

O ESPACIO COMO PROXECTO / O ESPACIO COMO REALIDADE

XXVI BIENAL DE ARTE DE PONTEVEDRA

EL ESPACIO COMO PROYECTO / EL ESPACIO COMO REALIDAD

30 JULIO / 1 OCTUBRE DE 2000

EL ESPACIO COMO PROYECTO / EL ESPACIO COMO REALIDAD



FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN



UNIVERSIDADE
DE VIGO

Fundação
Luso-Americana
para o Desenvolvimento



VARIG

XXVI BIENAL DE ARTE DE PONTEVEDRA

O ESPACIO COMO PROXECTO / O ESPACIO COMO REALIDADE

30 XULLO / 1 OUTUBRO 2000

Pazo da Cultura de Pontevedra
Facultade de Ciencias Sociais de Pontevedra

O ESPACIO COMO PROXECTO, O ESPACIO COMO REALIDADE

MARÍA DE CORRAL. Comisaria da Bienal de Arte de Pontevedra

Á memoria de Marcantonio Vilaça, con quen me gustaría percorre-los espacios desta Bienal, compartindo a nosa común paixón pola arte.

Para Lorena, Antonio e Conchita, tan pacientes cos meus proxectos.

Non hai nin un ano, Carlos Valle, Director do Museo de Pontevedra, propúxome comisaria-la XXVI Bienal de Arte, traballando con artistas de tres países: Brasil, Portugal e España. Mentres escoitaba o seu ofrecemento, unha morea de ideas encontradas pasaban pola miña cabeza a toda velocidade: ¿sería posible facer un proxecto interesante en tan pouco tempo?, ¿que sentido tiña facer outra Bienal?, ¿por que estes tres países?... E case simultaneamente as respostas ían tomando corpo: se un é capaz de crear unha complicidade cos artistas e entusiasmalos, o tempo pasa a segundo termo. Pontevedra é unha pequena cidade situada, como di Alberto González-Alegre, na periferia da periferia, pero ten unha Facultade

de Belas Artes, un moi interesante museo e unha longa tradición organizando bienais. Galicia, por outro lado, ten unha importante historia de emigración a Brasil. Galicia, Portugal e Brasil comparten a mesma lingua e algo que, para min, é aínda máis importante: comparten unha palabra ou, mellor dito, un sentimento intraducible que denominan "saudade". E, por último, estou convencida de que para os nosos tres países o organizar unha bienal está cheo de sentido. Carolina Ponce de León opina que "el Network internacional que fluye entre las bienales de Venecia, São Paulo, Estambul, Johannesburgo, La Habana, Kassel y Sydney ha consolidado un ecosistema -más bien un club- de instituciones culturales, curadores, coleccionistas y *dealers* que llevan, o más bien pretenden llevar, las riendas de la globalización en sus manos". Eu non desexo aquí criticar, analizar, nin tan sequera considera-la verdade ou non desta aseveración. Paréceme que para nós, para os nosos artistas, é moito máis importante ou prioritario participar dese ecosistema, entrar finalmente nese "club". E con estes pensamentos

EL ESPACIO COMO PROYECTO, EL ESPACIO COMO REALIDAD

MARÍA DE CORRAL. Comisaria de la Bienal de Arte de Pontevedra

A la memoria de Marcantonio Vilaça, con quien me hubiese gustado recorrer los espacios de esta Bienal, compartiendo nuestra común pasión por el arte.

Para Lorena, Antonio y Conchita, tan pacientes con mis proyectos.

No hace ni un año, Carlos Valle, director del Museo de Pontevedra, me propuso comisariar la XXVI Bienal de Arte, trabajando con artistas de tres países: Brasil, Portugal y España. Mientras escuchaba su ofrecimiento, un montón de ideas encontradas pasaban por mi cabeza a toda velocidad: ¿sería posible hacer un proyecto interesante en tan poco tiempo?, ¿qué sentido tenía hacer otra Bienal?, ¿por qué estos tres países?... Y casi simultáneamente las respuestas iban tomando cuerpo: si uno es capaz de crear una complicidad con los artistas y entusiasmarlos, el tiempo pasa a segundo término. Pontevedra es una pequeña ciudad situada, como dice

Alberto González Alegre, en la periferia de la periferia, pero tiene una Facultad de Bellas Artes, un muy interesante museo y una larga tradición organizando bienales. Galicia, por otro lado, tiene una importante historia de emigración a Brasil. Galicia, Portugal y Brasil comparten la misma lengua y algo que, para mí, es aún más importante: comparten una palabra o, mejor dicho, un sentimiento intraducible que denominan "*saudade*". Y, por último, estoy convencida de que para nuestros tres países el organizar una bienal está lleno de sentido. Carolina Ponce de León opina que "el Network internacional que fluye entre las bienales de Venecia, São Paulo, Estambul, Johannesburgo, La Habana, Kassel y Sydney ha consolidado un ecosistema -más bien un club- de instituciones culturales, curadores, coleccionistas y *dealers* que llevan, o más bien pretenden llevar, las riendas de la globalización en sus manos". Yo no deseo aquí criticar, analizar, ni tan siquiera considerar la verdad o no de esta aseveración. Me parece que para nosotros, para nuestros artistas, es mucho más importante o prioritario participar de

encontreime, case sen me dar conta, saíndo do despacho de *Carlos Valle cun billete para Brasil*.

¿Quen, neste "trashumante" mundo da arte, non pensou, vendo unha gran exposición, como a faría el ou como lle gustaría *te-la posibilidad de facer outra distinta?* Pois ben, eu, naturalmente, tiña varios proxectos na miña cabeza, pero pensei que non era honesto empezar por un deles e intentar encaixar ós artistas nel como se se tratase de pezas dun quebracabezas ou de ilustracións dun texto. Crin que esta vez, primeiro, tiña que falar con artistas, críticos, profesores, galeristas, conservadores de museos, e visitar moitos estudos co propósito de atopar un tema, unha historia común que mostrase a variedade e similitude da creación artística nestes tres países sureños, pertencentes á área de influencia ibérica; un tema que, dentro da diversidade, fose común a unha xeración comprendida entre os vintecinco e os corenta anos.

Todas estas horas de busca confirmáronme algo que viña observando desde mediados dos noventa: que o espacio substituí-

ra ó xénero e ó corpo como inquietude creativa en moitos dos artistas nados despois de 1960. Un espacio que pode ser físico, social, cotián, mental, natural..., pero que xa non é máis un contenedor neutro, senón parte integrante da obra. Tamén observei que museos e galerías están transformándose en espacios de produción e non unicamente de presentación de arte; están converténdose en lugares para a experimentación e a educación, envolvendo activamente ó público; onde o proceso é case máis importante có resultado. Interesáronme enormemente a diversidade das súas propostas, medios e materiais de traballo, e a elección final foi difícil, ou quizá dolorosa, xa que cada elección leva consigo unha perda, e teño que recoñecer que, esta vez, atopei un gran número de excelentes artistas.

