

# :ESTÚDIO 31

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras  
Volume 11, número 31, julho-setembro 2020 | trimestral  
ISSN 1647-6158 | e-ISSN 1647-7316  
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes  
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,  
Universidade de Lisboa



A propósito dos 14 artigos apresentados no N. 31 da Revista Estúdio, apresenta-se uma perspectiva sintética e interrogadora sobre as formas da arte, interrogando a sua ancoragem agarrada à subjetividade. Esta entidade desfaz-se como ponto de vista, mas permite a representação, para uma abstração estética. A Arte na mole dos tempos é então uma forma agarrada a uma perspectiva, uma imagem na retina semantizada. O contexto é de perigo, na emergência ambiental, expondo uma arte que pode ser doente, com o mal reificado do capital. O desafio é alto, para uma superação na Arte contemporânea.

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras  
Volume 11, número 31, julho–setembro 2020  
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

Revista internacional com comissão científica  
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes  
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,  
Universidade de Lisboa

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras  
Volume 11, número 31, julho-setembro 2020  
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316  
Ver arquivo em > <http://estudio.fba.ul.pt>

Revista internacional com comissão científica  
e revisão por pares (sistema *double blind review*)  
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes  
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,  
Universidade de Lisboa

#### Revista indexada nas seguintes plataformas científicas:

- Academic Onefile >  
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» > <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- DIALNET > <http://dialnet.unirioja.es>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >  
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences >  
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >  
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de informação para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index >  
<http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: A2 (artes/música) >  
<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SciELO (Scientific Electronic Library Online) / Coleção SciELO Portugal >  
<http://www.scielo.org>
- SIS, Scientific Indexing Services >  
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

#### Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» > <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- Electronics Journals Library, University Library of Regensburg >  
<http://www.uni-regensburg.de/library/index.html>

**Periodicidade:** trimestral

**Revisão de submissões:** arbitragem duplamente cega por Pares Académicos

**Direção:** João Paulo Queiroz

**Divulgação:** Isabel Nunes

**Logística:** Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

**Gestão financeira:** Isabel Vieira, Cláudia Pauzeiro

**Propriedade e serviços administrativos:**

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal  
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

**Crédito da capa:** Renata Lucas: *Kunst-Werke*.

Cabeça e Cauda de Cavalo (2ª parte de la obra)

[Intervención urbana]. © 2010 Renata Lucas.

Reimpresión cortesía da artista.

**Projeto gráfico e paginação:** Tomás Gouveia

**ISSN (suporte papel):** 1647-6158

**ISSN (suporte eletrónico):** 1647-7316



#### Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

**Revista :Estúdio**

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal  
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

**Mail:** [estudio@belasartes.ulisboa.pt](mailto:estudio@belasartes.ulisboa.pt)



## Conselho Editorial / Pares Académicos

### Pares académicos internos:

JOÃO PAULO QUEIROZ  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

LUÍS JORGE GONÇALVES  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

ARTUR RAMOS  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

ARMANDO JORGE CASEIRÃO  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Arquitetura)

ILÍDIO SALTEIRO  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

MARGARIDA P. PRIETO  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes)

JOÃO CASTRO SILVA  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

### Pares académicos externos:

ADÉRITO FERNANDES MARCOS  
(Portugal, Universidade Aberta, Departamento  
de Ciências e Tecnologia)

ALMERINDA LOPES  
(Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo,  
Centro de Artes, Vitória)

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA  
(Espanha, Facultad de Bellas Artes  
de Pontevedra, Universidad de Vigo)

ÁLVARO BARBOSA  
(China, Macau, Universidade de São  
José (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

ANGELA GRANDO  
(Brasil, Universidade Federal do Espírito  
Santo, Vitória, ES)

ANTÓNIO DELGADO  
(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,  
Escola Superior de Artes e Design)

APARECIDO JOSÉ CIRILO  
(Brasil, Universidade Federal do Espírito  
Santo, Vitória, ES)

