

Bulin

Dalila Gonçalves

FUNDACIÓN RAC

Presidente
Carlos Rosón Gasalla

Vicepresidenta
Julieta Rojo Noguera

Secretario
Félix García González

Patronato
Dan Cameron
Lorena M. de Corral
Félix García González
Cecilia Pereira Marimón
J. Félix de Rivena García-Manzano
Julieta Rojo Noguera
Carlos Rosón Gasalla
Carlota Rosón Rojo
Santiago Rosón Rojo

EXPOSICIÓN

Bulir. Dalila Gonçalves
26.03-06.05.2022

Comisario
Martim Dias

Producción
Dalila Gonçalves
Copper Special Alambic
(Joaquim Gonçalves)

Montaje
DAEXGA

Transporte
World Pack-Art
& Services

PUBLICACIÓN

Edición
Fundación RAC

Textos
Martim Dias
Bea Espejo
Dalila Gonçalves

Traducciones
Vanesa Varela
Teresa Vaz

Corrección de textos
Susana Camanho

Fotografías
Jaime Olmedo
Cortesía artista

Diseño y maquetación
DARDO (Blanca Prol)

Impresión
Agencia Gráfica

ISBN 978-84-09-45967-4

DL PO 700-2022

©De la edición, Fundación RAC, 2022
©De las obras, Dalila Gonçalves
©De los textos y fotografías, sus autores

Colabora: Consellería de Cultura, Educación,
Formación Profesional e Universidade, a través
da Secretaría Xeral de Cultura

Bulir. Dalila Gonçalves

castellano / galego



fundación_RAC

Bulir. Dalila Gonçalves

Martim Dias

Una de las cosas más complejas en la labor de un comisario es escribir sobre una exposición que está por venir, que solamente existe como idea. La forma como se percibe una obra en la privacidad de un taller, o la traducción intersemiótica generada a partir de la descripción oral de una obra aún en proceso, es en demasiadas ocasiones inexacta. Daniel Buren define el taller como «un filtro que ejerce una doble selección, aquella que hace primero el artista, fuera de la mirada externa, y la que hacen los organizadores de exposiciones y los marchantes de arte para la mirada de los demás»¹. Solo cuando dejan este espacio las obras pasan a existir, transitando «de un refugio a otro»².

En este camino entre «refugios» se exteriorizan las ideas que bullen en un artista, que suben desde su interior y que estallan al llegar a la superficie. Es justamente en este proceso que se desvela uno de los puntos más cautivadores de la práctica de Dalila Gonçalves, es decir, el carácter tan singular de pensar los polos materia/forma y materia/espíritu. Como indica Georges Didi-Huberman³, estos elementos son fundamentales en la definición estilística e iconográfica de una obra. Tal vez por eso, y a la luz de la práctica polifacética de Gonçalves, se vuelve difícil, sino imposible, una categorización de sus obras.

Siempre he sido de la opinión de que Dalila Gonçalves es una artista que se siente cómoda en la multiplicidad de significados, en las dualidades, en esos lugares que imposibilitan posiciones cerradas. Es justamente esto que encontramos en *Bulir* que, empezando por su título, nos ubica semánticamente entre un movimiento suave, la realización rápida de algo

y la agitación de ideas en la imaginación o el pensamiento. Puede que este no sea el título más poético de sus exposiciones, pero es seguramente el más personal. Tal elección nos exige pensar no sólo en las obras que habitan la Fundación RAC sino también en su práctica artística, en la que el tiempo, las pausas, los ritmos y las esperas son fundamentales para entender un proceso muy íntimo, más allá de un espacio expositivo y de todo lo que en él se concreta.

En esta exposición Dalila Gonçalves nos demuestra cómo hacer al visitante *bulir en balde*⁴, aguardando el momento en el que cada obra irrumpe en el espacio y lo ocupa, sea a través del agua que hierve lentamente, del sonido apagado en un toque sutil, o de la memoria sonora de los objetos. *Correntes de Ar* es una de las obras que ocupa momentáneamente el espacio, en una suerte de diálogo surrealista entre dos pájaros inertes. Valiéndose de las teteras de cobre, objetos tan reconocibles de la cultura popular portuguesa, Dalila logra controlar el aire, el calor y la presión, transformando su inmaterialidad en algo audible que inunda el espacio. Este dominio de lo inmaterial se vislumbra una vez más en el registro videográfico del sutil movimiento de las hojas que recubren una edificación despojada de identidad.

Algunas de las obras de Gonçalves me hacen creer en el espíritu de las cosas usadas, en «el alma de esas cosas que sirvieron algún día para algo y que nunca podremos utilizar sin sentirnos incómodos»⁵. La desagradable pérdida de la relación presión/sonido resuena cuando nos acercamos a *Sonata*. La mirada nos lleva al silencio de las figuras, a esas notas que no se ejecutan, pero que se representan en silencios con su mismo valor o duración.

Bulir nos guía por caminos que nos hacen ver cómo es posible extraer poesía de la materia a partir de acciones sencillas. Los objetos elegidos por Dalila, una coleccionista obsesiva de cosas insignificantes, abandonan su lugar natural, muchas veces invisible considerando sus usos, en búsqueda de una nueva identidad que se revela al espectador.

Esta exposición exige autonomía reflexiva al espectador, que abarque todo alrededor y cree silencios. Las palabras no son necesarias, sino meros accesorios. Lo que necesitamos es ver, estar completamente presentes.

1. BUREN, Daniel. *The Function of the Studio*. Cambridge: MIT Press, 1979.

2. *Ibidem*.

3. En su texto "The order of Material: Plasticities, malaises, survivals", incluido en *Materiality*, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, 2015.

4. «bulir en balde» es una expresión gallega que significa «perder el tiempo».

5. BRADBURY, Ray. *Crónicas marcianas*. Barcelona: Minotauro, 2020.

Unha das cousas máis complexas no labor dun comisario é describir sobre unha exposición que está por vir, que unicamente existe como idea. A forma en que se percibe unha obra na privacidade dun obradoiro, ou a tradución intersemiótica xerada a partir da descrición oral dunha obra aínda en proceso, é en demasiadas ocasións inexacta. Daniel Buren define o obradoiro como «un filtro que exerce unha dobre selección, aquela que fai primeiro o artista, fóra da mirada externa, e a que fan os organizadores de exposicións e os marchantes de arte para a mirada dos demais»¹. Só cando deixan este espazo as obras pasan a existir, pasando «dun refuxio a outro»².

Neste camiño entre «refuxios» exteriorízanse as ideas que bolen nun artista, subindo desde o seu interior e que estalan ao chegar á superficie. É xusto durante este proceso que se revela un dos puntos máis cativadores da práctica de Dalila Gonçalves, o carácter tan singular de pensar os polos materia/forma e materia/espírito. Tal como indica Georges Didi-Huberman³, estes elementos son fundamentais na definición estilística e iconográfica dunha obra. Quizais por iso, e á luz da práctica multifacética de Gonçalves, tórnase difícil, mesmo imposible, unha categorización das súas obras.

Sempre fun da opinión de que Dalila Gonçalves é unha artista que se sente cómoda na multiplicidade de significados, nas dualidades, neses lugares que imposibilitan posicións pechadas. Isto é xusto o que atopamos en *Bulir*, que xa no seu título nos sitúa semanticamente entre un movemento suave, a rápida realización de algo, ou a axitación de ideas na imaxinación ou no pensamento. Tal vez este non sexa o título máis poético das súas exposicións, pero é seguramente o máis persoal. Esta escolla esíxenos pensar non só nas obras que habitan a Fundación RAC, senón tamén na súa práctica artística, na que o tempo, as pausas, os ritmos e as esperas son fundamentais para entender un proceso moi íntimo, alén dun espazo expositivo e de todo o que nel se concreta.

1. BUREN, Daniel. *The Function of the Studio*. Cambridge: MIT Press, 1979.

2. *Ibidem*.

3. No seu texto "The order of Material: Plasticities, malaises, survivals", incluído en *Materiality*, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, 2015.

