



INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE RUI ALGARVIO

INTRODUCTION TO THE WORK OF RUI ALGARVIO

Julio César Abad Vidal
Investigador Docente del Proyecto Prometeo (SENESCYT)
Universidad de Cuenca (Ecuador)

Recibido: 6 de junio de 2014
Aceptado: 30 de junio de 2014

Resumen:

El presente ensayo pretende establecer una introducción a la obra del artista portugués Rui Algarvio (Barreiro, 1973), quien ha logrado en sus casi dos décadas de actividad creativa un notable diálogo entre sus preocupaciones sociales y ecológicas y sus consideraciones estéticas en sucesivas series muy diversas. Más recientemente, Algarvio ha emprendido una aproximación a la instalación en apropiaciones a la historia del arte.

Palabras clave: Algarvio, pintura, instalación, paisaje, apropiación.

Abstract:

This essay tries to establish an introduction to the work of the Portuguese artist Rui Algarvio (Barreiro, 1973), who has obtained in his almost two decades of creative activity a remarkable dialogue between his social and ecological preoccupations and his aesthetic considerations in different series. More recently, Algarvio has undertaken an approach to installation in appropriations to the history of art.

Keywords: Algarvio, painting, installation, landscape, appropriation.

* * * * *

1. Una primera dicción personal. El hallazgo de los sellos

Algarvio nació en Barreiro, ciudad en el margen meridional de Lisboa (de la que dista 9 km), en 1973. Se formó en la Universidade de Belas Artes de la capital portuguesa, de la que se licenció en 1998, tras cursar un semestre en la Universidad Politécnica de Valencia gracias a una beca del programa europeo de intercambio universitario internacional Erasmus. Y entre 2000 y 2002 completó su Maestría en Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México en virtud a una beca del Instituto Camões y de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México.

La personalidad del lenguaje de Algarvio comienza a definirse meses antes de concluir su Licenciatura. Es entonces cuando procede a una construcción de sus pinturas, no mediante la aplicación de los pigmentos por medio del pincel, sino a través de la estampación sobre la tela de sellos confeccionados por él mismo a los que cubre de pintura. En efecto, hacia finales de su formación en la Universidade de Belas Artes encontró un vehículo expresivo y semántico muy particular. Se trataba de la talla en un pequeño bloque de madera en el que había grabado un elemento figurativo que, impregnado de diferentes pigmentos, aplicaría en sucesivas filas y columnas con un marcado *horror vacui*. El motivo de este sello era siempre una cabeza. Plásticamente, estas obras se aprecian a primera vista como imágenes abstractas decorativas por la presencia de bandas cromáticas, sin embargo, una mirada más atenta reconocerá en ella las figuras.



Figura 1. Rui Algarvio, *Persiana #4* (1999). Acrílico sobre lienzo, 140 x 110 cm.

El procedimiento ensayado entonces por Algarvio puede recordar a las serigrafías de Andy Warhol en las que repetía el retrato fotográfico de una personalidad del mundo del espectáculo (Marilyn, Elvis Presley, Mick Jagger) o de la política (John Fitzgerald Kennedy, Mao Tse Tung), acaso identificando la vanidad y la vulgaridad de ambas esferas públicas mediante procedimientos serigráficos. Todo ello bajo dos principios: el de la repetición y el de la serialización. Sin embargo, Algarvio no se sirve de la serigrafía, sino que opta por la impresión con sellos de madera que él mismo confecciona. En un estadio inicial, Algarvio disponía estas impresiones a la manera de Warhol, es decir, con una composición de conjunto que seguía un rígido orden geométrico y ortogonal. De este modo, puede afirmarse que existe una aparente cercanía con la repetición serigráfica de un mismo motivo en filas y columnas desarrollada por Andy Warhol. No obstante, existen dos diferencias notables. En primer lugar, Algarvio trabajaba únicamente siluetas, que no rostros o cuerpos completos. En segundo lugar, el menor tamaño de sus sellos dirige la atención no tanto a cada figura como a la composición general. Ello provoca la sensación del espectador de hallarse, no ya ante la repetición de una misma figura, cuanto de encontrarse ante una pluralidad ingente de figuras que ha sido reducida a la despersonalización, a la similitud, a la estandarización en una convincente ilustración de la alineación del ser humano en la sociedad contemporánea.