Desde finais dos anos noventa producíronse na creación artística cambios fundamentais na forma de percibir, experimentar e utiliza-lo espacio. Poñamos como exemplo: o contexto conceptual e físico da propia galería; o máis amplo contexto social

ese ecosistema, entrar finalmente en ese "club". Y con estos pensamientos me encontré, casi sin darme cuenta, saliendo del despacho de *Carlos Valle con un billete para Brasil*.

¿Quién, en este "trashumante" mundo del arte, no ha pensado, viendo una gran exposición, cómo la hubiera hecho él o cómo le gustaría tener la posibilidad de hacer otra distinta? Pues bien, yo, naturalmente, tenía varios proyectos en mi cabeza, pero pensé que no era honesto empezar por uno de ellos e intentar encajar a los artistas en él como si se tratase de piezas de un rompecabezas o de ilustraciones de un texto. Creí que esta vez, primero, tenía que hablar con artistas, críticos, profesores, galeristas, conservadores de museos, y visitar muchos estudios con el propósito de encontrar un tema, una historia común que mostrase la variedad y similitud de la creación artística en estos tres países, sureños, pertenecientes al área de influencia ibérica; un tema que, dentro de la diversidad, fuese común a una generación comprendida entre los veinticinco y los cuarenta años.

Todas estas horas de búsqueda me confirmaron algo que venía observando desde mediados de los noventa: que el espacio había sustituido al género y al cuerpo como inquietud creativa en muchos de los artistas nacidos después de 1960. Un espacio que puede ser físico, social, cotidiano, mental, natural..., pero que ya no es más un contenedor neutro, sino parte integrante de la obra. También observé que museos y galerías están transformándose en espacios de producción y no únicamente de presentación de arte; están convirtiéndose en lugares para la experimentación y la educación, envolviendo activamente al público; en donde el proceso es casi más importante que el resultado. Me interesaron enormemente la diversidad de sus propuestas, medios y materiales de trabajo, y la elección final fue difícil, o quizás dolorosa, ya que cada elección conlleva una pérdida, y tengo que reconocer que, esta vez, he encontrado un gran número de excelentes artistas.

Desde finales de los años noventa se han producido en la creación artística cambios fundamentales en la forma de percibir,

da cidade, rexión ou país onde as exposicións teñen lugar; o estudio como un espazo productivo; o espazo expositivo como un "marco" moito máis amplo; a atención ó ámbito do urbano como hábitat; a existencia da natureza e a paisaxe percibidos como sensación de perda e distancia e, ó mesmo tempo, como entornos aínda próximos e reais; a nosa propia resposta corporal ós espazos e ás obras que conteñen; o espazo virtual a través do que nos chega a maioría da información. Todos estes aspectos convertéronse en parte integrante das obras de arte, sendo utilizadas polos artistas actuais como calquera outro material.

Esta formulación activa do espazo en que vivimos, esta definición do tempo e do lugar, manexados hoxe de forma moito máis vital e necesariamente autoconsciente, son, xunto a tódolos factores expresados anteriormente, os que na actualidade forman o espazo "representacional" da arte, tema que ocupa en particular esta XXVI edición da Bienal de Pontevedra.

experimentar y utilizar el espacio. Pongamos como ejemplo: el contexto conceptual y físico de la propia galería; el más amplio contexto social de la ciudad, región o país donde las exposiciones tienen lugar; el estudio como un espacio productivo; el espacio expositivo como un "marco" mucho más amplio; la atención al ámbito de lo urbano como hábitat; la existencia de la naturaleza y el paisaje percibidos como sensación de pérdida y distancia y, al mismo tiempo, como entornos aún próximos y reales; nuestra propia respuesta corporal a los espacios y a las obras que contienen; el espacio virtual a través del cual nos llega la mayoría de la información... Todos estos aspectos se han convertido en parte integrante de las obras de arte, siendo utilizados por los artistas actuales como cualquier otro material.

Esta formulación activa del espacio en que vivimos, esta definición del tiempo y del lugar, manejados hoy de una forma mucho más vital y necesariamente autoconsciente, son, junto a todos los factores expresados anteriormente, los que en la

Non quería deixar de facer referencia, nesta miña visión dos cambios sufridos na percepción do espazo, a eses outros espazos máis esquivos do "cotián", da "identidade" e, incluso, da "diferencia", tódolos cales afectan á nosa comprensión da arte e son utilizados polos artistas para reforza-las súas obras conceptualmente. Por isto, co termo "espacialidade" non me refiro soamente a un sentido do contexto como se entende normalmente, senón a esa máis ampla e case indefinible noción de *espacio mental*.

Os artistas seleccionados produciron na súa maioría obras específicas para esta Bienal, desafiando os límites entre percepción e coñecemento, interesándose polo proceso de lectura, de aprendizaxe, que do espazo realiza o visitante e sobre a maneira en que a memoria e o coñecemento lle inflúen, para tratar de establecer un contacto directo co espectador e comprometelo co espazo.

Nun tempo no que constantemente se fala da non existencia de diferencias na natureza dos intereses e influencias entre os

actualidad forman el espacio "representacional" del arte, tema que ocupa en particular esta XXVI edición de la Bienal de Pontevedra.

No quisiera dejar de hacer referencia, en esta mi visión de los cambios sufridos en la percepción del espacio, a esos otros espacios más esquivos de lo "cotidiano", de la "identidad" e, incluso, de la "diferencia", todos los cuales afectan a nuestra comprensión del arte y son utilizados por los artistas para reforzar sus obras conceptualmente. Por esto, con el término "espacialidad" no me refiero solamente a un sentido del contexto como se entiende normalmente, sino a esa más amplia y casi indefinible noción de *espacio mental*.

Los artistas seleccionados han producido en su mayoría obras específicas para esta Bienal, desafiando los límites entre percepción y conocimiento, interesándose por el proceso de lectura, de aprendizaje, que del espacio realiza el visitante y sobre la manera en que la memoria y el conocimiento le influyen, para tra-

xoves artistas, nun tempo no que os termos "globalización" e "homoxeneización" soan a perda e ameaza, esta Bienal penso que será o lugar para ver e experimentar como a arte segue sendo "o espacio" onde descubri-las características locais, nacionais e, sobre todo, individuais, onde posibilita-la complexidade e manifesta-la diferenca.