Nesta exposición Dalila Gonçalves demóstranos como facer *bulir en balde* ao visitante, facéndoo agardar polo momento no que cada obra irrompe no espazo para ocupalo, sexa a través da auga que ferve lentamente, do son apagado dun toque sutil, ou da memoria sonora dos obxectos. *Correntes de Ar* é unha das obras que ocupan momentaneamente o espazo, nunha sorte de diálogo surrealista entre dous paxaros inertes. Valéndose de obxectos tan recoñecibles da cultura popular portuguesa como son as teteiras de cobre, Dalila é quen de controlar o ar, a calor e a presión, transformando a súa inmaterialidade en algo audible que asolaga o espazo. Este dominio do inmaterial albíscase unha vez máis no rexistro videográfico do sutil movemento das follas que recobren unha edificación desposuída de identidade.

Algunhas das obras de Gonçalves fanme crer no espírito das cousas usadas, en «na alma desas cousas que serviron algún día para algo e que nunca poderemos utilizar sen sentirnos incómodos»⁴. A incómoda perda da relación presión/son resoa cando nos achegamos a *Sonata*. Lévanos a mirada cara ao silencio das figuras, cara a esas notas que non se executan, pero que se representan en silencios co seu mesmo valor ou duración.

Bulir lévanos por camiños que nos fan ver como a partir de accións sinxelas é posible extraer poesía da materia. Os obxectos elixidos por Dalila, unha coleccionista obsesiva de cousas insignificantes, abandonan o seu lugar natural, moitas veces invisibles tendo en conta os seus usos, na procura dunha nova identidade á vista do espectador.

Esta exposición esixe autonomía reflexiva por parte do espectador, que conteña todo o seu arredor e cree silencios. As palabras non son necesarias, son meros accesorios. O que necesitamos é ver, estar completamente presentes.

4. BRADBURY, Ray. *Crónicas marcianas*. Barcelona: Minotauro, 2020.

Alzar el hervor

Conversación de la artista con Bea Espejo



< *Anteparo*, 2019
Estatua de Pompeya y Limón Sulfatado.
Impresión digital en papel Hahnemuhle.
150 x 90 cm (c/u).

DALILA GONÇALVES es una de esas personas que parecen vivir en un tiempo inexacto y en muchos sitios a la vez. Dice ser una escapista y no ofrecer resistencia alguna al caminar. Se comporta como el agua: transparente, no podría detenerse, aunque quisiera, intentando nombrarlo todo, como si la corriente la hubiese llevado a un lugar abierto lleno de realidades paralelas y conexiones invisibles. Los rastros y mercadillos son justo eso, territorios extraños que ves, miras, vuelves a ver, aquí y allá haces un amago de apego que luego desaparece, y regresas muchas veces vacío, pero con palabras. Dalila elige una tan amplia como

***Bulir*. Es el título de su exposición en la Fundación RAC pero también un canto de intenciones. Hablar de afectos y pasiones, supone sentirlos o expresarlos con vehemencia.**

un océano: *bulir*. Es el título de su exposición en la Fundación RAC pero también un canto de intenciones. Hablar de afectos y pasiones supone sentirlos o expresarlos con vehemencia. En referencia al mar, es ponerse supuestamente agitado. Palabra sinónima de ebullición, *bulir* está a un paso de borbotón,

borbollón o borborito. Guisar, escaldar o cocer también son palabras afines. En gallego, significa hervir y es sinónimo de prisa. También de apresurar, menear, abreviar. *Bulir* también es hacer algo lo más rápido posible, moverse inquieto de un lado a otro, estar agitado por una infinidad de impulsos o de todas esas ideas revueltas que solemos tener en la cabeza.

Así es su estudio en Oporto, en una de las calles más tranquilas del barrio de Bonfim. Hay un 112 algo escondido y sin timbre. Dentro, ya en el estudio, reina el lenguaje del azar. Un pequeño listón azul frente a su mesa de trabajo, con el nudo de la madera apoyado encima, como si fuera una tilde, pero que en verdad muestra anhelos de ramas que nunca llegaron a nacer. Testigos del paso de los años, una sutil acción que disecciona la temporalidad natural. Es una obra previa a *Dissecar*, de 2019. En la pared, dos volantes de bádmiton en perfecto equilibrio inestable y una fotografía de una estatua de Pompeya y de un limón sulfatado que revelan la afición de un elemento natural y otro patrimonial. Lo extraordinario frente a lo mundano. Al fondo, empiezan a amontonarse teteras esperando hervir en proyectos futuros. Las mira con ganas de ponerse a manipularlas. Curioso que *bulir* una tetera sea también sinónimo de tenaz.

Dalila lo es. Constante, persistente, con empuje. Una artista predispuesta a la fascinación y a la vez con cierto distanciamiento inevitable. A ratos, parece que piensa con los ojos, consciente de aquella máxima de W. G.

Sebald de que la realidad siempre es diferente a todo. El trabajo de esta artista, nacida en Castelo de Paiva, Portugal, en 1982, consiste en redescubrir en los objetos y materiales el mayor número de capas posible, buscando bucear en su interior, desde la convicción de que hay en ellos historias ocultas y fascinantes. Recolectar e inventariar es uno de sus trabajos casi diarios. Gonçalves presenta juegos con los modos en que sus obras se revelan. A veces, desde una apariencia evocadora, paradójica respecto a sus orígenes: materiales llenos de experiencias y de memoria que desprenden una estética propia que a su vez los transmuta en obras de arte. Una suerte de *objets trouvés* que, por su historia, generan otras narrativas. Las desglosamos en esta conversación.

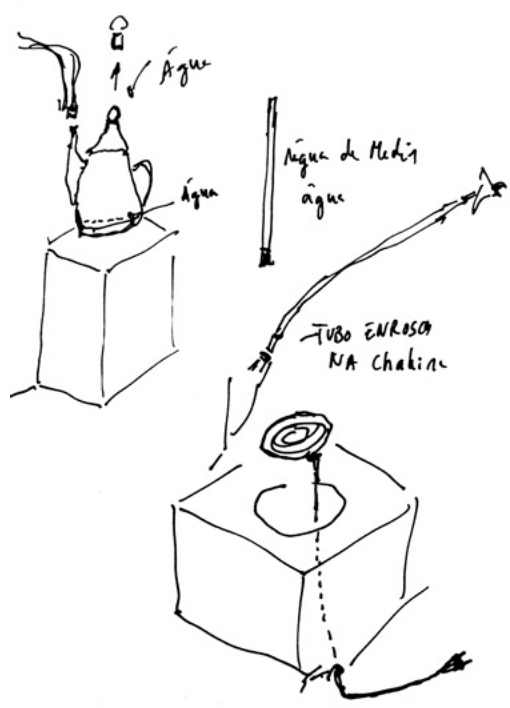
Bea Espejo ^(BE)

En la exposición *Bulir* hay dos teteras con agua hirviendo y dos pájaros cantando fruto del hervir de esa agua. Una pieza que tiene por título *Correntes de Ar*. ¿De dónde surge la idea? ¿Cuál es su anclaje emocional?

Dalila Gonçalves ^(DG)

Durante el confinamiento, pasando la mayor parte del tiempo en casa de mis padres, me fijé en muchos detalles de los que no me había percatado

antes pero que siempre estuvieron allí. El sonido de la tetera que me hace correr desde mi habitación hasta el fogón, el silencio de alivio tras el silbido, la ventana con los árboles detrás, los pájaros y su canto de fondo... Ese escenario me viene a la mente cada vez que veo las teteras con los pájaros en la exposición. De algún modo, es una referencia a esa especie de confort casi mágico donde las



< Boceto de montaje para la obra *Correntes de Ar* en la Fundación RAC, Pontevedra, 2022.

> Detalle de la obra *Correntes de Ar* en la Fundación RAC, Pontevedra, 2022.

historias se entrecruzan y se comunican en lugares diferentes sin saber muy bien cómo.

^(BE) Un gesto poético que esconde otro mucho más político...

^(DG) Podría decir que es un gesto simbólico, poético y que en eso puede estar su fuerza política, con toda la amplitud de esa palabra. Ante la imposibilidad de cambiar el mundo, de combatir las desigualdades, ante ese consumismo excesivo, la aceleración constante, esa hazaña casi antiheroica es lo máximo que logro hacer en cuanto artista. Me interesan nuestras memorias, la sencillez de las pequeñas cosas, objetos que tienen su uso, las historias por dentro, los objetos que muchas veces están a punto de volverse obsoletos pero que todavía no lo son, quizás porque aún nos acordamos de ellos y de su función.

