPOLIS*, na Metamatic.taf (Atenas).

Sérgio Carronha

(Cascais, 1984)

Hasta 2009, Sérgio Carronha fue alumno de los cursos de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa. Entre 2012 y 2016 presentó sus obras en exposiciones individuales o colectivas en espacios como el Museo de Serralves (Oporto), la Galería F2 (Madrid), los espacios Arte Tranquilidade y Parkour (Lisboa) o el Palácio da Galeria (Tavira, Portugal). Ha participado en residencias artísticas en Lisboa, Montemor-o-Novo y Redondo (Portugal). En 2014 fundó un programa de residencias artísticas en Alandroal (Portugal). Su obra surge de la observación, el análisis y la transformación de materias primas de los lugares en que vive.

Sérgio Carronha frequentou o curso de Escultura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa até 2009. Entre 2012 e 2016 realizou exposições individuais e coletivas em espaços como o Museu de Serralves (Porto), a Galeria F2 (Madrid), o espaço Arte Tranquilidade (Lisboa), o espaço Parkour (Lisboa), o Palácio da Galeria (Tavira). Participou em residências artísticas em Lisboa, Montemor-o-Novo e Redondo. Em 2014 fundou um programa de residências artísticas em Alandroal. A sua obra surge da observação, análise e transformação de matérias-primas dos locais que habita.

Teresa Solar Abboud

(Madrid, 1985)

www.tsabboud.net

Teresa Solar Abboud vive y trabaja en Madrid. Estudió Bellas Artes en la UCM y cursó estudios de posgrado en la UEM gracias a una beca de la Fundación la Caixa. Entre otros proyectos, ha expuesto individualmente en Matadero Madrid, en el Centro de Arte 2 de Mayo y en la Galería Formato Cómodo. Ha sido premiada con la beca de producción Fundación Marcelino Botín, con la beca de producción CAM 2011 y con el premio Generaciones 2013.

Teresa Solar Abboud reside e trabalha em Madrid. Estudou Belas Artes na Universidade Complutense de Madrid e realizou os estudos de pós-graduação na Universidade Europeia da mesma cidade, como bolseira da Fundación La Caixa. Entre outros projetos, apresentou exposições individuais no Matadero Madrid, no Centro de Arte 2 de Mayo e na Galeria Formato Cómodo. Foi premiada com bolsas de produção da Fundación Marcelino Botín e da Comunidade Autónoma de Madrid (CAM 2011). Também obteve o prémio Generaciones 2013.

Tiago Baptista

(Leiria, 1986)

www.bloguedotitiagobaptista.blogspot.pt
www.fanzinesemartelos.blogspot.pt

Tiago Baptista vive y trabaja en Lisboa. Estudió Artes Plásticas en la Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha (Portugal). Fue vencedor del Premio Fidelidade Mundial Jovens Pintores (2009) y del Premio Amadeu de Souza-Cardoso (2015), y finalista del premio Novos Artistas Fundação EDP (2013). Entre sus exposiciones destacan: *Tem calma, o teu país está a desaparecer*, en la Galería Zé dos Bois (Lisboa); *Guimarães Arte Contemporânea 2011*, en el Palácio Vila Flor e Laboratório das Artes de Guimarães (Guimarães, Portugal); *A culpa não é minha – Obras da Coleção António Cachola*, en el Museu Berardo (Lisboa).

Tiago Baptista vive e trabalha em Lisboa. Estudou Artes Plásticas na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha. Foi vencedor do Prémio Fidelidade Mundial Jovens Pintores (2009), e Prémio Amadeu de Souza-Cardoso (2015), e finalista do prémio Novos Artistas Fundação EDP (2013). Das suas exposições destacam-se *Tem calma, o teu país está a desaparecer*, na Galeria Zé dos Bois (Lisboa); *Guimarães Arte Contemporânea 2011*, no Palácio Vila Flor e Laboratório das Artes de Guimarães, Guimarães; *A culpa não é minha - Obras da Coleção António Cachola*, no Museu Berardo, Lisboa.