CARLOS TEJO  
(Espanha, Universidad de Vigo,  
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

CLEOMAR ROCHA  
(Brasil, Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Artes Visuais)

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA  
(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul, Instituto das Artes)

FÁTIMA CHINITA  
Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa,  
Escola Superior de Teatro e Cinema)

FRANCISCO PAIVA  
(Portugal, Universidade Beira Interior,  
Faculdade de Artes e Letras)

HEITOR ALVELOS

(Portugal, Universidade do Porto,  
Faculdade de Belas Artes)

INÉS ANDRADE MARQUES

(Portugal, Universidade Lusófona de  
Humanidades e Tecnologias)

JOAQUIM PAULO SERRA

(Portugal, Universidade Beira Interior,  
Faculdade de Artes e Letras)

JOAQUÍN ESCUDER

(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSU REKALDE IZAGUIRRE

(Espanha, Universidad del Pais Vasco,  
Facultad de Bellas Artes)

JUAN CARLOS MEANA

(Espanha, Universidad de Vigo,  
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

LUÍSA SANTOS

(Portugal, curadora independente)

LUÍS HERBERTO

(Portugal, Universidade da Beira Interior,  
Faculdade de Artes e Letras)

MARCOS RIZOLLI

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO

(Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG), Escola de Belas Artes)

MARILICE CORONA

(Brasil, Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes)

MARISTELA SALVATORI

(Brasil, Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes)

MÒNICA FEBRER MARTÍN

(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,  
UNESP)

NUNO SACRAMENTO

(Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

ORLANDO FRANCO MANESCHY

(Brasil, Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Ciências da Arte)

PAULA ALMOZARA

(Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica  
de Campinas, Faculdade de Artes Visuais)

PAULO BERNARDINO BASTOS

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento  
de Comunicação e Arte)

PAULO GOMES

(Brasil, Universidade Federal de Rio Grande  
do Sul, Instituto das Artes)

PEDRO ORTUÑO MENGUAL

(Espanha, Universidade de Aveiro, Departamento  
de Comunicação e Arte)

RENATA FELINTO

(Brasil, Ceará, Universidad de Murcia, Facultad  
de Bellas Artes)

ROSANA HORIO MONTEIRO

(Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade  
de Artes Visuais)

SUSANA SARDO

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento  
de Comunicação e Artes, INET-MED)

VERA LUCIA DIDONET THOMAZ

(Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores  
em Artes Plásticas, ANPAP)

<b>Índice</b>	<b>Index</b>	
<b>1. Editorial</b>	<b>1. Editorial</b>	12-20
<b>Arte: no ângulo do espelho, uma pegada grande demais</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	<b>Art: at the angle of the mirror, a footprint too big</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-20
<b>2. Artigos originais</b>	<b>2. Original articles</b>	22-155
<b>Texto y la palabra en la escultura e instalaciones de Jaume Plensa</b> ANDREA DAVILA	<b>Text and word in Jaume Plensa's sculptures and installation art</b> ANDREA DAVILA	22-30
<b>Manuel Rosa: A Sombra de uma Secreta Luz</b> ANTÓNIO FERNANDO SILVA	<b>Manuel Rosa: the Shadow of a Secret Light</b> ANTÓNIO FERNANDO SILVA	31-40
<b>Dar arte com pedaços de si (para o entendimento de obra de arte que vive com a presença do outro)</b> CHEILA PEÇAS	<b>Give art with pieces of self. (For the understanding of a work of art that lives with the presence of the other): a Reflection About the Work of Raquel Ferreira</b> CHEILA PEÇAS	41-50
<b>Projeto Artístico e Identidade: o território de origem e o desenvolvimento autoral no percurso de Luís Fortunato Lima</b> DOMINGOS LOUREIRO & LILIANA MEIRA	<b>Artistic Project and Identity: the origin's territory and the authorial development in Luís Fortunato Lima's career</b> DOMINGOS LOUREIRO & LILIANA MEIRA	51-61
<b>Curiosidade e inquietude: a ponte entre a ditadura e a liberdade na obra de João Nunes</b> ELIANA PENEDOS-SANTIAGO & NUNO MARTINS	<b>Curiosity and unquietness: the bridge between dictatorship and freedom in the work of João Nunes</b> ELIANA PENEDOS-SANTIAGO & NUNO MARTINS	62-70
<b>Travesías de la Pintura de Almudena Fernández Fariña: escribir pintura, tejer pintura, pintar</b> ISABEL CÁCERES FLORES	<b>Crossroads of Almudena Fernandez Fariña's painting: writing painting, weaving painting, painting</b> ISABEL CÁCERES FLORES	71-79