Lara Almarcegui presenta, a través de fotografías e proxecións de diapositivas, dous traballos: *Westelands* (Descampados) e *Volkstuinen* (Xardíns populares). *Westelands* é un proxecto sobre os descampados en Ámsterdam, eses espacios que, en palabras súas, "non son públicos nin privados e están entre os poucos lugares que non corresponden á realización dun plan urbanístico". *Volkstuinen* é unha "obra en execución" que consiste en chama-la atención sobre estes xardíns populares, únicos espacios na cidade non construídos por deseñadores, arquitectos ou profesionais.

A obra *Bon día* de Martí Anson, dous cuartos idénticos unidos por un corredor escuro, é, para min, unha das metáforas máis

duras sobre a nosa existencia, sobre a nosa soidade cotiá, os nosos soños e expectativas, a nosa imposibilidade de fuxir dunha vida establecida ou unha sociedade prefabricada.

Alberto Barreiro, a través dunha retro-proxección, móstranos un vídeo no que observamos a unha muller tumbada, da que o único movemento é a súa respiración. Con esta imaxe fai un aceno ó *Étant donné* de Duchamp e fálanos do espacio da mirada e do tempo da realidade.

Sandra Cinto crea un lugar onde tódolos obxectos son recoñecibles, pero nada é real; no que, como di Nico Israel, a experiencia do espectador é "como explota-lo contorno dun soño onde o corpo deixa de se-la medida central da escala".

Rochelle Costi fotografou varias casas dun pobo próximo a Pontevedra, onde viven moitos galegos que emigraron a Brasil e regresaron á súa terra. As casas non obedecen nin a unha realidade brasileira nin a unha realidade galega; corresponden máis ben a unha mestura de memoria e desexos soñados pero non vivi-

tar de establecer un contacto directo con el espectador y comprometerlo con el espacio.

En un tiempo en el que constantemente se habla de la no existencia de diferencias en la naturaleza de los intereses e influencias entre los jóvenes artistas, en un tiempo en el que los términos "globalización" y "homogeneización" suenan a pérdida y amenaza, esta Bienal pienso que será el lugar para ver y experimentar cómo el arte sigue siendo "el espacio" donde descubrir las características locales, nacionales y, sobre todo, individuales, donde posibilitar la complejidad y manifestar la diferencia.

Lara Almarcegui presenta, a través de fotografías y proyecciones de diapositivas, dos traballos: *Westelands* (Descampados) y *Volkstuinen* (Jardines populares). *Westelands* es un proyecto sobre los descampados en Amsterdam, esos espacios que, en palabras suyas, "no son públicos ni privados y están entre los pocos lugares que no corresponden a la realización de un plan urbanístico". *Volkstuinen* es una "obra en ejecución" que consis-

te en llamar la atención sobre estos jardines populares, únicos espacios en la ciudad no construídos por diseñadores, arquitectos o profesionais.

La obra *Bon día* de Martí Anson, dos habitaciones idénticas unidas por un pasillo oscuro, es, para mí, una de las metáforas más duras sobre nuestra existencia, sobre nuestra soledad cotidiana, nuestros sueños y expectativas, nuestra imposibilidad de escapar de una vida establecida o una sociedad prefabricada.

Alberto Barreiro, a través de una retro-proyección, nos muestra un video en el que observamos a una mujer tumbada, cuyo único movimiento es su respiración. Con esta imagen hace un guiño al *Étant donné* de Duchamp y nos habla del espacio de la mirada y del tiempo de la realidad.

Sandra Cinto crea un lugar en donde todos los objetos son reconocibles, pero nada es real; en el que, como dice Nico Israel, la experiencia del espectador es "como explorar el contorno de un sueño en donde el cuerpo deja de ser la medida central de la escala".

dos. Rochelle preséntanos esas fotos en dous diferentes contextos: nun, a foto substitúe ó encerado da clase, converténdose a arquitectura en motivo de contemplación, de exemplo; noutra, a foto ocupa practicamente toda a habitación, polo que non se poden ver máis que fragmentos, desaparecendo como arquitectura, aparecendo como obxecto.

As dúas pezas que José Damasceno vai realizar para esta Bienal son, como el nos di, "obras que exploran a zona de contacto que se atopa entre o noso espírito e a realidade". Conteñen elementos que coñecemos pero que nos costa recoñecer, e crean unha sensación de familiaridade e outredade que disturba a aceptación inicial do espectador.

Os artistas Louro e Tabarra, cun traballo conxunto que asinan como Entertainment Co., realizan unha obra que leva consigo sempre unha actitude política e que se move particularmente nos espacios onde a experiencia común e a individual e a memoria personal e colectiva están intercambiadas.

Rochelle Costi ha fotografiado varias casas de un pueblo próximo a Pontevedra, donde viven muchos gallegos que emigraron a Brasil y han regresado a su tierra. Las casas no obedecen ni a una realidad brasileña ni a una realidad gallega, corresponden más bien a una mezcla de memoria y deseos soñados pero no vividos. Rochelle nos presenta esas fotos en dos diferentes contextos: en uno, la foto sustituye a la pizarra de la clase, convirtiéndose la arquitectura en motivo de contemplación, de ejemplo; en otro, la foto ocupa prácticamente toda la habitación, por lo que no se pueden ver más que fragmentos, desapareciendo como arquitectura, apareciendo como objeto.

Las dos piezas que José Damasceno va a realizar para esta Bienal son, como él nos dice "obras que exploran la zona de contacto que se halla entre nuestro espíritu y la realidad". Contienen elementos que conocemos pero que nos cuesta reconocer, y crean una sensación de familiaridad y otredad que disturba la aceptación inicial del espectador.

Cada vez que Adrienne Gallinari debuxa sobre unha parede -dinos Luiz Henrique Horta- repite o acto ancestral de usarlo espacio construído polo home para que signifique algo máis que unha simple protección. Na Facultade de Ciencias Sociais poderemos comprobar como Adrienne investiga os espacios que os individuos ocupan e habitan, para proba-la natureza humana.

Raquel Garbelotti presenta dous grupos de traballo: as *casas-caixa*, onde a arquitectura real é ó mesmo tempo recoñecible e incompleta, simultaneamente presente e ausente; e os materiais de casañas, enormemente agrandados, cos que reconfigura o espacio arquitectónico.

Os traballos de Dora García fannos partícipes dunha cerimonia da mirada, da cultura, dos soños, das memorias, pero sempre desde unha posición lateral, crítica, voluntariamente escollida.