^(BE) Dicen que el cantar de los pájaros es un sonido que puede representar la paz. Lo mismo podría decir al pensar en una cocina y una tetera hirviendo...

^(DG) En esta instalación uso uno de esos objetos cotidianos, unas teteras antiguas de pito a las que le cambio la escala y las adapto al espacio de la Fundación RAC, sobre todo a la relación entre la ventana y el espacio exterior, y al hueco que une las dos plantas que tiene el espacio. De forma muy cruda, podría decir que invito al espectador a escuchar dos pájaros que «se hablan el uno al otro». Dos pájaros amarillos, como las teteras italianas Alessi, se elevan al nivel de los árboles de fuera. El sonido y las teteras, aunque manipuladas, me recuerdan esas rutinas de antaño, pero también, otros niveles conceptuales de percepción. Me interesa ese tiempo de relación entre lo que parece obvio, sencillo y reconocible que, a la vez, puede que no lo sea tanto. Diría que me interesa ese lugar intermedio, ese juego de lo que es y de lo que no es, entre lo real y la imaginación, esa urgencia de hacer conexiones certeras e improbables, diría que todo eso define mi trabajo como artista. Y dedicar mi vida a ello es sin duda un privilegio, y seguramente un posicionamiento político.



^(BE) Siempre ha habido una tradición grande de ese tipo de tetera en Portugal, ¿verdad?

^(DG) Sí, especialmente antaño, un tipo de teteras con pitos en la punta que avisa cuando el agua hierve. Es también un sonido que me recuerda los trenes y las antiguas fábricas. El uso del pito de vapor, tal como ocurre en

la tetera (pita para recordarnos la urgencia de apagar el fuego) sirve para llamar, avisar. Era usado para informar los trabajadores de la hora de entrada y de salida del trabajo, o para avisar que un tren estaba a punto de pasar por un determinado lugar. Alerta para un cambio. Nací en una tierra de minas de carbón y el sonido aún es parte de mis memorias y de

Para la producción de esta pieza, sirviéndome de los ejemplares de teteras que tenía en casa, trabajé con un artesano que hace alambiques y otros objetos en cobre. En mi pueblo hay una fuerte tradición en la fabricación de estos artefactos.

las conversaciones con la familia. Para la producción de esta pieza, sirviéndome de los ejemplares de teteras que tenía en casa, trabajé con un artesano que hace alambiques y otros objetos en cobre. En mi pueblo hay una fuerte tradición en la fabricación de estos artefactos. En este caso, y usando también conocimientos en la producción de los alambiques, producimos estas teteras y el soporte para calentar el agua, de la

forma más parecida al original, pero respetando la escala del espacio. Ese es otro de los procesos que me interesa mucho: el camino entre el hacer artesanal y el industrial, sin rechazar ninguno de los dos. De hecho, me interesa el tiempo y las huellas en la materia que separan a los dos.

^(BE) Había muchas de esas figuritas de pájaros en *Colunas de ar*, una instalación que hiciste para la Galería Quadrum –EGEAC– Galerías Municipais, de Lisboa,



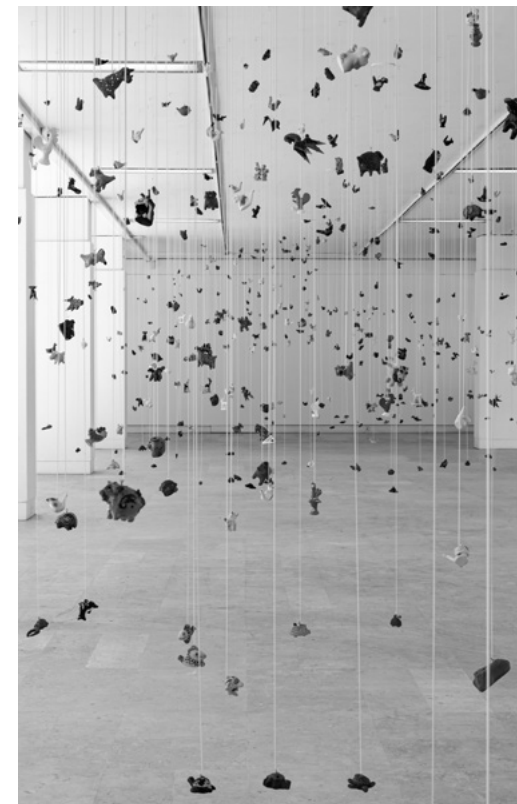
< Detalle de la obra *Corrientes de Ar* en la Fundación RAC, Pontevedra, 2022.

en 2021, y que parece tener una relación directa con este proyecto en Pontevedra.

^(DG) Sí, lo que dio lugar a la instalación presentada de la Galería Quadrum fue precisamente la fascinación por ese tipo de objeto tan simple, silbatos de barro en forma de animales con los que me topé en mi última residencia artística en Ciudad de México. Cuando regresé, seguí investigando sobre ellos, a ello me volqué durante la pandemia. Empecé a buscarlos por todo el mundo y a recolectarlos. El primero lo encontré en México, imbuida por la sensación de ser llevada a otro paisaje por alguien que vendía un simple *souvenir*. Hoy estos silbatos tienen una función la mayoría de las veces lúdica, pero históricamente se utilizaban para la caza, rituales religiosos o para ahuyentar a los enemigos. Se pueden encontrar en contextos geográficos y culturales tan diversos como Luxemburgo, Kazakstán o Portugal.

^(BE) En *Colunas de ar* se combina acción sonora, acción de instalación y objeto.

^(DG) Sí. La primera parte tiene lugar fuera de la galería. El espacio expositivo se ve desde fuera hacia dentro. La información visual se reduce a unos cables metálicos blancos, que sirven de soporte, y cuatro escaleras de madera, también blancas. Hay intérpretes que tocan ocarinas (con sonidos de animales) escondidos y camuflados entre los espectadores y en diferentes partes del edificio, forman parte de un coro previamente ensayado por el músico y director Tiago Enrique. En la segunda parte, el sonido termina y once performers, también ocultos, se unen uno tras otro. Llevan, en bolsas especialmente diseñadas para este fin, más



> Detalle de la instalación *Colunas de ar* en la Galería Quadrum –EGEAC– Galerías Municipais, Lisboa, 2021.

de 600 ocarinas de barro con formas de diferentes animales, de países de los 5 continentes. Las suspenden en orden de altura: animales aéreos más arriba, animales terrestres en el medio y animales acuáticos y reptiles cerca del suelo. Finalmente, sin el sonido de las ocarinas y sin performers, se invita a los visitantes que lo han visto todo desde fuera, a través del vidrio, a entrar y deambular entre estos pequeños animales que se han tragado el espacio; vayamos donde vayamos y miremos donde miremos, ahí están, mudos y mirándonos.

^(BE) En tu trabajo siempre hay un baile entre lo tradicional o artesanal y lo fabricado en serie que, entiendo, encubre una reflexión más amplia sobre el tiempo.

^(DG) Sí, sobre como el tiempo hace el material y el objeto. Aunque el artesano haga las mismas piezas, éstas nunca serán iguales y eso me interesa mucho. Los objetos están abiertos al error, al fallo, al cansancio de ese día, a la alegría, a la tristeza o a una determinada energía. Hay un tiempo orgánico, más cercano a la naturaleza. Al contrario, el tiempo industrial es más cercano al de la urbe, la rapidez, lo instantáneo, lo simultáneo. Yo me muevo entre esos dos mundos y de forma más o menos inconsciente eso se traduce en mi trabajo. En algunas obras lo exploro de manera más directa. Por ejemplo, en *Desgastar en piedra*, con la ayuda de familiares y amigos, saqué la arena de centenares de



lijas azules de Bosch. Al final, la obra se convirtió en una gran tela azul sujeta desde el techo, con una piedra azul en el suelo. En los diferentes cuadrados de lijas que componen la obra, como una especie de colcha de retazos, se pueden ver distintos temperamentos, fuerzas y energías. Distintas personas en ese proceso lento y sufrible de sacar la arena del tejido. Mediante esta acción artesanal sencilla y literal, la lija tradicional, que asociamos a algo industrial, ha sufrido un proceso de disección. Hay en esta obra un ejemplo claro de ese camino de lo industrial a lo orgánico, al hilo de lo que comentas.