<b>Renata Lucas: aproximaciones a lo cotidiano en el espacio público</b> JASMINA LLOBET & LUIS PONS	<i>Renata Lucas: Approaches to the everyday in public space</i> JASMINA LLOBET & LUIS PONS	80-87
<b>La memoria sólida de Carles Gabarró</b> JOAQUÍN ESCUDER	<i>The Solid Memory of Carles Gabarró</i> JOAQUÍN ESCUDER	88-96
<b>Pedres 3D: l'error d'Anna Dot i la còpia de Mercè Casanova</b> JORDI MORELL I ROVIRA	<i>3D stones: the error of Anna Dot and the copy of Mercè Casanovas</i> JORDI MORELL I ROVIRA	97-104
<b>A obra escultórica de Maria Palmela</b> LUISA PERIENES	<i>The sculptural work of Maria Palmela</i> LUISA PERIENES	105-114
<b>Juliá Panades y la escultura vacacional: el fin de la masterpiece</b> MARÍA DEL MAR RAMÓN	<i>Juliá Panadés and the vacational sculpture. The end of the masterpiece</i> MARÍA DEL MAR RAMÓN	115-123
<b>Lúcia Gomes: uma artista na Amazônia</b> ORLANDO MANESCHY & MARIA CHRISTINA BARBOSA	<i>Lúcia Gomes: an artist in Amazonia</i> ORLANDO MANESCHY & MARIA CHRISTINA BARBOSA	124-133
<b>Experimentações político-formais no corpo linguístico performativo: a escrita em artes visuais</b> REGINA MELIM & DANIELA CASTRO	<i>Political-formal experiments in the performative linguistic body: writing in visual arts</i> REGINA MELIM & DANIELA CASTRO	134-144
<b>Sumando ausencias en el aire: sobre la condición performativa en las instalaciones de Doris Salcedo y Teresa Margolles</b> SILVINA VALESINI	<i>Adding absences in the air: on the performative condition in the art installations of Doris Salcedo and Teresa Margolles</i> SILVINA VALESINI	145-155
<b>3. :Estúdio, normas de publicação</b>	<i>:Estúdio, publishing directions</i>	158-186
<b>Ética da revista</b>	<i>Journal ethics</i>	158-159
<b>Condições de submissão de textos</b>	<i>Submitting conditions</i>	160-162



<b>Meta-artigo, manual de estilo</b>	<i>Style guide</i>	163-168
<b>Chamada de trabalhos: XII Congresso CSO'2021 em Lisboa</b>	<i>Call for papers: 12th CSO'2021 in Lisbon</i>	169-171
<b>:Estúdio, um local de criadores</b>	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	174-186
<b>Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos</b>	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	174-184
<b>Sobre a :Estúdio</b>	<i>About Estúdio</i>	185
<b>Ficha de assinatura</b>	<i>Subscription notice</i>	186

# 1. Editorial

*Editorial*

# Travesías de la pintura de Almudena Fernández Fariña: escribir pintura, tejer pintura, pintar

*Crossroads of Almudena Fernandez Fariña's painting: writing painting, weaving painting, painting*