Durante su periodo mexicano, y fruto de su interés por la representación de la sociedad de masas, las cabezas fueron sustituidas por figuras de cuerpo completo. Al tiempo que Algarvio procedía a la representación de masas humanas, dedicó una reflexión académica a las motivaciones sociales y a las repercusiones estéticas del tema en su Tesis de Grado de Maestro en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México que tituló *Las multitudes y las masas humanas como motivo pictórico*. El de despersonalización de nuestras sociedades constituye uno de los puntales de su pensamiento estético.

Asimismo, a las primeras obras de estampación marcadas por una muy rígida estructura reticular, se sucederían en México pinturas de considerables dimensiones en las que distintos campos de color no tan geométricos parecen representar una sucesión muy lejana de montañas, como ocurre en las obras que integran la serie «Paisagem con montanhas» (“Paisaje con montañas”). Algarvio ha afirmado que la temática de esta familia de obras está relacionada con la sorpresa, y aun el estupor, que experimentaba ante la situación geográfica y urbanística de la Ciudad de México; una ciudad que se antoja infinita, aun a pesar de encontrarse rodeada de accidentes geográficos, algunos de ellos volcánicos¹.

En las pinturas de aquella serie el fondo recibe un tratamiento monocromo al óleo, sin embargo se descubren formas montañosas en virtud de los cambios de color en las estampaciones. Sobre los tampones que tallaba el propio Algarvio aplicaba con un rodillo tinta de grabado. Rodillo y tinta son instrumentos y pigmentos propios del trabajo de la estampa, con la que comparten su carácter seriado, pero la manipulación, es decir, la estampación es en el caso de Algarvio siempre manual, lo que le distancia de las prácticas del grabado que emplean, por ejemplo, un tórculo. Resulta, entonces, interesante comprobar que el pintor Algarvio se aproximara a las formas de arte serial o múltiple exclusivamente para lo que le interesaba en un momento en el que representa la estandarización y la deshumanización de la sociedad contemporánea cifrada no ya en términos de colectividad, sino de masa; es decir, en su definición posterior a la Revolución Industrial, para la que comparte los planteamientos teóricos de, fundamentalmente, Elias Canetti, cuyo ensayo *Masse und Macht* (1960) cita Algarvio extensamente en la tesina que defendería en México en 2002².

Al tiempo que empleaba sellos con las siluetas de cuerpo completo de ciudadanos anónimos, una nueva figura adquiere un protagonismo crucial en sus años mexicanos, el icono ubicuo y poderosísimo en la cotidianeidad del país: la Virgen de Guadalupe. De hecho, una pequeña obra (un collage de una estampa de la Virgen y su doble impreso a su derecha empleando un sello que replica su tamaño) ha sido precisamente titulada por Algarvio como *A protagonista* (La protagonista).

Precisamente, durante sus estudios en México, Algarvio expuso dos individuales en Portugal en las que manifestaba el hondo impacto que le estaba dejando su experiencia mexicana. Estas dos exposiciones, ambas en la galería Arte Periférica, sita en el Centro Cultural de Belém, Lisboa. La primera de ellas, *Guadalupe* (diciembre de 2000-enero de 2001), presentó, entre otras obras, y junto a *A protagonista*, pinturas de gran formato en las que la silueta de la Virgen de Guadalupe serviría para la construcción visual de diversas composiciones, tales como *Guadalupeños* (2000, óleo sobre tela, 165 x 280 cm). La segunda de estas muestras, celebrada entre los meses de marzo y abril de 2002, se

¹ Cfr. ALGARVIO, Rui: *Las multitudes y las masas humanas como motivo pictórico*. Tesis de Grado de Maestro en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México (2002). Manuscrito inédito, p. 40.