^(BE) Eso me lleva a pensar en las muchas capas de significado que esconden tus obras, aunque algunas sean muy literales.

^(DG) Podría decir que casi todos mis trabajos son un proceso de disección, de ir descubriendo objetos, materiales en todas sus capas hasta verlos por dentro. Hablo de una forma de inmersión, investigación, de su plasticidad, a veces de su historia, a veces de su función, a veces de todo simultáneamente. Me fascina descubrir todo lo que forma a los objetos y sus materiales y enseñar lo que los distingue. Por ejemplo, en el caso de las teteras o de la instalación de los silbatos, pongo ese enfoque en el sonido como parte de la obra, es una capa más que los caracteriza. Después, el sonido que puede ser igual entre ellos, cuando está asociado a una forma reconocible, lo podemos escuchar como un pájaro, un jaguar, un búho... Es como si en ese proceso de cirujana quisiera hacer un túnel para cortar el camino serpenteante de una montaña para que, en el trayecto de ese camino corto, se pueda soñar con la montaña o, cuando existe ya ese túnel, me apetezca serpentear la montaña para entender por qué y en qué punto se ha hecho el túnel. Es en ese equilibrio entre dos polos distintos donde de alguna manera me muevo.

Me fascina descubrir todo lo que forma a los objetos y sus materiales y enseñar lo que los distingue. Por ejemplo, en el caso de las teteras o de la instalación de los silbatos, pongo ese enfoque en el sonido como parte de la obra, es una capa más que los caracteriza.

◁ *Desgastar en piedra*. Exposición *Orquídeas en la mesa de Billar*, Centro de Arte de Alcobendas, Madrid, 2018.

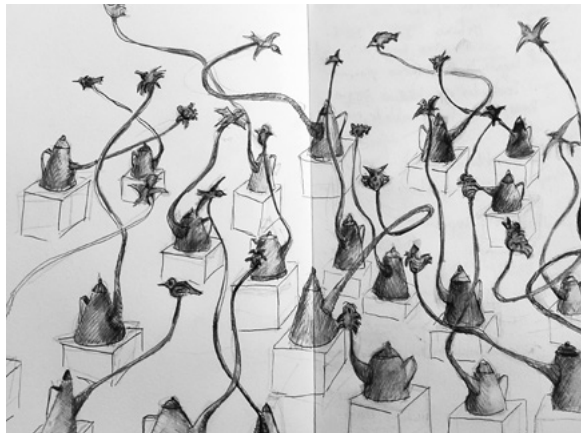
^(BE) Veo muchas teteras en el estudio a la espera de próximos proyectos. ¿Qué quieres hacer con ellas?

^(DG) Algo así como una «orquesta de teteras». Con diferentes tipos de teteras que voy coleccionando, mi idea es hacer unos tubos de metal para

cada una de ellas y añadir diferentes figuras de animales que voy encontrando y que quiero pasar a bronce o resina. Aún tengo que darle unas vueltas. Como tendrán formas y materiales distintos, los sonidos también serán muy diferentes entre ellos y pueden ser explorados con los tiempos del

Cuando miro mis obras lo que más me gusta es recordar el proceso, la historia con la persona, ese tiempo de viaje, de buscar, de cambiar...

hervor. Sigo haciendo pruebas a diario, aunque lo concretaré en São Paulo con una beca de la Fundación Calouste Gulbenkian, en una residencia y exposición a principios del próximo año.



^(BE) ¿Cómo es esa idea de recolectar como campo de trabajo?

^(DG) En realidad, colecciono historias. Yo no soy coleccionista, nunca me ha dado por ahí. No soy ordenada y siempre que lo he intentado he perdido el interés a la mitad del proceso. En el trabajo sí. Ahora consigo entender por qué me fascinan unos objetos

o materiales y otros no, los puntos de unión entre ellos. Cuando miro mis obras lo que más me gusta es recordar el proceso, la historia con la persona, ese tiempo de viaje, de buscar, de cambiar, ese momento de ir al mercadillo, de que me reconozcan, de que sigan guardándome monedas o teteras incluso cuando ya no trabaje con ellas. Hubo un momento, en que todos sabían las monedas que buscaba. Siento la gente unida al hacer el trabajo conmigo. Es increíble esa generosidad. Creo que ese trabajo colaborativo viene de la facultad, cuando hacía dibujos con maíz en los espacios de la ciudad y luego fotografiaba las palomas comiendo y haciendo mi dibujo mientras lo borraban. Necesitaba la gente para ayudarme a hacer el dibujo más rápido y para echar las palomas hasta que

terminase. También en muchas otras acciones que hacía en el exterior. Siempre necesité gente para ayudarme.

^(BE) Un tiempo antes, en 2020, trabajaste también con lo sonoro en *Atrapa sonidos*, en México. ¿Qué te interesa exactamente de esa historia sonora de los objetos?

^(DG) Esa instalación empezó en Brasil en la residencia Pivô, aunque de una forma distinta, y se concretó con un vídeo que titulé *Concerto*. Poco después, en México, usé los mismos papeles de lija gastados en carpinterías de Portugal y Brasil y construí la instalación *Atrapa sonidos*. El nombre viene del «atrapanovios», un juguete hecho en palma que venden mucho allí. Con un artesano hice algunas réplicas con escalas específicas y las utilicé



› *Atrapa sonidos*. Detalle de la exposición *Garganta*. CIAjG - Centro Internacional das Artes, José de Guimarães, Guimarães, Portugal, 2022.

para sujetar garras de animal en metal con una bola de cristal, que pertenecían a la base de los banquillos de los pianistas (sobre todo los usados en Estados Unidos) y a otros artefactos que encontré, como peces o pájaros. Por debajo de esos objetos, coloqué unos mecanismos sencillos de rotación ocultos en bases de madera o cerámica que hacían girar las lijas como vinilos o agua como espejos. En verdad, se trata de un ensamblaje de distintos tiempos y trabajos. También hay otro trabajo, dentro de la serie *Playing with Time*, constituido por 840 cubos de tiza para palos de billar...

^(BE) **¿Siempre trabajas con varios proyectos a la vez?**

^(DG) Sí, soy un poco caótica, por lo menos en una determinada fase del proceso, porque me intereso por varias cosas a la vez. Creo que, por la naturaleza de mi trabajo, por el tiempo que a menudo necesito para encontrar las cosas, por el tiempo que llevo realizar las piezas, es casi obligatorio que trabaje en varios proyectos simultáneamente. Por un lado, por mi temperamento, por otro, porque tengo que producir obras para diferentes exposiciones, de lo contrario sería imposible.

^(BE) **Hablas del proyecto *Playing with Time*, donde reflexionas de manera muy específica sobre el paso del tiempo y las huellas que éste genera. Pienso en las bolas de billar blancas que se fueron amarilleando con los años y que ordenas a modo de pantone, de más claras a más oscuras. ¿Qué es para ti el tiempo? ¿De qué es metáfora?**

^(DG) En mi práctica el tiempo tiene diversos significados. A veces, lo uso como herramienta o como *medium*, es decir, el paso del tiempo genera por sí solo la obra, como en esa pieza de bolas de billar que dices. También lo utilizo como metáfora cuando, por ejemplo, hablo de la pérdida de tiempo o de la idea del tiempo asociada al dinero, o cuando me fijo en objetos que están a punto de caducar, de quedarse sin un uso porque el paso del tiempo los ha hecho obsoletos. Pienso en un CD lleno de información, en los sellos, las plumas de escritura, los archivadores de papel... A eso lo llamaría el tiempo como metáfora, cuando lo evoco para hablar emocionalmente, ese ritmo absurdo antinatural de lo cotidiano donde vivimos. Un ritmo que también comparto.

^(BE) **¿Ha ido cambiando mucho tu trabajo a lo largo de los años?**

^(DG) Desde el inicio, siempre he trabajado con objetos, pero descontextualizando su lectura. Ese es el punto de partida, aunque el modo de hacerlo

sí ha ido cambiando. En líneas generales, hay un proceso de reorganización poética de una práctica de recolección, sea por inventario de materiales cotidianos (monedas, bolígrafos, lápices...), sea porque, por su singularidad, se vuelven objetos únicos. Hay veces que ese proceso lo llevo al análisis. Otras, a un juego experimental donde los pongo en diálogo con otros objetos, construyendo narrativas que pueden ser documentales o ficcionales. Es decir, dentro de una práctica con una fuerte vertiente procesual utilizo el vídeo, la fotografía, la cerámica, la escultura y la instalación para abordar diferentes líneas de interés: la idea del tiempo como medio y metáfora, el rescate, lo obsoleto, el camino experiencial entre la industria y lo orgánico, entre la producción en masa y la producción artesanal.