ISABEL CÁCERES FLORES\*

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

\*España, artista plástica y Investigadora predoctoral.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Departamento de Pintura, línea de Investigación: La pintura en el campo expandido. Rúa da Mestranza número 2, Pontevedra, 36002 Espanha. E-mail: cfloresisabel@gmail.com

**Resumen:** En esta comunicación se propone una lectura de la travesía pictórica de Almudena Fernández Fariña. Para ello se tomarán como estudio de caso cuatro de sus obras: “Sin título” (1998), “Knoten” (2004), “Pintura Hábitat” (2005) y “Mural Concha” (2013) que se analizarán en los apartados que dividen este artículo: Escribir pintura, Tejer pintura y Pintar. Dichas exposiciones nos permitirán conocer la evolución que experimenta la pintura de Fernández Fariña desde sus primeros lienzos escritos, hasta la salida de su pintura del marco del cuadro al espacio arquitectónico a través del uso del ornamento.

**Palabras clave:** Pintura fuera del marco / decoración / ornamento / site/non-site.

**Abstract:** *This communication proposes an interpretation of the crossroads of Almudena Fernández Fariña's painting. With the aim of doing that, four of her artworks will be used as a case of study: “Sin título” (1998), “Knoten” (2004), “Pintura Hábitat” (2005) and “Mural Concha” (2013). These artworks will be analysed in the sections dividing this article: Writing painting, Weaving painting and Painting. These works will allow us to get to know the evolution that Fernández Fariñas's painting experienced from her first written canvases, until the outing of her painting from the frame to the architectural space through the use of ornament.*

**Keywords:** *Out of frame painting / decoration / ornament / site/non-site.*

## Introducción

Almudena Fernández Fariña (Vigo, 1970), es una de las artistas españolas cuya pintura se sitúa fuera del marco del cuadro (Fernández Fariña, 2009). Artista, doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo y docente en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Fernández Fariña desarrolla su producción artística desde los años 90.

En los últimos años, su obra ha sido mostrada en exposiciones individuales como "Pencilstroke" (Galería Lilliput, Librería Versus, Vigo, 2015) o "Pintura t" (Quease Galería, Espacio t, Oporto, 2010) y colectivas como "Mulleres do Silencio. De Maruja Mallo a Ángela de la Cruz" (Museo MARCO, Vigo, 2016), o "Así nos ven, así somos?" (Casa Galega da Cultura, Vigo, 2015). Ha sido premiada, entre otros, con el Primer Premio de Pintura L' Oreal (2000) o la Beca Pollock-Krasner Foundation (Nueva York, 2001). Además, colecciones privadas y públicas, como la Fundación Caja Madrid o el Museo de Pontevedra, cuentan con obras de la artista.

Su tesis doctoral "Lo que la Pintura no es. La Lógica de la Negación como Afirmación del Campo Expandido de la Pintura" (Universidad de Vigo, 2009), fue premiada con el Premio Provincial a la Investigación Diputación de Pontevedra, 2009 (Humanidades y Ciencias Sociales) y con el Premio Extraordinario de Tesis de la Universidad de Vigo 2008/2009 (Humanidades).