² Existe traducción al español; CANETTI, Elias: *Masa y poder*. Tr. de Horst Vogel. Barcelona, Muchnik, 1977.

titulaba *Recuerdos de Tenochtitlan*, siendo Tenochtitlan el topónimo de la ciudad mexicana en la que se encuentra el origen de la Ciudad de México.



Figura 2. Rui Algarvio, *A protagonista* (2000). Collage y acrílico sobre papel, 33 x 29 cm.



Figura 3. Rui Algarvio, *Guadalupanos* (2000). Óleo sobre tela, 165 x 280 cm.

2. Tras el abandono de los sellos

Con posterioridad, Algarvio enriqueció sus composiciones con otras soluciones que superaban el empleo exclusivo de los moldes para simultanear en el mismo soporte técnicas muy diversas y representaciones fragmentarias, incluso muy distintas en su grado de naturalismo o de abstracción, cuya relación resultaba a menudo críptica pero entre las que es posible comprender una representación dualista en términos de antagonismo entre la vida urbana y la naturaleza. Se trata éste del momento de transición entre su primer argumento estético: el de la alienación del ciudadano en nuestras sociedades y el hallazgo de su segundo interés estético mayor: el abrazo del paisaje.

Es precisamente en este periodo cuando Algarvio procede a pintar una serie de presentaciones de aves como si del género del retrato humano se tratase. Eran obras brillantes, pero perturbadoras, siniestras. Esa magnificencia de la cabeza de los pájaros domésticos podría resultar humorística, pero un tanto perversa al mismo tiempo. Las obras, en óleo sobre tabla, tenían un formato vertical y homogéneo: 40 x 30 cm. Las cabezas de las aves son fácilmente reconocibles: canarios, águilas... Tanto su silueta como sus tonos eran naturalistas. No así el modo tan notorio de disponer sus pinceladas. Los fondos estaban trabajados o bien con estructuras geométricas muy patentes, como en los años mexicanos, o bien con un fondo neutro pero no enteramente monocromo. En estos últimos casos, Algarvio ha añadido en las cuatro esquinas de sus cuadros sendos bordes como los que acompañan a las imágenes en los álbumes fotográficos domésticos, dedicados las más de las veces a inmortalizar viajes o reuniones familiares o de amistades. *Portrait* (retrato) es, precisamente el subtítulo de estas obras en las que el hombre se encuentra enteramente ausente y parece haber sido desplazado por esta inquietante suerte de retratos ornitológicos.

Resulta revelador que a un artista como Algarvio obsesionado por la representación de las masas desde la etapa final de su periodo formativo en su país natal en obras en las que las figuras se hallaban sepultadas por la propia multitud que contribuían a crear abandonara con posterioridad la representación de la figura humana. Lo cierto es que salvo en muy contadas ocasiones, como en una serie dedica a la representación de los *rikishi* 力士, es decir los luchadores de sumo (*sumô* 相撲) en acción, apenas ha pintado retratos o escenas. Esta serie le ocupó en 2003 en un conjunto de obras al óleo sobre lino de formato homogéneo (162 x 114 cm) y en las que tan sólo es posible discernir siluetas, casi simétricas.

Algarvio volvería al tema un año después en 29 obras sobre papel numeradas del 1 al 9 y que se disponen como la sucesión de los días en las semanas de un mes en el calendario, comenzando y acabando por el jueves. *Calendário* (Calendario, 2004, tinta china, acuarela, lápices de colores y de de cera, integrada por veintinueve papeles de 56 x 38 cm cada uno) alcanza en la disposición pautada por su autor un total de 280 x 266 cm. *Calendário* presenta veintinueve días, una particularidad exclusiva del mes de febrero en los años bisiestos. Un día extra que cada cuatro años se introduce en el calendario para evitar una incorrección en el calendario solar. Esa constatación del error en el sistema es, en efecto, un planteamiento muy querido por Algarvio.