^(BE) **¿Son los objetos los que te encuentran a ti o tu a ellos?**

^(DG) No lo sé bien. De una forma más racional, diría que soy yo que los encuentro porque me abro al camino de la búsqueda, pero también es cierto que muchas veces solo encuentro cosas cuando no las estoy buscando. Hay varias fases dentro del proceso de recolección. Encontrar un objeto o un material, e incluso una situación que pueda llevarme a algo es un momento muy especial, aunque normalmente no sepa de pronto lo que voy a hacer con ello. Más tarde, hay momentos donde ese descubrimiento singular es suficiente y otros en los que el proceso puede llevarme a estar meses o años buscando la manera de darle un sentido.

^(BE) **Claramente trabajas con varias ideas a la vez. ¿Cuáles son esos materiales de trabajo, esas ideas, que están encima de la mesa y con las que trabajas simultáneamente?**

^(DG) Son materiales a mi alrededor. Soy un poco adicta a viajar y a caminar así que la amplitud del término «alrededor» es muy grande. Independientemente de los objetos o materiales que tenga, otro asunto que ocupa gran parte del proceso es buscar el mejor medio para pasar a una idea o valorar el material que tenga, percibir si es la fotografía, la cerámica, el video, la instalación, o lo que sea. Es en este descubrimiento donde muchas veces reside el éxito del trabajo. Un éxito propio, claro.

En líneas generales, hay un proceso de reorganización poética de una práctica de la recolección, sea por inventario de materiales cotidianos (monedas, bolígrafos, lápices...), sea porque, por su singularidad, se vuelven objetos únicos.

Así que, cuando estoy explorando alguna idea, normalmente me rodeo de objetos de la misma familia o que relaciono de alguna manera. Aunque después, y en la mayor parte de las veces, no los utilice.

^(BE) **Ahora mismo hay muchas calabazas en el estudio...**

^(DG) Estoy trabajando con las calabazas para una instalación. La idea ha dado varias vueltas ya. Estaba muy enfocada en el sonido asociado a los instrumentos musicales hechos con ellas o en su capacidad para transportar líquidos... así que me rodeé de instrumentos, sonidos, juguetes que, finalmente, resultarán en piezas totalmente silenciosas.

Soy un poco adicta a viajar y a caminar, así que la amplitud del término «alrededor» es muy grande.

^(BE) Suelen decir que no tienes mucha facilidad para el lenguaje, pero hay algo de él que me interesa mucho en relación a tu trabajo. Lo utilizas de la manera más precisa posible para que los detalles se concreten y alcancen un significado. El uso de las palabras puede hacer sonar todas las notas, manifestar todos los registros. Luego, la imagen que resulta de ello, como ocurre con un poema, organiza la historia, conduce hacia una serie de complejas asociaciones.

^(DG) En la facultad nos instan a explicarlo todo y yo espero que, con la edad, pueda explicarme cada vez menos, seguir una inteligencia intuitiva sin más. A veces creo que hay algo muy visceral, que hago porque sí, sin saber bien el motivo. Otras veces, y como seres contradictorios que somos, hago todo lo contrario.

^(BE) **¿Crees en la rutina del trabajo? ¿Te lleva eso a algún lugar interesante?**

^(DG) Hay algo de rutina en el proceso y el pensamiento. Dejo notas audio en el móvil, doy paseos, viajo siempre que puedo, he decirte que una gran parte de mi trabajo no ocurre en mi estudio. A veces el trabajo en el estudio es algo forzado y doloroso, aunque me guste experimentar y trabajar con los materiales, la incertidumbre de las decisiones no es fácil de llevar. Puedo trabajar en cualquier lugar, sobre todo el en proceso, pero tengo la tendencia de volver a mi red de afectos. Hay una logística práctica y emocional criada a lo largo del tiempo que facilita mucho a la hora de concretar. Eso lo tengo cada vez más claro.

^(BE) **¿Cambió mucho tu trabajo en el momento en que entró en el mercado?**

^(DG) Si lo miro con perspectiva, sí. Pero no sé si tiene tanto que ver con el mercado o con la experiencia, tampoco me pasa por la cabeza hacer algo que sea más comercial. Lo que hay son algunas estrategias de elegir el mejor trabajo para un contexto dado. Intentar presentar algunos trabajos en contextos que no sean los de una feria de arte, pensar dentro de los trabajos que hago cuáles son los mejores para ser vistos en un espacio u otro.

^(BE) **Uno de tus trabajos más conocidos es *Kneaded Memory*, que ocupó una plaza de Blankenberge en Bélgica. Son objetos que se parecen a las rocas, figuras de naufragio de diferentes formas y tamaños. Eso te hizo muy conocida e hizo también que el mercado abrazara tu trabajo.**

^(DG) Lo hice muy joven, con 28 años. Me invitaron a participar en una Trienal en Bélgica. Habían visto un trabajo de fotografía donde arrugaba fotos de fachadas de edificios vacantes de Oporto y que después, por el encuadramiento y la luz, parecían piedras. Bueno, en realidad eran piedras de basura. Les interesaba que explorase las relaciones de Portugal y Blankenberge. Los portugueses traían de Amberes azulejos a cambio de la sal. Los que llevaban la trienal querían que el trabajo enfocase el



› Vista de la exposición *No ouvido há labirintos e cristais*. Galería Rafael Ortiz, Sevilla, 2021.

cambio de la ciudad, la disminución de los azulejos de las fachadas y las construcciones nuevas de hormigón en esa zona costera. Lo único es que las piezas eran de papel. Se habían equivocado, no sé bien cómo, pero al final de ese error surgió el proyecto. Acepté hacer algo en cerámica, sin nunca haber hecho nada con ese material. Finalmente, me centré en una plaza de la ciudad rodeada de casas que aún tenían algunos azulejos en los suelos de las entradas. Con esos patrones, hice esa especie de fachadas arrugadas de hormigón, unas tenían azulejos y otras eran solamente de hormigón. Las piezas estuvieron ahí un año, creo. Y sí, la visibilidad fue muy grande. Años más tarde, las piezas volvieron a Portugal y el ayuntamiento de Oporto me compró tres de las diecinueve y ahora están delante de la estación de trenes de la ciudad. Lo más curioso de esto es que descubrimos que los patrones de Bélgica también existen en el archivo de los azulejos de Oporto, así que empecé a ver las piezas como piedras que se mueven entre espacios e historias. Esa relación comercial del siglo XVII se transformó en otra relación inesperada entre pasado y presente, entre memoria, recuerdo y olvido.



◀ *Kneaded Memory*, Triennial Beaufort04, Blankenberge, Bélgica, 2012.

Elevar o fervor

Conversa da artista
con Bea Espejo

DALILA GONÇALVES é unha desas persoas que parecen vivir nun tempo inexacto e en moitos lugares a un tempo. Considérase unha escapista e di non ofrecer resistencia algunha ao camiñar. Compórtase como a auga: transparente, sen poder deterse aínda que quixer, tentando nomealo todo, como se a corrente a levase ata un lugar aberto cheo de realidades paralelas e conexións invisibles. Os rastros e mercados ambulantes son xusto iso, territorios estraños que ves, miras, volves ver, aquí e alá fas un simulacro de apego, logo desaparece, e regresas moitas veces coas mans baleiras pero con palabras. Escolle unha tan ampla como un océano: *bulir*. É o título da súa exposición na Fundación RAC, pero tamén unha mostra de intencións. Falando de afectos e paixóns, supón sentilas ou expresalas con vehemencia. En referencia ao mar, é poñerse supostamente axitado. Palabra sinónima de ebulición, está a un paso de burbulla, cachón ou garallón. Guisar, escaldar ou cocer tamén son palabras afíns. É sinónimo de ferver e tamén de présa. Tamén de apresurar, menear, abreviar. *Bulir* tamén é facer algo o máis rápido posible, moverse inquieto dun lado para outro, estar axitado por infinidade de impulsos ou todas esas ideas revoltas que adoitamos ter na cabeza.