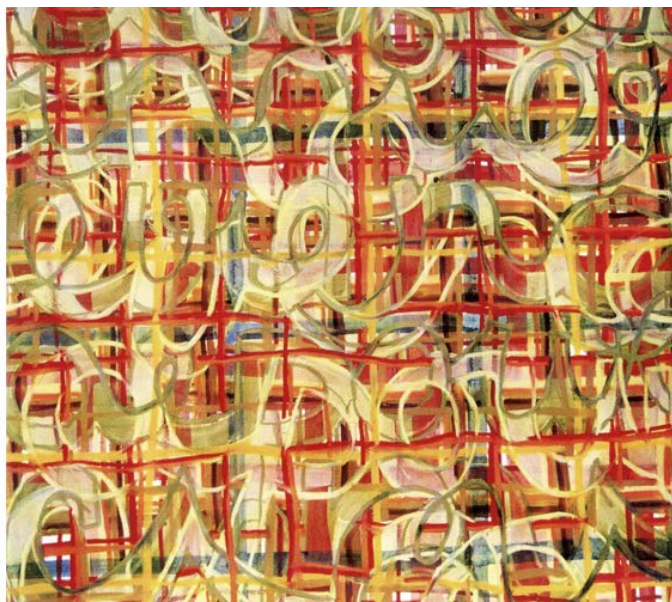
Actualmente, la práctica artística de Almudena Fernández Fariña se desarrolla en el campo expandido (Krauss, 1979) de la pintura. No obstante, en sus inicios su pintura se situaba dentro del lienzo y se des-situaba en el espacio positivo (Cruz, 2006).

Esta comunicación se centra en el momento en que la pintura de la artista cruza los límites del soporte bidimensional del lienzo para expandirse y situarse en el espacio arquitectónico. Para ello, el artículo se ha estructurado en tres apartados: Escribir pintura, Tejer pintura y Pintar, que nos permitirán realizar un estudio de caso con cuatro de sus obras, observando cómo la tendencia a la ornamentalización de su trabajo coincide con la repetición de los motivos más allá del límite del bastidor, fuera del marco (Fernández Fariña, 2009).

### 1. Escribir pintura

En sus inicios, la pintura de Almudena Fernández Fariña se presenta como una escritura pintada sobre cuadros de gran formato. La artista escribe con brocha y pintura sobre el lienzo, textos cuyas palabras se sedimentan y articulan de manera orgánica entre líneas que componen retículas.

Como podemos observar en la obra "Sin título" (Figura 1) de 1998, la



**Figura 1** - Almudena Fernández Fariña, "Sin título", 1998. Mixta sobre tela, 146 x 146 cm. Fuente: <http://almudenafernandezfariinha.com/almudena/pintura/1998-1999/>

tendencia abstractizante de su escritura contrasta con la geometría pura de la retícula que la contiene, acercando el gesto de la escritura a las características del arabesco.

El arabesco, en la cultura árabe, se compone, entre otros, por entrelazados, nudos o formas vegetales que derivan de la abstracción de la escritura cúfica. El arabesco contiene, como afirma Brüderlin (2001), formas geométricas, representativas del sur de la Península Ibérica, así como orgánicas, predominantes en los países árabes, ambos rasgos se presentan en la pintura contemporánea de manera evidente e independiente, como es palpable, por ejemplo, en la obra de aristas abstractas como Lee Krasner (Nueva York, 1908-1984) o Tatiana Lwein (Polonia 1920-Nueva York 1982).

Sin embargo, Fernández Fariña combina la geometría y el ritmo de la escritura ubicando ambas formas en un mismo soporte y creando una tensión que lleva a la propia pintura a reclamar su espacio fuera de los límites impuestos por el bastidor. De esta manera, al igual que la caligrafía cúfica se torna decorativa

mediante líneas curvas y anudados, en la obra de Fernández Fariña, la escritura se torna arabesco al liberarse de las imposiciones del lenguaje.

En estas pinturas de final de los años 90, el soporte-cuadro, acotado y portable, no plantea posibilidad real de franquear los límites. Son obras realizadas en el estudio de la artista y no concebidas para abrirse o dialogar con el espacio expositivo.

## 2. Tejer pintura

A principio del 2000, la escritura de Almudena Fernández Fariña, supera la retícula y enfatiza la línea arabesca, el texto de los cuadros de los 90 se transforma en tejido ornamental expandiéndose fuera del marco del cuadro y convirtiéndose ahora en un tejido pintado que tapiza el espacio.