A canle de televisión experimental que Daniel G. Miracle proxeitou para esta exposición é unha reestructuración do sentido do

Los artistas Louro y Tabarra, cuyo trabajo conjunto firman como Entertainment Co., realizan una obra que conlleva siempre una actitud política y que se mueve particularmente en los espacios donde la experiencia común y la individual y la memoria personal y colectiva están intercambiadas.

Cada vez que Adrienne Gallinari dibuja sobre una pared -nos dice Luiz Henrique Horta- repite el acto ancestral de usar el espacio construido por el hombre para que signifique algo más que una simple protección. En la Facultad de Ciencias Sociales podremos comprobar cómo Adrienne investiga los espacios que los individuos ocupan y habitan, para probar la naturaleza humana.

Raquel Garbelotti presenta dos grupos de trabajo: las *casas-caja* (casas-caja), en donde la arquitectura real es al mismo tiempo reconocible e incompleta, simultáneamente presente y ausente; y los recortables de casitas, enormemente agrandados, con los que reconfigura el espacio arquitectónico.

espacio e do tempo neste momento de *mass media*, ciberespacio e globalización.

Os cambios e transformacións que Lúcia Koch realiza nos espazos e elementos arquitectónicos existentes conforman obras específicas, pero non dependentes, xa que nesa manipulación dos ambientes, da luz, o concepto é tan importante como a súa manifestación física.

As arquitecturas interiores, os ambientes domésticos que Diana Larrea crea en espazos públicos convértese sempre nunha historia persoal, nunha percepción subxectiva do espacio que acada unha dimensión tan psicolóxica como arquitectónica.

Jarbas Lopes, nas súas pinturas de plástico trenzado, móstrano-las súas relacións coa cultura popular, a publicidade, os estereotipos que converten a un país, unha cidade, unha persoa en obxecto de desexo.

Maidier López reconstitúe o espacio, pon en evidencia a arquitectura adaptando as súas pinturas ó edificio como unha segunda pel.

Los trabajos de Dora García nos hacen partícipes de una ceremonia de la mirada, de la cultura, de los sueños, de las memorias, pero siempre desde una posición lateral, crítica, voluntariamente escogida.

El canal de televisión experimental que Daniel G. Miracle ha proyectado para esta exposición es una reestructuración del sentido del espacio y del tiempo en este momento de *mass media*, ciberespacio y globalización.

Los cambios y transformaciones que Lúcia Koch realiza en los espacios y elementos arquitectónicos existentes conforman obras específicas, pero no dependientes, ya que en esa manipulación de los ambientes, de la luz, el concepto es tan importante como su manifestación física.

Las arquitecturas interiores, los ambientes domésticos que Diana Larrea crea en espacios públicos se convierten siempre en una historia personal, en una percepción subjetiva del espacio que alcanza una dimensión tan psicológica como arquitectónica.

Marepe utiliza materiais e formas artesanais, modificando a súa funcionalidade. Para a Bienal reproduce, apoiado no chan, un tellado típico das casas do nordeste de Brasil, creando un desprazamento do pasado cara ó presente, do popular cara ó culto.

A instalación de Carmen Nogueira é un desafío espacial cara á identidade, combinado cunha transición desde o espacio de dentro da subxectividade ó ámbito material do corpo e a vida social.

António Olaio pinta, fai vídeo, instalacións, performances, pero todo forma parte do mesmo proceso creativo, da súa maneira de apreñende-la realidade sen necesidade de encontrar unha concreta.

João Onofre define os vídeos que se presentan na Bienal dunha maneira moi sucinta e aséptica: dous personaxes con roupas formais, andando sobre dúas cintas mecánicas, fronte a fronte durante sesenta minutos nun ximnasio público, e dúas persoas saltando desde o chan e caendo sobre as súas costas; pero Delfín

Jarbas Lopes, en sus pinturas de plástico trenzado, nos muestra sus relaciones con la cultura popular, la publicidad, los estereotipos que convierten a un país, una ciudad, una persona en objeto de deseo.

Maidier López reconstruye el espacio, pone en evidencia la arquitectura adaptando sus pinturas al edificio como una segunda piel.

Marepe utiliza materiales y formas artesanales, modificando su funcionalidad. Para la Bienal reproduce, apoyado en el suelo, un tejado típico de las casas del nordeste de Brasil, creando un desplazamiento del pasado hacia el presente, de lo popular hacia lo culto.

La instalación de Carmen Nogueira es un desafío espacial hacia la identidad, combinado con una transición desde el espacio de dentro de la subjetividad al ámbito material del cuerpo y la vida social.

Antonio Olaio pinta, hace video, instalaciones, performances, pero todo forma parte del mismo proceso creativo, de su

Sardo dinos que non son un discurso sobre o corpo, sobre a memoria ou sobre o significado, senón que, pola contra, producen experiencias no espectador que operan na memoria, no sentido e na percepción espacial.

Os traballos de Miguel Palma son sempre unha homenaxe á imaxinación como forza de expresión individual, como forma de enlaza-la práctica da arte con experiencias alleas ós símbolos, mitoloxías e impedimentos da linguaxe convencional das artes plásticas.

David Torres, no seu texto sobre a vídeo-proxección *Maltrato* de Javier Peñafiel, defínea como "un muro de flores..., un panel de beleza sen fisuras, sen connotacións, que é, pouco a pouco, moi lentamente, disparado... destruído. A beleza - dinos- é a parte visible de todo aquilo que atinxe ás nosas aspiracións persoais; é o símbolo da confianza que depositamos nos proxectos estéticos, na cultura; é a tampa que construímos sobre o noso estar no mundo. E, sen embargo, é sometida a un maltrato constante...".

manera de aprehender la realidad sin la necesidad de encontrar una concreta.

João Onofre define los videos que se presentan en la Bienal de una forma muy sucinta y aséptica: dos personas con ropas formales, andando sobre dos cintas mecánicas, frente a frente durante sesenta minutos en un gimnasio público, y dos personas saltando desde el suelo y cayendo sobre su espalda; pero Delfin Sardo nos dice, que no son un discurso sobre el cuerpo, sobre la memoria o sobre el significado, sino que, por el contrario, producen experiencias en el espectador que operan en la memoria, en el sentido y en la percepción espacial.

Los trabajos de Miguel Palma son siempre un homenaje a la imaginación como fuerza de expresión individual, como forma de enlazar la práctica del arte con experiencias ajenas a los símbolos, mitologías e impedimentos del lenguaje convencional de las artes plásticas.

David Torres, en su texto sobre la vídeo-proyección *Maltrato*

Os vídeos de Francisco Queirós distínguense pola ambigüidade implícita na súa práctica. Os seus temas son representativos dun máis emotivo e irónico compromiso co mundo, que enfatiza o desinterese polo significado formal.