Así é o seu taller no Porto, nunha das rúas máis tranquilas do barrio de Bonfim. Hai un 112 algo escondido e sen timbre. Dentro, no taller, reina a linguaxe do azar. Un pequeno listón azul fronte á súa mesa de traballo, co nó da madeira apoiado encima, como se fose un acento, pero que, en realidade, son anhelos de ramas que nunca chegaron a nacer. Testemuñas do paso dos anos, unha sutil acción que diseca a temporalidade natural. É unha obra previa a *Dissecar*, de 2019. Na parede, dúas pelotas de bádmiton en perfecto equilibrio inestable e unha fotografía dunha estatua de Pompeia e dun limón sulfatado que revelan a afección dun elemento natural e outro patrimonial. O extraordinario fronte ao mundano. Ao fondo, comezan a amoroarse teteiras esperando ferver en proxectos futuros. Míraas con gana de poñerse a manipularlas. Curioso que *bulir unha teteira* sexa tamén sinónimo de teimuda.

Dalila éo. Constante, persistente, con empuxe. Unha artista predisposta á fascinación e ao mesmo tempo con certo distanciamento inevitable. Por momentos, parece que pensa cos ollos, consciente daquela máxima de W. G. Sebald de que a realidade sempre é diferente a todo. O traballo desta artista, nacida

en Castelo de Paiva, Portugal, no ano 1982, consiste en redescubrir obxectos e materiais no maior número de capas posible, buscando mergullar no seu interior, desde a convicción de que hai neles historias ocultas e fascinantes. Colleitar e inventariar é un dos seus traballos case diarios. Gonçalves presenta xogos cos modos en que se revelan as súas obras. Ás veces, desde unha aparencia evocadora, paradoxal respecto das súas orixes: materiais cheos de experiencias e de memoria que desprenden unha estética propia que á súa vez os transmuta en obras de arte. Unha sorte de *objets trouvés* que, pola súa historia, xeran outras narrativas. Desagregámolas nesta conversación.

Bea Espejo ^(BE) Na exposición *Bulir* hai dúas teteiras con auga a ferver e dous paxaros cantando grazas á fervura desa auga. Unha peza que ten por título *Correntes de Ar*. De onde xorde a idea? Cal é a súa ancoraxe emocional?

Dalila Gonçalves ^(DG) Remite á vida en casa dos meus pais e escoitar ferver a teteira na cociña. Durante o confinamento pasei case todo o tempo aí e puxen atención en moitos detalles nos que non reparara antes, pero que sempre estiveron alí. A teteira que fai que bote a correr desde o meu cuarto ata o fogón, o silencio de acougo tras o son, a xanela coas árbores detrás, os paxaros e o seu son de fondo... Ese escenario vénme á mente cada vez que vexo a teteira co paxaro na punta na exposición. Dalgún modo, refire a esa especie de confort case máxico onde as historias se entrecruzan e se comunican en lugares diferentes sen saber moi ben como.

^(BE) Un xesto poético que esconde outro moito máis político...

^(DG) Podería dicir que é un xesto simbólico, poético e que niso pode estar a súa forza política, con toda a amplitude desa palabra. Ante a imposibilidade de cambiar o mundo, de combater as desigualdades, ese consumismo excesivo, da aceleración constante, esa xesta case antiheroica é o máximo que podo facer en canto artista. Interésame a sinxeleza das pequenas cousas, as nosas memorias, obxectos que teñen o seu uso, as historias por dentro, os obxectos que moitas veces están a piques de volverse obsoletos pero que aínda non o son, quizais porque aínda nos acordamos deles e da súa función.

^(BE) Din que o cantar dos paxaros é un son que pode representar a paz. O mesmo podería dicir ao pensar nunha cociña e unha teteira a ferver...

^(DG) Nesta instalación uso un deses obxectos cotiáns, unhas teteiras antigas de pito ás que lle cambio a escala e adapto ao espazo da Fundación RAC,

sobre todo en relación entre a xanela e o espazo exterior, e do espazo que une as dúas plantas coas que conta o espazo. Dun xeito moi cru, podería dicir que convidado o espectador a escoitar dous paxaros que «falan un co outro». Dous paxaros amarelos, como as teteiras italianas Alessi, elévanse ata poñerse ao nivel das árbores do exterior. O son e as teteiras, aínda que manipuladas, acórdanme a esas rutinas de outrora, pero tamén a outros niveis conceptuais de percepción. Interésame ese tempo de relación entre o que parece obvio, sinxelo e recoñecible que, ao mesmo tempo, pode non selo tanto. Diría que é ese lugar no medio, ese xogo do que é e do que non, entre o real e a imaxinación, esa urxencia de facer conexións certas e improbables, o que define o meu traballo como artista. E dedicar a miña vida a iso é, sen dúbida un privilexio, pero seguramente un posicionamento político.

^(BE) Sempre houbo unha tradición grande dese tipo de teteira en Portugal, non si?

^(DG) Si, especialmente hai tempo, dese tipo de teteira con pito na punta, que avisa cando a auga ferve. É tamén un son que me recorda aos trens e as antigas fábricas. O uso do pito de vapor, tal como ocorre na teteira (que pita para avisarnos da urxencia de apagar o lume) serve para chamar, avisar. Iso era usado para informar os traballadores da hora de entrada e de saída do traballo, ou para avisar que o tren ou a máquina de mercadorías estaba a piques de pasar por un determinado lugar. Pon sobre aviso dun cambio. Nacín nunha terra de minas de carbón e o son aínda forma parte da miña memoria e das conversas coa familia. Para a produción desta peza, servíndome dos exemplares de teteiras que tiña na casa, traballei cun artesán que fai alambiques e outros obxectos en cobre. Na miña vila hai unha importante tradición na fabricación destes artefactos. Neste caso, usando tamén coñecementos sobre a produción dos alambiques, producimos estas teteiras e o soporte para quenar a auga, do xeito máis parecido ao orixinal pero coa escala adaptada ao espazo. Ese é outro dos procesos que me interesa moito: o camiño entre o facer artesanal e o industrial, sen rexeitar ningún dos dous. De feito, interésame o tempo e as marcas na materia que separan os dous.

^(BE) Había moitas desas pequenas figuras de paxaros en *Colunas de ar*, a instalación que fixeches para a Galeria Quadrum – EGEAC – Galerías Municipais, de Lisboa, no ano 2021, e que parece ter unha relación directa con este proxecto en Pontevedra.

^(DG) Si, o que deu lugar á instalación escultórica presentada na Galeria Quadrum foi precisamente a fascinación por ese tipo de obxecto tan simple, estes chifres de barro con forma de animais que descubrín na miña última

residencia artística na Cidade de México. Á miña volta, seguín investigando sobre eles, e iso ocupou gran parte do meu tempo durante a pandemia. Comecei a buscalos por todo o mundo e a xuntalos. O primeiro atopeino en México, imbuída pola sensación de ser levada a outra paisaxe por un home que vendía un simple recordo. Hoxe teñen unha función maiormente lúdica, pero historicamente utilizábanse para a caza, rituais relixiosos ou para esco-rrentar os inimigos. Pódense atopar noutros contextos xeográficos e culturais tan diversos como Luxemburgo, Casaquistán e Portugal.

^(BE) En *Columnas de ar* combínase acción sonora, acción de instalación e obxecto.

^(DG) Si. A primeira parte ten lugar fóra da galería. O interior do espazo expo-sitivo vese desde fóra. A información visual redúcese a uns cables metálicos brancos, que serven de soporte, e catro escadas de madeira, tamén brancas. Hai intérpretes que tocan ocarinas (que imitan sons de animais) escondidos e camuflados entre os espectadores e en diferentes partes do edificio, que forman parte dun coro e que ensaiaron previamente seguindo as ordes do músico e director Tiago Enrique. Na segunda parte, o son remata e once *per-formers*, tamén ocultos, únense un tras outro. Levan, en bolsas especialmente deseñadas para este fin, máis de 600 ocarinas de barro con formas de dife-rentes animais, de países dos 5 continentes. Suspéndense en orde de altura: animais aéreos máis arriba, animais terrestres no medio e animais acuáticos e réptiles cerca do chan. Finalmente, xa sen o son de ocarinas e sen *perfor-mers*, convídase os visitantes a ver todo desde fóra, a través do vidro, a entrar e deambular entre estes pequenos animais que se tragaron o espazo; vaíamos onde vaíamos e miremos onde miremos, aí están, mudos e mirándonos.