Este tejido pintado sugiere una capacidad de continuación y repetición que permite a la obra de Fernández Fariña desprenderse, al fin, de los límites del lienzo para desplegarse en el espacio arquitectónico y "ya con el muro como soporte, la pintura se teje en el espacio" (Barro, 2014:12).

En la exposición "Knoten" (Figura 2), presentada en la Galería VGO de Vigo en 2004, se combinaban tanto pintura sobre lienzo como intervención directa sobre muro. Parte de la pieza -lienzos de diferentes tamaños pintados con motivos de nudos encadenados- fue realizada en el estudio de la artista y completada una vez éstos se ubicaron en el espacio de la galería.

En esta intervención, la artista aprovecha las posibilidades que ofrece el nudo como elemento ornamental para multiplicar y encadenar el motivo, cubriendo el espacio arquitectónico.

La salida de su pintura hacia el muro es, como decíamos, propiciada por el uso de formas arabescas que siguen principios compositivos utilizados en la ornamentación arquitectónica o textil: repetición, simetría, rotación. Estos principios, permitirían a Fernández Fariña envolver los muros al igual que lo hacen los motivos ornamentales de las edificaciones árabes o el dripping que cubre las telas del artista del expresionismo abstracto, Jackson Pollock (Estados Unidos, 1912-1956): de arriba a abajo, de izquierda a derecha, sin principio ni fin.

Por esta razón, podemos afirmar que antes que las composiciones *all-over* de Pollock, cualquier muro cubierto de arabescos provocaba la descentralización de la mirada y una lectura de la imagen similar a la que se refiere el crítico Clement Greenberg (1979) cuando describe los cuadros del artista estadounidense.

Esta descentralización de la mirada enfatiza, además, el carácter decorativo de la obra de arte, el cual, acentuado de manera consciente, nos permite "volver a concebir el objeto artístico como decoración" (Von Hantelmann, 2017:139). Es



**Figura 2** · Almudena Fernández Fariña. Galería VGO de Vigo, 2004. Mixta sobre lienzo y muro de la galería. Fuente: <http://almudenafernandezfariña.com/almudena/pinturasite/>

**Figura 3** · Almudena Fernández Fariña. Galería Astaré, Madrid, 2005. Mixta, diferentes soportes (alfombra, lienzo, banqueta, y otros). Fuente: <http://almudenafernandezfariña.com/almudena/pinturasite/>

decir, el ornamento recupera el significado en la obra de arte cuestionando los límites entre pintura y decoración para superar, como también lo hace la obra del artista francés Daniel Buren (Francia, 1938), los prejuicios de la modernidad fundamentados en la teoría crítica del arquitecto austriaco Adolf Loos (1870-1933), quien calificaba lo decorativo de despectivo y vulgar en su célebre ensayo "Ornamento y Delito" (1907).

No obstante, "Knoten" es una pintura en superficie (Riegl, 1893), un tejido que reviste los muros del espacio y donde la arquitectura "Participa sencillamente como soporte de la pintura" (Fernández Fariña, 2014:65).

En "Pintura Hábitat" (Figura 3), expuesta en la Galería Astaré, Madrid, 2005, la pintura comienza a ocupar el espacio entendiéndolo no sólo como soporte o contenedor, es decir, previamente a la producción de la obra, la artista reflexiona sobre el contexto, sobre el espacio donde ésta va a ser mostrada y/o creada, en este caso una antigua vivienda. Según Cruz (2006), cuando una obra se concibe específicamente para un lugar concreto queda "situada", es decir, contextualizada en el espacio de exposición. "Pintura Hábitat" "se sitúa" porque existe en relación al lugar y a la historia del mismo.