A imaxinación de Tere Recaréns non ten límites. Os seus traballos vivos e cambiantes son inaprehensibles anque os suxeite co seu nome e, vivíndoos, un comprende como o temporal e intestable pode asumi-la mesma importancia que o permanente.

A obra de Montse Rego fálanos de como habitar un lugar específico. Nas súas instalacións, os elementos tridimensionais e o espacio son reais e inclúen a presenza do espectador.

O termo que mellor define a obra de Ana Maria Tavares é o de "escultura arquitectónica" porque nos ofrece unha representación pública accesible ás obras que exploran e examinan o físico, perceptual, psicolóxico, sociolóxico, histórico e escultórico, do que a súa presenza non crea nunca fracturas violentas co espacio que vai ocupar, senón que se acomoda e dialoga con el.

de Javier Peñafiel, la define como "un muro de flores..., un panel de belleza sin fisuras, sin connotaciones, que es, poco a poco, muy lentamente, disparado...destruido. La belleza -nos dice- es la parte visible de todo aquello que atañe a nuestras aspiraciones personales; es el símbolo de la confianza que depositamos en los proyectos estéticos, en la cultura; es la tapa que construimos sobre nuestro estar en el mundo. Y, sin embargo, es sometida a un maltrato constante...".

Los vídeos de Francisco Queirós se distinguen por la ambigüedad implícita en su práctica. Sus temas son representativos de un más emotivo e irónico compromiso con el mundo, que enfatiza el desinterés por el significado formal.

La imaginación de Tere Recarens no tiene límites. Sus trabajos vivos y cambiantes son inaprehensibles aunque los sujete con su nombre y, viviéndolos, uno comprende cómo lo temporal e intestable puede asumir la misma importancia que lo permanente.

La obra de Montse Rego nos habla de cómo habitar un lugar

As esculturas e pinturas de Baltazar Torres poñen de manifesto a relación que a arte pode ter coa vida real, comprometéndose cos temas complexos da utilización da natureza, da destrución do medio ambiente...

As tres obras de Joana Vasconcelos, que se expoñen nesta Bienal, ritualizan a experiencia da vida cotiá a través da revisión dos obxectos e lugares que median entre o individuo e a vida pública, e reflicten a particular intimidade que existe entre as persoas e os obxectos de uso diario.

Ó seleccionar a estes vinteasete artistas, ó imaxinar onde e como instala-las súas obras, quixen facer unha exposición sen centro, onde a conxugación de linguaxes artísticas, fortemente diversas entre elas, puidese indicar, nun percorrido ideal, a nosa vontade de destruí-los confíns, de poñer en discusión as buscas habituais de modifica-la maneira de percibi-la realidade. Pero, o mesmo que non existe unha única maneira de facer, tampouco predomina unha soa maneira de mirar, e o espectador, seducido e

sorprendido, intentará encontrar explicacións para navegar por estes tempos e espacios, para interpreta-lo traballos dos artistas. ¡Que tarefa!, case imposible, xa que a arte é inaprehensible, as regras para mirar non existen, e as palabras non chegan para dar conta da experiencia estética. Esta Bienal, como di Charles Esche referíndose á arte, "é unha proposta, un espacio aberto para ser ocupado pola imaxinación e pola intelixencia do espectador".

específico. En sus instalaciones, los elementos tridimensionales y el espacio son reales e incluyen la presencia del espectador.

El término que mejor define la obra de Ana María Tavares es el de "escultura arquitectónica" porque nos ofrece una representación pública accesible a las obras que exploran y examinan lo físico, perceptual, psicológico, sociológico, histórico y escultórico, cuya presencia no crea nunca fracturas violentas con el espacio que va a ocupar, sino que se acomoda y dialoga con él.

Las esculturas y pinturas de Baltazar Torres ponen de manifesto la relación que el arte puede tener con la vida real, comprometiéndose con los temas complejos de la utilización de la naturaleza, de la destrucción del medio ambiente....

Las tres obras de Joana Vasconcelos, que se exponen en esta Bienal, ritualizan la experiencia de la vida cotidiana a través de la revisión de los objetos y lugares que median entre el individuo y la vida pública, y reflejan la particular intimidad que existe entre las personas y los objetos de uso diario.

Al seleccionar a estos veintisiete artistas, al imaginar dónde y cómo instalar sus obras, he querido hacer una exposición sin centro, en donde la conjunción de lenguajes artísticos, fuertemente diversos entre ellos, pudiese indicar, en un recorrido ideal, nuestra voluntad de destruir los confines, de poner en discusión las búsquedas habituales, de modificar la forma de percibir la realidad. Pero, igual que no existe una única manera de hacer, tampoco predomina una sola manera de mirar, y el espectador, seducido y sorprendido, intentará encontrar explicaciones para navegar por estos tiempos y espacios, para interpretar el trabajo de los artistas. ¡Qué tarea!, casi imposible, ya que el arte es inaprehensible, las reglas para mirar no existen, y las palabras no alcanzan para dar cuenta de la experiencia estética. Esta Bienal, como dice Charles Esche refiriéndose al arte, "es una propuesta, un espacio abierto para ser ocupado por la imaginación y la inteligencia del espectador".

ANA MARIA TAVARES

A arte en permanente transformación: A obra de Ana María Tavares

Unha especulación posible respecto da obra de Ana Maria Tavares debe ter en conta non só a propia produción da artista senón tamén o investimento feito por ela na reflexión sistemática respecto á propia obra (culminando co doutoramento) e, incluso, a análise desa traxectoria por outras percepcións e discernimentos, no caso de textos e ensaios elaborados por críticos e comisarios.

O punto de partida desa especulación é unha premisa da obra de Ana Maria Tavares: que a expresión artística está pautada nunha estrutura teórica e que ambas se desenvolven conxuntamente, ou sexa, que a obra é resultante da complicitade entre a práctica e a teoría. Iso débese en gran parte á súa formación. O seu curso de graduación na FAAP e o Aster (escola de arte independente) en São Paulo daban prioridade, daquela, a unha relación que enfatizaba o control conceptual do traballo en comparación, moitas veces, cunha execución encamiñada por procedementos artesanais. Xa en Chicago, onde cursou a mestría (1984-1986), motivada polo novo contexto experiencial e polas condicións ofrecidas pola escola, a artista conscientemente optou por unha xestualidade máis catártica, espontánea, compensada, sen embargo, por unha consciencia espacial activa e polo emprego dun conxunto de técnicas cuns parámetros de calidade que eran industriais.