^(BE) No teu traballo sempre hai un baile entre o tradicional ou artesa-nal e o fabricado en serie que, entendo, esconde unha reflexión máis ampla sobre o tempo.

^(DG) Si, sobre como o tempo fai o material e o obxecto. Aínda que o artesan faga as mesmas pezas nunca serían iguais, e iso interésame moito. Os obxec-tos están abertos ao erro, ao fallo, ao cansazo dese día, á ledicia, á tristeza ou a unha determinada enerxía. Hai un tempo orgánico, máis próximo á natu-reza. Pola contra, o tempo industrial é máis próximo ao da urbe, á rapidez, ao instantáneo, ao simultáneo. Eu móvome entre eses dous mundos e, de forma máis ou menos inconsciente, iso tradúcese no meu traballo. Nalgunhas obras explóroo de forma máis directa. Por exemplo, en *Desgastar en pedra*, xunto a familiares e amizades, saquei a area de centos de lixas azuis de *Bosch* e, finalmente, a obra converteuse nunha gran tea azul suxeitada ao teito xunto a

unha pedra azul no chan, diante. Nos diferentes cadrados de lixas que com-poñen a obra, como unha especie de colmea, pódense ver distintos tempe-ramentos, forzas e enerxías. Distintas persoas nese proceso lento e sufrible de sacar a area do tecido. A lixa tradicional, que asociamos a algo industrial, foi mediante esta acción artesanal sinxela e literal, dissociada do que a consti-túe: o tecido e a area. Hai nesta obra un exemplo claro dese camiño desde o industrial ao orgánico ao fío do que comentas.

^(BE) Iso lévame a pensar nas moitas capas de significado que se ago-ghan nas túas obras, aínda que algunhas sexan moi literais.

^(DG) Podería dicir que case todos os meus traballos son un proceso de disec-ción, de ir descubrindo obxectos, materiais en todas as súas capas ata velos por dentro. Falo dunha forma de inmersión, investigación, da súa plasticidade, por veces da súa historia, por veces da súa función, e ás veces de todo de forma simultánea. Fascíname descubrir todo o que dá forma aos obxectos e os seus materiais e mostrar o que os distingue. Por exemplo, no caso das teteiras ou da instalación dos chifres poño ese enfoque no son como parte da obra, é unha capa máis que os caracteriza. Despois, o son que pode ser igual entre eles, cando está asociado a unha forma recoñecible, podémolo escoitar como un paxaro, un xaguar, un moucho... É como se nese proceso de cirurxía quixese facer un túnel para cortar o camiño serpeante dunha montaña para poder soñar coa montaña no treito dese camiño curto ou, cando existe xa ese túnel, apeté-zame serpear a montaña para entender por que e en que punto se fixo o túnel. É nesa balanza con dous polos distintos onde dalgunha maneira me movo.

^(BE) Vexo moitas teteiras no taller á espera de próximos proxectos. Que queres facer con elas?

^(DG) Algo así como unha «orquestra de teteiras». Con diferentes tipos de teteiras que estou xustamente a xuntar agora, a miña idea é facer uns tubos de metal para cada unha delas e engadir diferentes figuras de animais que vou encon-trando e que quero pasar a bronce ou resina. Aínda teño que darlle unha volta. Como terán formas e materiais distintos, os sons tamén serán moi diferentes entre eles e poden ser explorados cos tempos da fervura. Sigo a facer probas a diario, aínda que o concretarei en São Paulo cunha bolsa da Fundación Calouste Gulbenkian, cunha residencia e exposición a principios do ano próximo.

^(BE) Como é esa idea de recoller como campo de traballo?

^(DG) A dicir verdade, colecciono historias. Eu non son coleccionista, nunca me deu por aí. Non son ordenada e sempre que o tentei perdín o interese

á metade do proceso. No traballo si. Agora consigo entender por que me fascinan uns obxectos ou materiais e outros non, os puntos de unión entre eles. Cando miro as miñas obras o que máis me gusta é recordar o proceso, a historia coa persoa, ese tempo de viaxe, de buscar, de cambiar, ese momento de ir ao mercado ambulante, de que me coñezan, de que me sigan gardando moedas ou teteiras mesmo cando xa non traballe con elas. Houbo un momento en que todos sabían as moedas que quería. Sinto a xente unida a facer o traballo comigo. É increíble esa xenerosidade. Creo que ese traballo colaborativo vén da facultade, cando facía debuxos con millo nos espazos da cidade e logo fotografaba as pombas comendo e facendo o meu debuxo mentres o borraban. Necesitaba a xente para axudarme facer o debuxo máis rápido e para botar as pombas ata que terminase. E en moitas outras accións que facía no exterior. Sempre precisei xente para facelo, para axudarme.

^(BE) Un tempo antes, no 2020, traballaches tamén co sonoro en *Atrapa sonidos*, en México. Que é o que che interesa exactamente desa historia sonora dos obxectos?

^(DG) Esa instalación comezou en Brasil na residencia Pivô, aínda que dunha forma distinta, e concreouse cun vídeo que chamei Concerto. Pouco despois, en México, usei os mesmos papeis de lixa gastados en carpinterías de Portugal e Brasil e construí a instalación *Atrapa sonidos*. O nome vén do «atrapanovios» (atrapanoivos), un xoguete feito en palma que venden moito aí. Fíxenos a unha escala específica e empregueinos para suxeitar gadoupas de animal en metal cunha bóla de cristal, que pertencían á base dos bancos dos pianistas (sobre todo os usados nos Estados Unidos) e a outros artefactos que encontro, como peixes ou paxaros. Por baixo deses obxectos coloco uns sinxelos mecanismos de rotación agochados en bases de madeira ou cerámica que fan virar as lixas como discos de vinilo ou auga como espellos. A dicir verdade, é unha ensamblaxe de distintos tempos e traballos. Tamén hai outro traballo, dentro da serie *Playing with Time*, que son 840 cubos de xiz para tacos de billar.

^(BE) Sempre traballas en varios proxectos a un tempo?

^(DG) Si, son un pouco caótica, polo menos nunha determinada fase do proceso, porque me intereso por varias cousas á vez. Creo que pola natureza do meu traballo, polo tempo que moitas veces necesito para atopar as cousas, polo que tardo en concretar eses materiais, é case obrigatorio que os faga á vez. Así que, por temperamento, necesito facelo desa forma. Aínda que como artista que estou no mercado e teño exposicións tamén teño que producir pezas que, doutro xeito, e dada a natureza do traballo sería imposible.

^(BE) Falas do proxecto *Playing with Time*, onde reflexionas de maneira moi específica sobre o paso do tempo e as pegadas que este xera. Penso nas bólas de billar brancas que se foron amarelando cos anos e que ordenas a modo de *pantone*, de máis claras a máis escuras. Que é para ti o tempo? De que é metáfora?

^(DG) Na miña práctica o tempo ten diversos significados. Por veces, úsoo como ferramenta ou como médium, é dicir, o paso de tempo xera por si mesmo a obra, como nesa peza de bólas de billar que dis. Tamén o utilizo como metáfora cando, por exemplo, falo da perda de tempo ou da idea do tempo asociada ao diñeiro, ou cando poño atención en obxectos que están a piques de caducar, de quedar sen uso porque o paso do tempo os volveu obsoletos. Penso nun CD cheo de información, nos selos, nas plumas para escribir, nos ficheiros de papel... Isto é o que chamo tempo como metáfora, cando o evoco para falar de forma emocional, ese ritmo absurdo antinatural do cotián onde vivimos. Un ritmo que tamén comparto.

^(BE) Mudou moito o teu traballo cos anos?

^(DG) Desde o inicio, sempre traballo con obxectos pero descontextualizando a súa lectura. Ese é o punto de partida, aínda que o modo de facelo si foi cambiando. En liñas xerais, hai un proceso de reorganización poética dunha práctica da recolección, sexa por inventario de materiais cotiáns (moedas, bolígrafos, lapis...), sexa porque a súa singularidade os converte en obxectos únicos. Hai veces que ese proceso o levo á análise. Outras, a un xogo experimental onde os poño en diálogo con outros obxectos, construíndo narrativas que poden ser documentais ou de ficción. É dicir, dentro dunha práctica cunha forte vertente procesual utilizo o vídeo, a fotografía, a cerámica, a escultura e a instalación para abordar diferentes liñas de interese: a idea do tempo como medio e metáfora, o rescate, o obsoleto, o camiño experiencial entre a industria e o orgánico, entre a produción en masa e a produción artesanal.