Tiago Casanova

(Madeira, 1988)

www.tiagocasanova.com

Tiago Casanova, artista y arquitecto portugués. En 2010 funda, en colaboración, la Scopio Magazine, y, en 2014, A ILHA, un espacio cultural de Lisboa. Expone regularmente desde 2005, contando con exposiciones individuales y colectivas en instituciones como el Museo de Serralves (Oporto), el Museo de Arte Contemporánea de Funchal (Funchal, Madeira), el Museo de la Imagen de Braga (Braga), la Neue Galerie im Hohmannhaus (Augsburg) y la Fotogalerie Wien (Viena). En 2012 ganó el premio Bes Revelação y un accésit en los Premios Novos Talentos Fnac de Fotografia. En 2014 su trabajo fue mencionado para la selección de mejores trabajos del Plat(t)form en el Fotomuseum Winterthur. Está representado por la Galeria das Salgadeiras (Lisboa). Vive y trabaja entre Lisboa y Oporto. Actualmente integra el colectivo XYZ Books.

Tiago Casanova, artista e arquiteto português. Em 2010, funda, em colaboração, a Scopio Magazine e, em 2014, A ILHA, um espaço cultural em Lisboa. Expõe regularmente desde 2005, contando com exposições individuais e coletivas em instituições como: Museu de Serralves (Porto), Museu de Arte Contemporânea do Funchal (Funchal), Museu da Imagem de Braga (Braga), Neue Galerie im Hohmannhaus (Augsburg), Fotogalerie Wien (Viena). Em 2012 ganhou o prémio Bes Revelação e uma Menção Honrosa nos Prémios Novos Talentos Fnac de Fotografia, e em 2014 o seu trabalho foi mencionado para a seleção de melhores trabalhos do Plat(t)form no Fotomuseum Winterthur. É representado pela Galeria das Salgadeiras em Lisboa, e vive e trabalha entre Lisboa e Porto. Atualmente, integra o coletivo XYZ Books.

AGRADECIMIENTOS

A la Comunidad de Madrid por el apoyo y por la total libertad de que he disfrutado a lo largo de este programa. A los artistas, por su total implicación en este proyecto. A los ponentes y colaboradores que aceptaron participar en las actividades. A la Oficina-Centro de Artes e Mesteres Tradicionais de Guimarães, a Pedro Silva, su director de producción, y a Ivo Martins, su consultor para las artes plásticas, por el interés y el esfuerzo en apoyar este verdadero intercambio ibérico. A mi familia y amigos, porque entendieron mis ausencias. A Eliana Lima, por hacer que no tuviese miedo del futuro, por acompañarme en esta aventura, a pesar de la distancia, y por siempre saber cuál es la palabra en falta. A Semíramis González, por la motivación en el momento oportuno. A Rosina Gómez-Baeza, Lucía Ybarra, Víctor Guedes y António Gonçalves, por hacerme creer que todo es posible.

À Comunidade de Madrid, pelo apoio e pela total liberdade de que fruí ao longo deste programa. Aos artistas, pelo seu total envolvimento neste projeto. À Oficina – Centro de Artes e Mesteres Tradicionais de Guimarães, a Pedro Silva, o seu diretor de produção, e a Ivo Martins, o seu consultor para as artes plásticas, pelo interesse e pelo esforço com que apoiaram este verdadeiro intercâmbio ibérico. Aos oradores e aos colaboradores que aceitaram participar nas atividades. À Oficina – Centro de Artes e Mesteres Tradicionais de Guimarães, ao Pedro Silva, o seu diretor de produção, e ao Ivo Martins, o seu consultor para as artes plásticas, pelo interesse e pelo esforço com que apoiaram este verdadeiro intercâmbio ibérico. À minha família e aos meus amigos, por compreenderem as minhas ausências. À Eliana Lima, por me ajudar a não ter medo do futuro, por me acompanhar nesta aventura, apesar da distância, e por saber sempre qual a palavra que falta. À Semíramis González, pela motivação no momento certo. À Rosina Gómez-Baeza, à Lucía Ybarra, ao Víctor Guedes e ao António Gonçalves, por me fazerem acreditar que tudo é possível.