A partir da súa experiencia en Estados Unidos, a obra de Ana Maria adquiri-

riu unha destreza singular, capaz de dosificar ou incluso dominar conflitos intrínsecos á condición existencial da súa obra. A artista, instrumentalizada como poucos, estaba capacitada para lanzar atrevidas propostas en torno a eses conflitos. A súa actuación ten sido proveitosa e sobresaínte, pois ela estratéxica e intencionadamente insire e evidencia no xogo da arte a nova condición do observador: suxeito capacitado para a participación. A preocupación por ese suxeito que participa está certamente presente no comezo da súa obra. Sen embargo, é a partir de *Duas Noites de Sol* (1987) -instalación concibida para a 19ª Bial Internacional de São Paulo- cando esa participación adquire un papel central (de rexencia) nas operacións que completan a obra.

A especificidade desa participación só poderá ser entendida e contextualizada en contraste con outra premisa da súa obra: que a operación-arte é unha operación de transformación das cousas (no mundo da arte e fóra del) por medio da acción dese suxeito (aquí considerando unha relativa equivalencia entre artista e o que disfruta). Nun relato de decembro de 1984, referente á mestría en Chicago, Ana Maria Tavares expresa: "Estou interesada na idea de que nada está acomodado no espacio, de que nada está en completo repouso e de que toda imaxe ou obxecto posúe movemento, provínte de forzas dinámicas que se poden transformar ou domina-lo espacio onde están situadas".

ANA MARIA TAVARES

El arte en permanente transformación: La obra de Ana María Tavares

Una especulación posible respecto a la obra de Ana Maria Tavares debe tener en cuenta no sólo la propia producción de la artista sino también la inversión realizada por ella en la reflexión sistemática respecto a la propia obra (culminando con el doctorado) e, incluso, el análisis de esa trayectoria por otras percepciones y discernimientos, en el caso de textos y ensayos elaborados por críticos y comisarios.

El punto de partida de esa especulación es una premisa de la obra de Ana Maria Tavares: que la expresión artística se basa en una estructura teórica y que ambas se desarrollan conjuntamente, o sea, que la obra es resultante de la complicitad entre la práctica y la teoría. Eso se debe en gran parte a su formación. Su curso de graduación en la FAAP y el Aster (escuela de arte independiente) en São Paulo daban prioridad, entonces, a una relación que enfatizaba el control conceptual del trabajo en comparación, muchas veces, con una ejecución encaminada por procedimientos artesanales. Ya en Chicago, en donde cursa el maestrazgo (1984-1986), motivada por el nuevo contexto experiencial y por las condiciones ofrecidas por la escuela, la artista, conscientemente, optó por una gestualidad más catártica, espontánea, compensada, sin embargo, por una consciencia espacial activa y por el uso de un conjunto de técnicas cuyos parámetros de calidad eran industriales.

A partir de su experiencia en Estados Unidos, la obra de Ana Maria adquirió una destreza singular, capaz de dosificar o incluso dominar conflictos intrínsecos a la condición existencial de su obra. La artista, instrumentalizada como pocos, estaba capacitada para lanzar atrevidas propuestas en torno a esos conflictos. Su actuación ha sido provechosa y sobresaliente, pues ella estratégica e intencionadamente introduce y evidencia en el juego del arte la nueva condición de observador: sujeto capacitado para la participación. La preocupación por este sujeto que participa está ciertamente presente en el comienzo de su obra. Sin embargo, es a partir de *Duas Noites de Sol* (1987) -instalación concebida para la 19ª Bial Internacional de São Paulo- cuando esa participación adquire un papel central (de regencia) en las operaciones que completan la obra.

La especificidad de esa participación sólo podría ser entendida y contextualizada en contraste con otra premisa de su obra: que la operación-arte es una operación de transformación de cosas (en el mundo del arte y fuera de él) por medio de la acción de ese sujeto (aquí considerando una relativa equivalencia entre artista y el que disfruta). En un relato de diciembre de 1984, referente al maestrazgo en Chicago, Ana Maria Tavares expresa: "Estoy interesada en la idea de que nada está acomodado en el espacio, de que nada está en completo reposo y de que toda imagen u objeto posee movimiento, proveniente de fuerzas diná-

Esa percepción atenta ás transmutacións da imaxe ou obxecto e o seu entorno vén, certamente, da relación crítica da artista cos varios elementos que conforman o mundo da arte. Ademais do permanente auto-coñecemento como artista, Ana Maria Tavares emprega conscientemente tácticas duchampianas de intervención e de descolocación que cuestionan incluso a noción de autoría. A relación, ou mellor, a transmutación entre artista, o que disfruta, obra e "referente" (por exemplo, a natureza ou a situación contextual a que a obra remite) é asoballante, indo máis alá dos presupostos lanzados polo *Grande Vidro* de Duchamp, principalmente polo feito de promover-la artista unha gama de diferentes procedementos propoñéndose establecer unha (in)tensa conexión entre a súa obra e o espazo no que se insire.

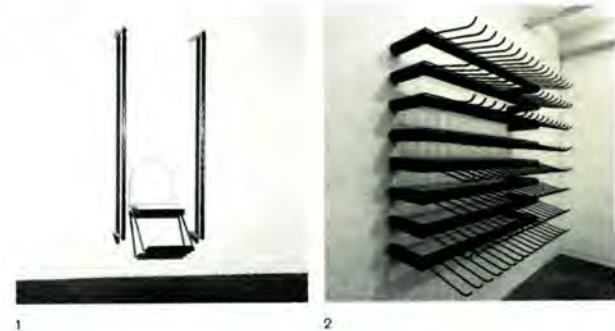
Ana Maria non avoga unha polarización entre creación e fruición; pola contra, crea en función da presenza do participante neses actos. Esa proposta adquire evidencia, nun primeiro momento, coa demarcación do "lugar" do observador e nun segundo momento co emprego de recursos especulares. Se a arte está sempre en movemento, en permanente transformación, faise necesaria a creación de estruturas capaces de dar soporte para aquel que a disfruta.

A artista denominou a primeira estrutura deseñada para ese fin como "beiral" e outras "esculturas" posteriores a esa -pero con funcións semellantes-

como "estructuras de soporte para un corpo en tránsito". A problemática dun corpo en continua descolocación (sexa real ou virtual) no interior da arte pon en perigo as premisas de estabilidade e totalidade manifestadas polos espazos modernistas, revelando implicacións máis alá do estético. Ana Maria constatou que no contexto actual, na relación entre arte e vida (que ela demostra, como poucos, que aínda é algo posible), non son suficientes só estruturas. O que de feito o suxeito contemporáneo necesita son aparellos, próteses, equipamentos capaces de auxilialo na permanente oposición cos conflitos da existencia promovidos principalmente polas continuas transformacións ambientais xeradas polas novas tecnoloxías.