3. El abrazo del paisaje

Si durante los últimos años la obra de Algarvio ha privilegiado un asunto, éste es el del paisaje. En las primeras obras de esta naturaleza, y en las ha desaparecido ya la presencia de los sellos en su procedimiento técnico, representaba paisajes que se encontraban marcados consciente y sensiblemente por la manipulación humana a través de unos pequeños pero muy significativos elementos que sumaba a la representación del entorno: señales y advertencias con las que el hombre ha reglado la experiencia del natural de sus semejantes. Y, en efecto, la serie se titulaba «Landscape with Signaling» (“Paisaje señalizado”).



Figura 4. Rui Algarvio. *Landscape with Signaling #1* (2003). Óleo sobre lienzo, 114 x 195 cm.

En aquellas obras estaba presente ya un marcado carácter expresivo por la presencia de corrientes densas de pigmento muy contrastadas, una dicción extraordinariamente lograda presente en su trabajo posterior. Fue en 2005, cuando comenzó el desarrollo de grandes pinturas de paisaje para las que empleaba pinceladas gruesas logrando unos resultados profundamente evocadores e intensos que, por su carácter expresivo, comulgan con el espíritu romántico del mismo modo en que puede sentirse frente a la obra de los maestros de la abstracción pictórica posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Si parece existir un postulado que se enfrente de manera inequívoca a la ambición humana, un antagonismo meridiano a la ubicua idea de progreso, el mismo que Algarvio denuncia como fuente de nuestra alienación, es el de la vindicación de un paisaje sublime, trascendente. Y si en la historia del arte esta búsqueda cuenta en la escuela pictórica romántica nórdica con uno de sus episodios más señalados, no es menos cierto que en el pasado siglo este mismo hábito trascendentalista fue reivindicado como una suerte de origen del expresionismo abstracto, como testimonia el influyente ensayo de Robert Rosenblum publicado en 1975, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*³. Una publicación que oponía al mero esteticismo – diagnosticado por el autor en las vanguardias de París– un intento por abrir nuevos caminos a la justificación de los modos artísticos⁴. Es posible considerar que este

³ Rosenblum sitúa desde el mismo título a los dos creadores que identifica como los márgenes inicial y final de su ensayo: Caspar David Friedrich y Mark Rothko.

⁴ No debería olvidarse que el ensayo es, asimismo, un hito en el camino de la afirmación de una idiosincrasia estética nacional estadounidense exenta o vencedora de débitos europeos. Un análisis de la cuestión se halla

trascendentalismo, diagnosticado por Rosemblum entre algunos pintores activos en los Estados Unidos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, continúa manifestándose en el presente en la obra de una pléyade de creadores de toda suerte de disciplinas y lenguajes, lo que puede ser interpretado como una confesión de la sed del ser humano de una pureza mancillada, aciagamente, ya para siempre. Incluso en la elección en ocasiones de los grandes formatos (como ya hiciera en su etapa de estampaciones de moldes) de algunas de sus obras deshabitadas de temática paisajística cabe sentir ese deseo de inundar al espectador en una atmósfera trascendente afín a las estrategias de los expresionistas abstractos. Así ocurre, por ejemplo, en *Sem título* (Sin título, 2008, óleo sobre lienzo, 200 x 380 cm), que Algarvio expuso en la muestra de arte portugués contemporáneo HangART-7 en Salzburgo, entre los meses de febrero y abril de 2009.



Figura 5. Rui Algarvio, *Sem título* (2008). Óleo sobre lienzo, 200 x 380 cm.