El énfasis del carácter decorativo de su pintura se refleja en el momento en que Fernández Fariña, más allá de liberar a la pintura del marco, la expande invadiendo objetos cotidianos y útiles añadiendo, como la propia artista afirma, "un valor funcional que desafía el concepto tradicional de pintura como objeto contemplativo" (Fernández Fariña, 2014:82). De nuevo, Almudena Fernández Fariña cuestiona la dura crítica de la modernidad hacia el ornamento y la decoración, los cuales, como decíamos, no solo representarían "el retraso y la degeneración" (Loos, 1907), sino que se asociarían a las artes llamadas menores, a las artes aplicadas y al universo femenino.

Acentuar el carácter decorativo de la obra de arte, utilizar el tejido en la pintura o expandir la pintura mediante el ornamento hacia el objeto funcional, asociado al hogar y por tanto a lo femenino, aproxima a esta artista a los planteamientos del movimiento Pattern Painting que, a partir de los años 70, resignifica y pone en valor el ornamento.

Como diría Von Hantelmann (2017), la asimilación de lo decorativo previa a la creación de la obra de arte, evita que ésta caiga en el sentido despectivo de la palabra, de esta manera, con la concepción del estudio previo del espacio y la pintura, Almudena Fernández Fariña consigue difuminar los límites entre arte y decoración.





**Figura 4** · Almudena Fernández Fariña.  
“Mural Concha”, Fundación Novacaixagalicia,  
Ourense, 2013, Acrílico sobre muro. Fuente:  
[http://almudenafernandezfarinha.com/  
almudena/pinturasite/](http://almudenafernandezfarinha.com/almudena/pinturasite/)

### 3. Pintar

La liberación que experimenta la pintura de Almudena Fernández Fariña se refleja, además de en el cambio de soporte (del lienzo al muro) en el desprendimiento de la misma de las referencias a la escritura o el tejido.

*Generalmente, caminamos a través de la vida sin prestar gran atención a la infinita variedad de patrones y motivos decorativos que tenemos a nuestro alrededor (Gombrich, 1979:1)*

A partir de 2004, la obra de la artista se sitúa (Cruz, 2006), de manera definitiva, en el espacio expositivo, esto es, la obra se produce a partir de un estudio previo del contexto o lugar donde va a ser ubicada. Para que esta contextualización o relación entre la pintura y el espacio tenga lugar, Fernández Fariña comienza a apropiarse de elementos del propio espacio expositivo.

Claro ejemplo de este hecho es la intervención *site-specific* “Mural Concha” (Figura 4) que la artista realiza con motivo de la exposición “Los Años Circulares. Últimas Tendencias de la Figuración en Galicia, 1994-2013” celebrada en la Fundación Novacaixagalicia de Ourense en 2013.

Para llevar a cabo la intervención, la artista se apropia de un detalle

arquitectónico que pasa desapercibido para el público, se trata del relieve de una concha situada en la parte baja de las columnas de hierro de la sala central. La repetición de este ornamento, permite a Fernández Fariña situar y vincular la obra al espacio expositivo, "tejerla" con la memoria del mismo y así evitar que este elemento pase inadvertido. La pintura fuera del marco está ahora situada.

### Conclusión

A través de estos enunciados hemos podido analizar cuatro obras de la artista Almudena Fernández Fariña que nos permiten observar cómo su pintura transita de la escritura al arabesco, y de ésta al tejido ornamental.

Es precisamente la asimilación del carácter decorativo de la obra de arte y el énfasis de la línea arabesca lo que permiten a la artista cambiar el soporte para la pintura, diluyendo los límites del lienzo y emplazándose fuera del marco. No obstante, para situar la pintura en el espacio expositivo, la artista llega a desprenderse de dichas líneas para apropiarse de elementos que le permiten relacionar la pintura con el espacio y situarla.

Las travesías de la pintura de Almudena Fernández Fariña nos permiten observar cómo desde la obra "Sin título" (1998), donde lo orgánico se enlaza con lo geométrico, la pintura experimenta la liberación de ciertas convenciones:

En primer lugar, la emancipación del soporte del lienzo, cuando la organicidad de la escritura se transforma en tejido y permite la reproducción infinita y continua sobre el muro, tal y como hemos analizado en "Knoten" (Galería VGO, Vigo, 2004).