"O aparello instituirá un territorio de dominio do suxeito sometido ó espacio-tempo da obra. (...) os aparellos teñen, na súa esencia, a característica de prolonga-la experiencia da obra e amplifica-los sentidos, a fin de estimula-la consciencia crítica do suxeito sometido á experiencia da arte". (Tese de doutoramento, px. 37-8).

A pesar do ofrecemento de estruturas, aparellos, próteses a diferenza daquel que participa desas complexas operacións de arte, non se trata necesariamente da oferta de confort, complicidade ou camaradería. Os encontros que a artista vén propiciando entra arte (artista), o que disfruta e arquitectura non pre-



micas que se pueden transformar o dominar el espacio en donde están situadas".

Esa percepción atenta a las transmutaciones de la imagen u objeto y su entorno viene, ciertamente, de la relación crítica de la artista con los varios elementos que conforman el mundo del arte. Además del permanente auto-conocimiento como artista, Ana Maria Tavares emplea conscientemente tácticas duchampianas de intervención y de descolocación que cuestionan incluso la noción de autoría. La relación, o mejor, la transmutación entre artista, el que disfruta, obra y "referente" (por ejemplo, la naturaleza o la situación contextual a que la obra remite) es avasallador, yendo más allá de los presupuestos lanzados por el *Grande Vidrio* de Duchamp, principalmente por el hecho de promover la artista una gama de diferentes procedimientos proponiéndose establecer una (in)tensa conexión entre su obra y el espacio en el que se inscribe.

Ana Maria no avoga una polarización entre creación y fruición: por el contrario, crea en función de la presencia del participante en esos actos. Esa propuesta adquiere evidencia, en un primer momento, con la demarcación del "lugar" del observador y en un segundo momento con el empleo de recursos especulares. Si el arte está siempre en movimiento, en permanente transformación, se hace necesaria la creación de estructuras capaces de dar soporte para aquel que lo disfruta.

La artista denominó la primera estructura diseñada para ese fin como "bei-

ral" y otras "esculturas" posteriores a esa -pero con funciones semejantes- como "estructuras de soporte para un cuerpo en tránsito". La problemática de un cuerpo en continua descolocación (sea real o virtual) dentro del arte pone en peligro las premisas de estabilidad y totalidad manifestadas por los espacios modernistas, revelando implicaciones más allá de lo estético. Ana Maria constató que en el contexto actual, en la relación entre arte y vida (que ella demuestra, como pocos, que aún es algo posible), no son suficientes sólo estructuras. Lo que de hecho el sujeto contemporáneo necesita son aparatos, prótesis, equipamientos capaces de auxiliarlo en la permanente oposición con los conflictos de la existencia promovidos principalmente por las continuas transformaciones ambientales generadas por las nuevas tecnologías.

"El aparato instituirá un territorio de dominio del sujeto sometido al espacio-tiempo de la obra. (...) los aparatos tienen, en su esencia, la característica de prolongar la experiencia de la obra y amplificar los sentidos, a fin de estimular la consciencia crítica del sujeto sometido a la experiencia del arte". (Tesis de doctorado, p. 37-8).

A pesar del ofrecimiento de estructuras, aparatos, prótesis, a diferencia de aquel que participa de esas complejas operaciones de arte, no se trata necesariamente de la oferta de confort, complicidad o camaradería. Los encuentros que la artista viene propiciando entre arte (artista), el que disfruta y arquitectura no preten-

tenden resolver ou amaina-lo conflito existencial dos implicados. Pola contra, as estratexias empregadas refírense á problematización da crise en curso. Ana Maria Tavares fai un xogo de seducción perversa, potencializado principalmente a partir da utilización de artimañas especulares. O espello no contexto da obra da artista está no mínimo dicotómico: "curinga" e/ou testemuña do xogo da arte.

"Ocorre que o espellamento é para nós hoxe un fenómeno máis ben complexo, capaz de proporcionar, ó meu ver, toda unha gama de experiencias intermedias entre o estupor e a auto-consciencia. O espello non é a penas máis que un mergullo, é tamén, como xa dixen, 'verse vendo' e 'verse sendo visto'". (Tese de doutoramento, p. 55).

Só resta así re-afirmar, en relación coa instigante situación na que Ana Maria Tavares se insire, que a "arte non é mero deleite estético ou discurso entrópico ou utópico, pero axente de transformacións".

Martin Grossman

den resolver o amainar el conflito existencial de los implicados. Por el contrario, las estrategias empleadas se refieren a la problematización de la crisis en curso. Ana Maria Tavares hace un juego de seducción perversa, potencializado principalmente a partir de la utilización de artimañas especulares. El espejo en el contexto de la obra de la artista está en el mínimo dicotómico: "curinga" y/o testigo del juego del arte.

"Sucede que el reflejo en el espejo es para nosotros hoy un fenómeno más bien complejo, capaz de proporcionar, a mi modo de ver, toda una gama de experiencias intermedias entre el estupor y la auto-consciencia. El espejo no es apenas más que una inmersión, es también, como ya dije, 'verse viendo' y 'verse siendo visto'". (Tesis de doctorado, p. 55).

Sólo queda así re-afirmar, en relación con la instigante situación en la que Ana Maria Tavares se incluye, que el "arte no es mero deleite estético o discurso entrópico o utópico, sino agente de transformaciones".

Martin Grossman

Belo Horizonte, Brasil, 1958.

Vive e traballa en São Paulo, Brasil.

Formación:

PhD, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil. MFA, The School of The Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos. BFA, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, Brasil.

Exposicións individuais:

2000 Estação II, Centro Universitário Maria Antônia. Art Basel, Basilea, Suiza. Brás: São Paulo, Sesc Belenzinho, São Paulo, Brasil. PR'00, San Juan, Puerto Rico. Bienal de La Habana, La Habana, Cuba. 1998 Relax'ovisions, Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo, Brasil. 1997 Porto Pampulha,

Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil.

1996 Rotatórias, Galleria Millan, São Paulo, Brasil.

1994 Chicotes, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil.

1993 Chicotes, Gabnete de Arte de Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.

1990 Gabinete de Arte de Raquel Arnaud, São Paulo, Brasil.

1986 Superior Street Gallery, Chicago, Estados Unidos.

1982 Objetos e Interferências, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

Exposicións colectivas. (selección):

2000 XXVI Bienal de Arte de Pontevedra, Pontevedra, España. Panorama de Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna de Fortaleza, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza, Brasil. Entre a Arte e o Design:

Acervo do MAM, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil. III, Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brasil. Cutting Edge, ARCO, Madrid, España. Panorama de Arte Brasileira, Museu de Arte Contemporânea Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

1999 II Semana Fernando Furlanetto de Fotografia, Teatro Municipal, São João de Boa Vista, SP, Brasil. Território Expandido, Premio Multicultural Estadão, SESC Pompéia, São Paulo, Brasil. Enigmas, Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brasil. Panorama de Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil. Parallèle Brito Cimino/FIAC, Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brasil.