Entre los meses de junio y julio de 2011, Algarvio expuso en la galería Monumental de Lisboa una muestra individual titulada exposición *O abraço de Séraphine* (El abrazo de Séraphine). El nombre de la exposición establece una referencia a una película dirigida por Martin Provost, *Séraphine* (2009) basada en la pintora con enfermedad mental Séraphine Louis, y en particular al momento (que se encuentra en el minuto 95 del metraje) que el artista considera el más emotivo del conjunto, y en el que se ve a una solitaria Séraphine abrazándose al tronco de un árbol. En la introducción con la que el propio Algarvio contribuyó al folleto publicado con ocasión de la muestra escribe, “cuando pienso en la muerte, pienso en su aciaga inevitabilidad. Inevitable será, asimismo, deslumbrarnos ante la Naturaleza y pintar frenéticamente como Van Gogh en la película de Akira Kurosawa. ¡Deslumbremos entonces ante ella y dejémonos aterrorizar ante su evidencia!”⁵.

en SANDLER, Irving: *The Triumph of American Painting*. Nueva York, Praeger, 1970. Existe edición en español: *El triunfo de la pintura norteamericana*. Tr. Javier Sánchez García-Gutiérrez. Madrid, Alianza, 1996.

⁵ ALGARVIO, Rui: “O abraço de Séraphine”, en *O abraço de Séraphine*. Lisboa, Galería Monumental, 2011, s. p. Algarvio se refiere, naturalmente, a uno de los ocho episodios o “sueños” que componen la película 夢 Yume (Sueños, Akira Kurosawa, 1990). En este fragmento, un pintor japonés, visita una

Algarvio ha acertado a crear un universo propio en el que son, y el artista es el primero en reconocerlo, rastreables las huellas, en primer y destacadísimo lugar, de Vincent van Gogh, pero asimismo, aunque en menor medida, de pintores contemporáneos como el austríaco Herbert Brandl (Graz, 1959), caracterizado por el recurso a lienzos de grandes dimensiones y, dentro de Portugal, el mucho más frugal João Queiroz (Lisboa, 1957), quien ha trabajado intensivamente el género paisajístico desde 1998.

De Brandl le interesa el sentido libérrimo de la pincelada y es posible apreciar concomitancias marcadas sólo en algunos casos con el austríaco, tan sólo en aquellos casos en que la figuración –aunque abandonada a sí misma– prima sobre la experimentación gestual. No obstante, en general, sus trabajos son muy disímiles, habiendo llegado Brandl en los últimos años a una abstracción un tanto blanda y pálida, reminiscente de los resultados más rutinarios de la abstracción europea de los sesenta y setenta que no han logrado envejecer bien, apartada de los vívidos resultados de Algarvio. Con Queiroz comparte una vocación en su representación de la naturaleza más que propiamente mimética, empática, aunque la obra de Queiroz resulte mucho más austera que la de Algarvio, cuyas fantasías cromáticas se alejan extraordinariamente de la sobriedad de la pintura de aquél.

Pese a la vida propia que parece alcanzar el cromatismo en sus obras y no obstante sorprender, en ocasiones, el espectador formas fantásticas o surreales, los paisajes de Algarvio se ciñen a un sistema compositivo tradicional. Así, abundan los caminos que ofrecen nítidos puntos de fuga, ya centrales, ya axiales. Hileras de árboles pueden crear la idea de profundidad, como lo hace, esto a través del color, la representación del cielo. Sin embargo, a esta primera etapa compositiva sigue una labor en la que el color se comporta como lo haría en manos de un pintor abstracto gestual que juega con valores tonales, con el placer experimentado a través del contacto del pigmento sobre el soporte.