En segundo lugar, la superación de la bidimensionalidad del cuadro y del muro, cuando la pintura se expande a diferentes objetos, como hemos observado en "Pintura Hábitat" (Galería Astaré, Madrid, 2005), donde la obra de arte se acerca (aún más) a lo decorativo y funcional.

En tercer lugar, la ubicación de la pintura de Almudena Fernández Fariña fuera del marco, cuando se producen, de manera simultánea, la liberación del gesto caligráfico o arabesco, característico de sus primeras pinturas, y el ejercicio de apropiacionismo de elementos particulares del espacio expositivo que acoge la obra, como es el caso de "Mural Concha" (Fundación Novacaixagalicia, Ourense, 2013), donde la obra se concibe como *site-specific* y se teje, de manera definitiva, con el espacio que la contiene.

En definitiva, las travesías de su pintura muestran como la artista escribe pintura, teje pintura, pinta.

## **Referências**

- Barro, D., (2014). "Pintura Cómplice".  
En *Pintura Site*. Santiago de  
Compostela: Dardo.
- Brüderlin, M.. (2001). Abstract Painting: A  
Continuation of the History of Ornament?.  
En *Ornament and Abstraction. The  
Dialogue between non-Wester, Modern  
and Contemporary Art*. [pp.20,21].  
Riehen: Fondation Beyeler.
- Cruz, P., (2006). *Daniel Buren*. Donostia-San  
Sebastián: Nerea (iBook)
- Fernández Fariña, A. (2014) *Pintura Site*.  
Santiago de Compostela: Dardo
- Fernández Fariña, A. (2009). *Lo que la Pintura  
no es. La lógica de la negación como  
afirmación del campo expandido de la  
Pintura*. Vigo: Universidad de Vigo
- Gombrich, E.H. (1980) *El Sentido del Orden.  
Estudio sobre la Psicología de las Artes  
Decorativas*. Barcelona: Gustavo Gill, S.A.
- Greenberg, C., (2018) *Arte y Cultura. Ensayos  
Críticos*. Barcelona: Paidós Estética
- Krauss, R., (2002). *La Escultura en el Campo  
Expandido*. Barcelona: Kairós.
- Loos, A., Ornamento y Delito (1907) [consulta:  
04.01.2018] de PAperback. Sitio web:  
[http://paperback.infofolio.es/articulos/  
loos/ornato.pdf](http://paperback.infofolio.es/articulos/loos/ornato.pdf)
- Riegl, A., (1980) *Problemas de Estilo.  
Fundamentos para una historia de la  
ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili
- Von Hantelmann, D. (2017). *Cómo hacer  
Cosas con Arte. El Sentido de la  
Performatividad en el Arte*. Bilbao:  
Consonni.

# Sobre a *:Estúdio*

## About *:Estúdio*

### **Pesquisa feita pelos artistas**

A *Revista :Estúdio* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

### **Procedimentos de revisão cega**

A *Revista :Estúdio* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

### **Arco de expressão ibérica**

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista :Estúdio* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

### **Uma revista internacional**

A maioria dos autores publicados pela *Revista :Estúdio* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA.

A propósito dos 14 artigos apresentados no N. 31 da Revista Estúdio, apresenta-se uma perspectiva sintética e interrogadora sobre as formas da arte, interrogando a sua ancoragem agarrada à subjetividade. Esta entidade desfaz-se como ponto de vista, mas permite a representação, para uma abstração estética. A Arte na mole dos tempos é então uma forma agarrada a uma perspectiva, uma imagem na retina semantizada. O contexto é de perigo, na emergência ambiental, expondo uma arte que pode ser doente, com o mal reificado do capital. O desafio é alto, para uma superação na Arte contemporânea.