1998 Arte Brasileira no Acervo do Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil. Horizonte Reflexivo, Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, Brasil. Selección Galeria

Brito Cimino, São Paulo, Brasil. City Canibal, Paço das Artes, São Paulo, Brasil.

1997 Ao Cubo, Paço das Artes, São Paulo, Brasil. Diversidade da Escultura Brasileira Contemporânea, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, Brasil.

1996 O Metal e suas Ligações, SESC Pompéia, São Paulo, Brasil. Doações Recentes, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil. Arte no Espaço Urbano, Palacio do Itamaraty e Fundação Athos Bulcão, Brasília, Brasil.

1995 O Objeto Gravado, Fundação Cultural de Curitiba, PR, Brasil. Entre a Escultura e o Desenho, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil. Arte na Cidade, Biblioteca Santa Mônica, UFU, Uberlândia, MG, Brasil.

1994 Pequeno Formato Latinoamericano, Luigi Marrozzini Gallery, San Juan, Puerto Rico. Colectiva de Escultura, Espaço Namour,

São Paulo, Brasil. Bienal Brasil Século XX, São Paulo, Brasil.

1993 Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil, National Museum for Women in the Arts, Washington DC, Estados Unidos.

1992 Encounters, The Betty Rymer Gallery, Chicago, Estados Unidos.

1991 21 Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Brasil. 16 Salão de Ribeirão Preto, Brasil. Montagens Ambientais, Centro Cultural da UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil. Panorama Atual da Arte Brasileira, Escultura, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil. Arte Brasileira: La Nueva Generación, Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.

1990 Prêmio Brasília de Artes Plásticas, Museu de Arte de Brasília, DF, Brasil. Apropriações, Paço das Artes, São Paulo, Brasil.

3

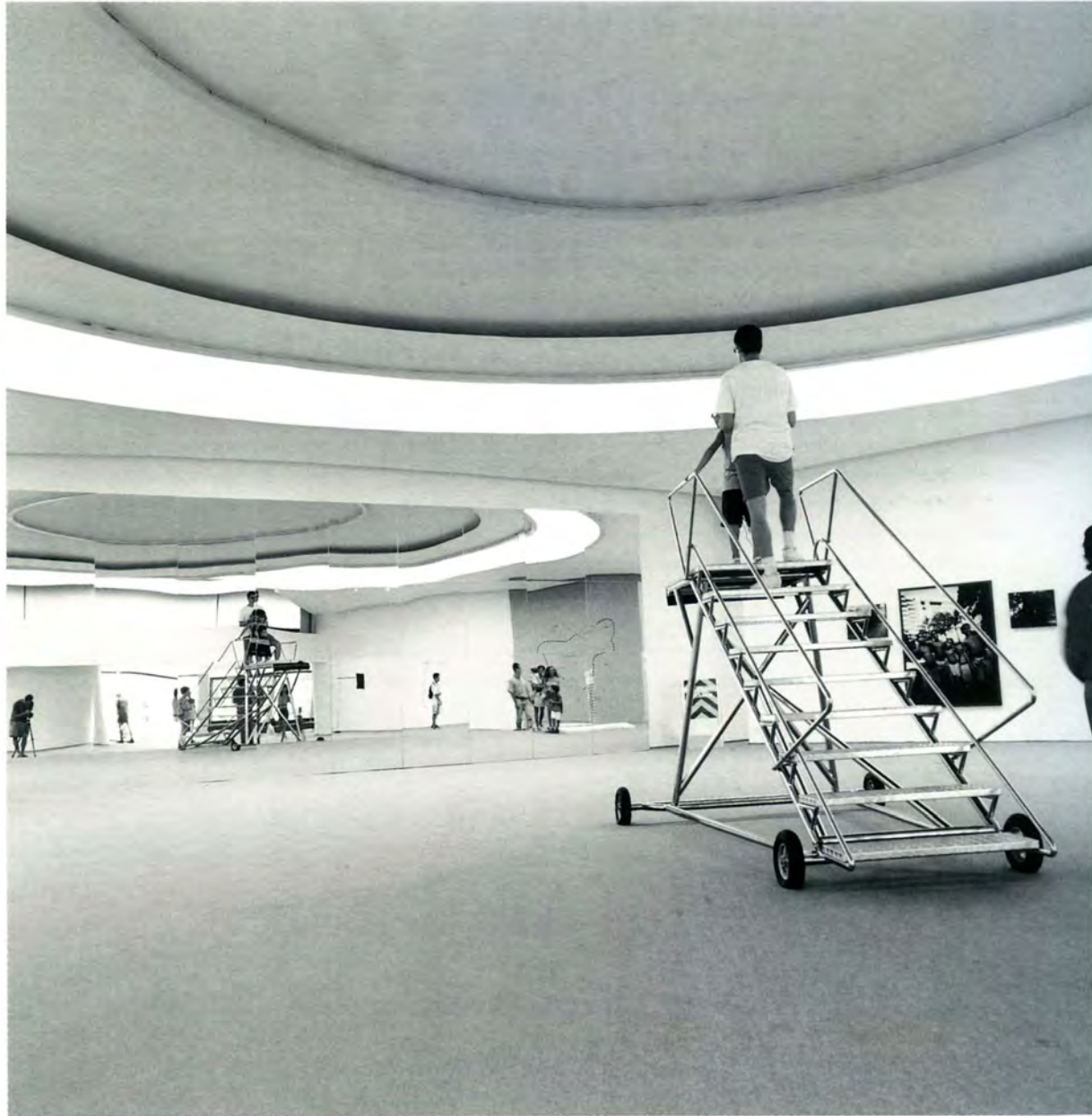
1 "Guarda-Corpo", 1996
Aço inoxidável e couro
250 x 90 x 70 cm.

2 "Pendurador", 1990
Aço carbono
200 x 170 x 70 cm.

3 "Exit"
Aço inoxidável, alumínio, rodas
de goma, auriculares e leitor de
CD
140 x 195 x 400 cm.

4 "Gambling", 1999
60 m² aço inoxidável e espelho
Teatro Municipal de São João da
Boa Vista

5 "Harpa"
500 x 400 x 400 cm.



4

5