Algarvio trabaja sin paleta, delegando las mezclas de colores al momento en que exprime contra la propia tela sus tubos de óleo. Lo cierto es que apenas existe un trabajo ortodoxo de pincel en la integridad de sus trabajos paisajísticos. El óleo es dispuesto sobre la tela con una miríada de utensilios, tales como brochas de muy diverso pelo y tamaño con espátula, y es posteriormente tratado en ocasiones con ralladuras u otras manipulaciones. Una mirada atenta próxima a la superficie del cuadro permite comprobar muchos accidentes en la piel de la pintura, o la confrontación entre la abundancia matérica en algunas partes frente a la limpidez de otras ⁶.

exposición de pinturas de Van Gogh y se introduce oníricamente en el paisaje de Arlés, concretamente junto al puente de Langlois, para entrevistarse con el maestro, que se muestra ansioso ante el inexorable paso del tiempo. Cuando le abandona, el anónimo pintor se sumerge físicamente en diferentes obras de Van Gogh que funcionan a modo de telones para, finalmente, advertirle adentrándose en el trigal que pintara pocas semanas antes de su suicidio, *Campo de trigo con cuervos* (1890, óleo sobre lienzo, 50,5 x 103 cm, Ámsterdam, Van Gogh Museum).

⁶ Su más extensa exposición hasta la fecha, de la que el autor tuvo la fortuna de ser su curador, se ha celebrado en España. La muestra, titulada *Paisajes*, y celebrada en Mustang Art Gallery (Elche), entre los meses de mayo y julio de 2012, ofrecía un recorrido por las obras del género del paisaje realizadas por Algarvio entre 2008 y 2011, todas ellas en óleo sobre lienzo y sin título, pero con una notable diversidad de dimensiones y de formatos. Algunas de estas pinturas, realizadas individualmente en lienzos de pequeño o mediano formato, han sido creadas para ser dispuestas componiendo conjuntos de tres, cuatro, ocho, nueve y aun de veinticuatro piezas (en el caso de las de menores dimensiones, de 10 x 20 cm c/u). Junto a estos polípticos se mostraron, asimismo, dípticos y trípticos de grandes dimensiones (alcanzando los de mayor tamaño, 116 x 267 cm).

La superficie pictórica se convierte entonces en un territorio accidentado, como lo es el propio paisaje hacia el que se dirige una barca, un barquito de papel que su hija encontró en la playa y que desde el hallazgo Algarvio consideró la idea de emplear en alguna ocasión. Hasta que lo hizo en una instalación para un espacio expositivo ciertamente singular debido a su ausencia de vanos y su escasa iluminación, la conocida como Sala do Veado (Sala Del Venado) del Museu Nacional de História Natural e da Ciência de Lisboa. Allí presentó Algarvio entre los días 11 y 22 de abril de 2012 la instalación titulada *A auto-estrada para a ilha* (La autopista hacia la isla). Algarvio optó por disponer cuatro largas hileras paralelas de unos doce metros cada una que cubrían la sala en su práctica extensión. Estas hileras estaban constituidas por piedras de diferentes tamaños cada una de las cuales era receptora de una pintura de paisaje, en esta ocasión mediante la aplicación de óleo con pincel. Las cuatro sucesiones de pequeñas pinturas se dirigen, tanto por su parte trasera como por la delantera, a una mesa. En ella, bajo una jaula oxidada se encuentran tres fragmentos pétreos, asimismo pintados, que forman la isla titular, a la que se dirige el pequeño barco de papel. Esa isla es, en realidad, la Isla de los Muertos, pues el conjunto supone un trasunto, aunque muy distanciado estéticamente de una pintura mórbida y celebrísima, *Die Toteninsel* (La isla de los muertos, 1880, óleo sobre lienzo, 111 x 155 cm) de Arnold Böcklin, quien la concluyó en mayo de 1880 (es la que alberga el Kunstmuseum de Basilea) y de la que el propio Böcklin realizaría cuatro versiones posteriores debido a su éxito comercial.



Figuras 6 y 7. *A auto-estrada para a ilha* (2012). Instalación en la Sala do Veado, Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa.