CUESTIONAMIENTO

Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid
Avda. de América, 13. 28002 Madrid

27 de enero - 24 de julio / 2016

Este catálogo es un proyecto de la Dirección General de Promoción Cultural de la Oficina de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid

Este catálogo é um projeto da Direção Geral da Promoção Cultural do Gabinete da Cultura e do Turismo da Comunidade de Madrid

COMUNIDAD DE MADRID / COMUNIDADE DE MADRID

PRESIDENTA / PRESIDENTE
Cristina Cifuentes Cuencas

**DIRECTORA DE LA OFICINA DE CULTURA Y TURISMO /
DIRETORA DO GABINETE DA CULTURA E DO TURISMO**
Anunciada Fernández de Córdoba

**DIRECTOR GENERAL DE PROMOCIÓN CULTURAL /
DIRETOR-GERAL DA PROMOÇÃO CULTURAL**
Jaime M. de los Santos González

**SUBDIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES /
SUBDIRETOR-GERAL DE BELAS ARTES**
Antonio J. Sánchez Luengo

**ASESOR DE ARTE /
ASSESOR ARTÍSTICO**
Javier Martín - Jiménez

EXPOSICIÓN / EXPOSIÇÃO

COMISARIO / CURADOR
Martim Dias

**RESPONSABLE DE EXPOSICIONES TEMPORALES /
RESPONSÁVEL PELAS EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS**
Almudena Hernández de la Torre
Chicote

COORDINACIÓN / COORDENAÇÃO
Nieves Paniagua Ramos

MONTAJE / MONTAGEM
Cubic

TRANSPORTE / TRANSPORTE
Crisóstomo

ILUMINACIÓN / ILUMINAÇÃO
Intervento

CATÁLOGO / CATÁLOGO

TEXTOS / TEXTOS
Martim Dias
André Tavares
Bruno Leitão
David Moriente
Ricardo Forriols
Los artistas

**DISEÑO GRÁFICO /
DESIGN GRÁFICO**
Astrolab Estudio

**EDICIÓN DE IMÁGENES /
EDIÇÃO DE IMAGEM**
Gonzalo Golpe

FOTOGRAFÍAS / FOTOGRAFIAS
Luis Marino Cigüenza
Héctor de Paz

**EDICIÓN DE TEXTOS Y TRADUCCIÓN /
EDIÇÃO DE TEXTOS E TRADUÇÃO**
J. León Acosta

PREIMPRESIÓN / PRÉ-IMPRESSÃO
La Troupe

IMPRESIÓN / IMPRESSÃO
BOCM



**JURADO VII EDICIÓN SE BUSCA COMISARIO /
JÚRI VII EDIÇÃO SE BUSCA COMISARIO**

Antonio J. Sánchez Luengo, Virginia Torrente, Óscar Alonso
Molina, João Fernandes y Ferran Barenblit.

ISBN / 978-84-451-3558-7

DEPOSITO LEGAL / M-22111-2016

© De esta edición: Comunidad de Madrid

© De los textos

© De las imágenes

Colaboran:

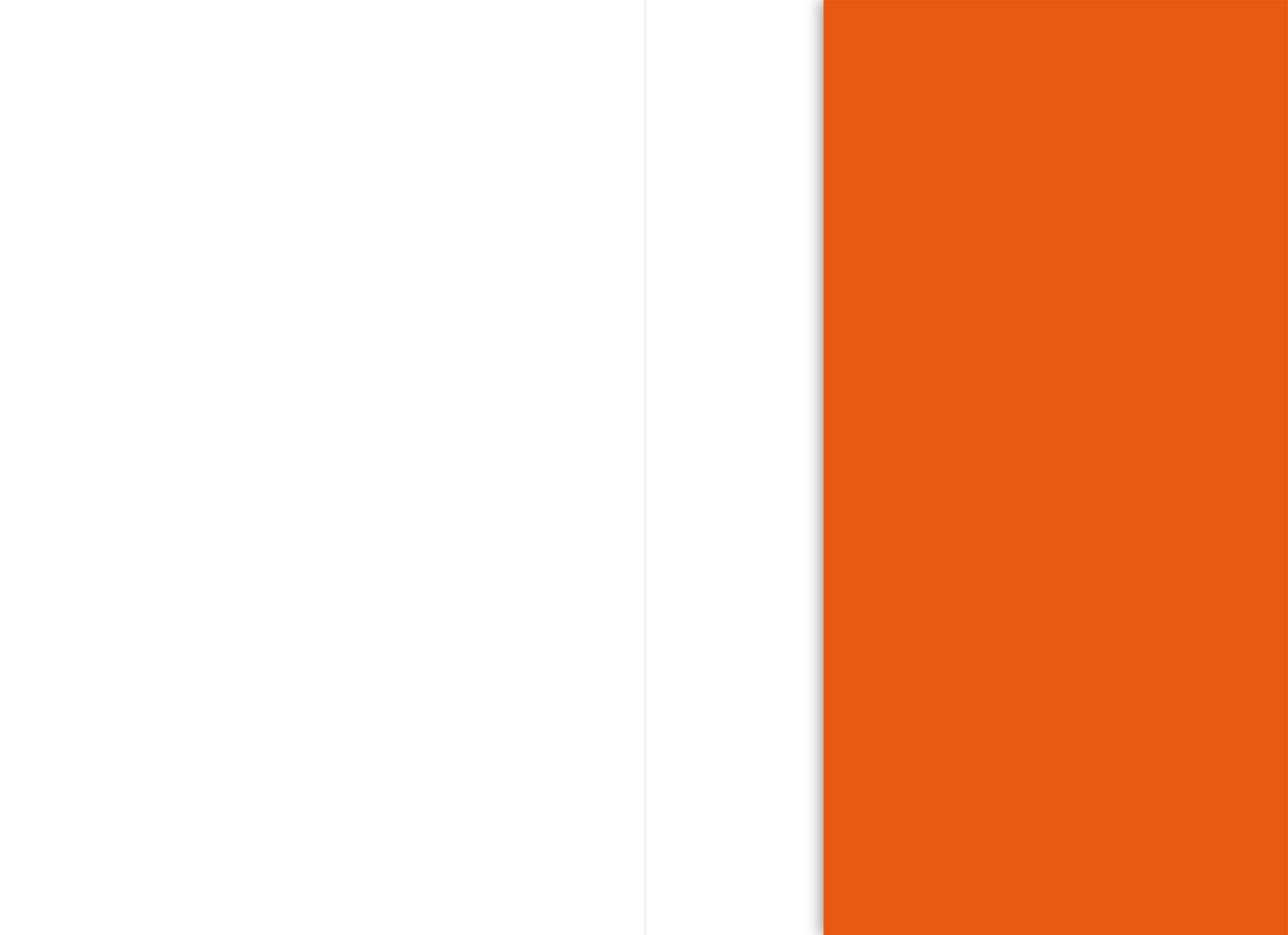
Oficina - Centro de Artes Mestres
Tradicionais de Guimarães



Centro Cultural Vila de Flor de Guimarães



CENTRO CULTURAL VILA FLOR
GUIMARÃES





CUESTIONAMIENTO

Questionamiento, comisariado por Martim Dias, es el proyecto ganador de la VII edición de *Se busca comisario*, iniciativa de la Comunidad de Madrid que apuesta por los proyectos más innovadores en el campo de las artes visuales, dando visibilidad a sus propuestas en un espacio de referencia en la creación artística como es la Sala de Arte Joven.

Questionamiento se estructura en un programa de exposiciones y actividades basado en un modelo curatorial colaborativo entre artistas madrileños y portugueses, en el que se procuró promover la reflexión en torno a dos grandes temas: territorio y sociedad. Esta fórmula, que se ha desarrollado durante el primer semestre de 2016 en la Sala de Arte Joven, ha permitido el intercambio de ideas entre todos los agentes participantes, generando conexiones que perdurarán más allá de este proyecto.

Questionamento, do curador Martim Dias, é o projeto vencedor da VII edição de *Se busca comisario*, uma iniciativa promovida pela Comunidade de Madrid que aposta nos projetos mais inovadores no domínio das artes visuais, dando visibilidade às suas propostas na Sala de Arte Joven, um espaço de referência na criação artística.

Questionamento é um programa de exposições e atividades baseado num modelo curatorial colaborativo entre artistas madrileños e portugueses, no qual se procurou promover a reflexão à volta de dois grandes temas: território e sociedade. Esta fórmula, posta em prática durante o primeiro semestre de 2016 na Sala de Arte Joven, permitiu a troca de ideias entre todos os agentes envolvidos, gerando ligações que vão perdurar para além deste projeto.



ESPACIOS PARA EL ARTE

ARTE
CONTEMPORÁNEO