Próxima a los intereses planteados ya en una obra revisionista (por su apropiación tácita de una Böcklin) y que empleaba con sentido instalativo materiales de construcción desechados que intervendrá individualmente con óleo para la elaboración de un extenso paisaje es su obra titulada *I didn't walk with Richard Long*. Se trata de un conjunto de sesenta y tres fragmentos pétreos que sirven a propósitos constructivos, pero que han sido desechados durante las obras de construcción. Cada uno de ellos, dispuesto radialmente sobre el suelo hasta formar el conjunto un círculo de dos metros y medio de diámetro, ha sido pintado con un motivo paisajístico. Merced a esta obra, Algarvio, ofrece una obra que constituye una heterodoxa reinterpretación del Land Art. Si desde finales de los sesenta, una generación de artistas activos en Estados Unidos procedió a la elaboración de diversos proyectos en espacios naturales, asimismo se introdujeron en las galerías elementos naturales, constituyendo una suerte de lenificación de los postulados de

aquellos⁷. Así, por ejemplo, Richard Long dispone piedras formando figuras geométricas y grecas concéntricas en espacios privilegiados del arte contemporáneo. Long es el referente más directo de Algarvio (como hace manifiesta su mención en el título mismo de la obra)⁸, pero si Long deja las piedras sin tocar, Algarvio las pinta. Es decir, que contradice las aparentes austeridad y naturalidad de los elementos de Long. Los elementos de los que se sirve Algarvio no son naturales sino que son materiales elaborados por el hombre para propósitos arquitectónicos pero, en todo los casos, se trata de fragmentos descartados. Y estos fragmentos son dotados, al tiempo, de un lenguaje pictórico.



Figura 8. Rui Algarvio, *I didn't walk with Richard Long* (2012). Óleo sobre sesenta y tres materiales de construcción, 250 cm de diámetro.

Los dos polos temáticos que han sustentado la obra de Rui Algarvio desde el comienzo de su actividad profesional –en primer lugar, las masas humanas elaboradas mediante la impresión sobre lienzo de sellos confeccionados por el artista y embadurnados con pigmentos, y en segundo lugar las pinturas del género paisajístico caracterizadas por su aspecto deshabitado, por su lacerante ausencia del ser humano– parecen disímiles. No obstante, el abrazo de esta naturaleza despoblada ante la que el espectador es invitado a comunicarse y a interiorizarse podría considerarse, siguiendo el trabajo de Algarvio, como una consideración estética y social que la identificaría como una suerte de reducto último en el que el ser humano podría llegar a desarrollar sus potencialidades de un modo diferente al que ha marcado el progreso al que nos condena el hipercapitalismo nuestro. Mas la ensoñadora visión sobre la naturaleza de Algarvio (que no ha olvidado signar algunos de sus paisajes, como en su serie «Landscape with Signaling» o ha empleado materiales de construcción desechados) supone, al tiempo, una invitación a estremecerse ante el rumbo lamentable de su corrupción, de la que somos, asimismo, culpables.

⁷ Una actividad inaugurada con la exposición celebrada en octubre de 1968 en la neoyorquina Dwan Gallery, bajo la organización de Robert Smithson, quien comparecía, asimismo como artista, junto a Carl Andre, Walter de Maria o Robert Morris.

⁸ La obra de Long más próxima a la que aquí ofrece Algarvio es la titulada *Merrivale Circle* (Círculo de Merrivale, 1994, cincuenta y siete piedras de granito, 390 cm de diámetro) al estar estas piedras dispuestas de modo radial, formando su conjunto una circunferencia. Merrivale es el nombre de un emplazamiento de megalitos graníticos en Dartmoor, Devon, Inglaterra.

Bibliografía

- ALGARVIO, Rui: *Las multitudes y las masas humanas como motivo pictórico*. Tesis de Grado de Maestro en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. Manuscrito inédito.
- ALGARVIO, Rui: “O abraço de Séraphine”, en *O abraço de Séraphine*. Lisboa, Galería Monumental, 2011, s. p.
- CANETTI, Elias: *Masa y poder*. Tr. de Horst Vogel. Barcelona, Muchnik, 1977.
- ROSENBLUM, Robert: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. HarperCollins Publishers, 1975.