^(BE) Son os obxectos os que te encontran a ti ou ti a eles?

^(DG) Non o sei ben. Dunha forma máis racional, diría que son eu a que os encontro porque me abro ao camiño da procura, pero tamén é certo que moitas veces só encontro cousas cando non as estou buscando. Hai varias fases dentro do proceso de recolección. Atopar un obxecto ou un material, e mesmo unha situación que poida conducirme ata algo é un encontro e un momento moi especial, aínda que normalmente non saiba nun primeiro momento que vou facer con iso. Máis tarde hai momentos onde ese descubrimento singular

é suficiente e outros nos que o proceso pode levarme a estar meses ou anos buscando a maneira de encontrarlle sentido.

^(BE) Claramente traballas con varias ideas á vez. Cales son eses materiais de traballo, esas ideas, que están encima da mesa e coas que traballas simultaneamente?

^(DG) Son materiais do meu arredor. Son un pouco adicta a viaxar e a camiñar así que a amplitude do termo «arredor» é moi grande. Con independencia dos obxectos ou materiais que teña, outro asunto que ocupa gran parte do proceso é buscar o mellor medio para pasar a unha idea ou valorar material co que conto, percibir se é a fotografía, a cerámica, o vídeo, a instalación, ou o que resulte. É nese sentimento de descubrimento da ferramenta onde moitas veces reside o éxito do traballo. Un éxito propio, claro. Así que, cando estou a explorar algunha idea, normalmente me rodeo de obxectos da mesma familia ou que relaciono dalgunha forma. Aínda que despois e na maior parte das veces non os utilice.

^(BE) Agora mesmo hai moitas cabazas no taller...

^(DG) Estou a traballar con elas para unha instalación. A idea deu varias voltas xa. Estaba moi enfocada no son asociado aos instrumentos musicais feitos con elas, ou nas características que lles permite transportar líquidos... así que me rodei de instrumentos, sons, xoguetes, pero finalmente, resultarán pezas totalmente silenciosas.

^(BE) Acostumas a dicir que non tes moita facilidade para a linguaxe pero hai algo del que me interesa moito en relación ao teu traballo. A forma na que a empregas da maneira máis precisa posible para que os detalles se concreten e alcancen un significado. O uso das palabras pode facer soar todas as notas, manifestar todos os rexistros. Logo, a imaxe que resulta diso, como ocorre cun poema, organiza a historia, conduce cara a unha serie de complexas asociacións.

^(DG) Na facultade ístannos a explicalo todo e eu espero que, co tempo, poida explicarme cada vez menos, seguir unha intelixencia intuitiva sen máis. Ás veces creo que hai algo moi visceral, que fago porque si, sen saber ben o motivo. Outras veces, como seres contraditorios que somos, fago todo o contrario.

^(BE) Crees na rutina de traballo? Lévache iso a algún lugar interesante?

^(DG) Hai algo de rutina no proceso e no pensamento, que van comigo sempre. Deixo notas de voz no móbil, paseo, viaxo sempre que podoo; podoo dicirche

que unha gran parte do meu traballo non ocorre no meu taller. Ás veces o traballo no taller é algo forzado e doloroso, aínda que me guste experimentar e traballar cos materiais, a incerteza das decisións non é fácil de levar. Podo traballar en calquera parte, sobre todo o proceso, pero teño tendencia a volver á miña rede de afectos. Hai unha loxística práctica e emocional creada co paso do tempo que facilita moito á hora de concretar. Iso téño teño cada vez máis claro.

^(BE) Cambiou moito o teu traballo no momento en que entrou no mercado?

^(DG) Se o miro con perspectiva, si. Pero non sei se ten tanto que ver co mercado ou coa experiencia, aínda que non me pasa moito pola cabeza facer algo que sexa máis comercial. O que hai son algunhas estratexias á hora de escoller o mellor traballo para un certo contexto. Tentar presentar algúns traballos en contextos que non sexan os dunha feira de arte, pensar de entre os traballos que fago cales son os mellores para ser vistos nun espazo ou noutro.

^(BE) Un dos traballos máis coñecidos é *Kneaded Memory*, que ocupou a praza de Blankerberge, en Bélxica. Son obxectos que se asemellan ás rocas e formas de naufraxio de diferentes formas e tamaños. Iso fíxote moi coñecida e fixo que o mercado tamén abrazase o teu traballo.

^(DG) Fíxeno moi nova, con 28 anos. Convidáronme a participar nunha Trienal en Bélxica. Viran un traballo de fotografía onde engurraba fotos de fachadas de edificios baleiros do Porto e que despois, polo encadramento e a luz, parecían pedras. Ben, a dicir verdade, eran pedras de lixo. Interesáballes que explorase as relacións de Portugal e Blankerberge. Os portugueses traían de Anveres azulexos a cambio de sal. Os que organizaban a trienal querían que o traballo se centrara no cambio da cidade, na diminución dos azulexos das fachadas e as construcións novas de formigón nesa zona costeira. O único é que as pezas eran de papel. Equivocáronse, non sei ben como, pero, ao fin, dese erro xurdiu o proxecto. Aceptei facer algo en cerámica, sen saber nin nunca facer nada antes con ese material. Ao final, o que fixen foi centrarme nunha praza da cidade rodeada de casas que aínda tiñan algúns azulexos nos pisos das entradas. Usei eses patróns e fixen esas especies de fachadas engurradas de formigón, unhas tiñan azulexos e outras eran soamente formigón. As pezas estiveron aí un ano, creo. E si, a visibilidade foi moi grande. Despois duns anos as pezas volveron a Portugal e o concello do Porto comproume tres das dezanove pezas e agora están diante da estación de trens da cidade. O máis curioso disto é que descubrimos que

os padróns de Bélxica tamén existen no arquivo de azulexos do Porto, así que empecei a ver as pezas como pedras que se moven entre espazos e historias. Esa relación comercial do século XVII, converteuse noutro cambio comercial inesperado, nunha relación entre pasado e presente, entre memoria, recordo e esquecemento.

Bulir. Dalila Gonçalves

26.03 – 06.05.2022 Fundación RAC, Pontevedra

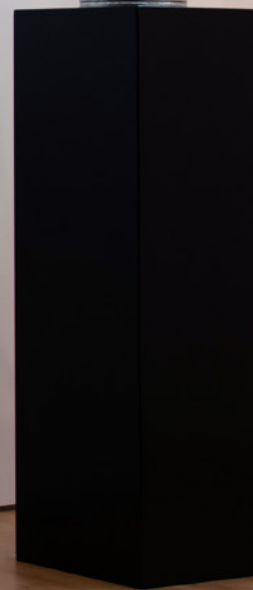
	cast	gal
pp. 34/39	<p><i>Atrapa sonidos, 2019</i></p> <p>Atrapanovios (pieza de artesanía tradicional mexicana hecha con hojas de palmera), lijas gastadas en carpinterías portuguesas y brasileñas, mecanismos de rotación, base de madera, garras de animal con bola de cristal (usadas como base en bancos antiguos de pianistas), gres negro, agua, cuernos tallados en forma de ave y pez. Dimensiones variables.</p>	<p><i>Atrapa sonidos, 2019</i></p> <p>Atrapanovios (peza de artesanía tradicional mexicana feita con follas de palmeira), lixas gastadas en carpinterías portuguesas e brasileñas, mecanismos de rotación, base de madeira, garras de animal con bola de cristal (usadas como base en bancos antigos de pianistas), gres negro, auga, cornos tallados en forma de ave e peixe. Dimensións variables.</p>
p. 40	<p><i>Árvore de crocodilo, 2019</i></p> <p>Resina, pigmento verde y restos de árbol. 120 x 18 cm</p>	<p><i>Árvore de crocodilo, 2019</i></p> <p>Resina, pigmento verde e restos de árbore. 120 x 18 cm</p>
p. 41	<p><i>Sonata, 2022</i></p> <p>Teclas de piano usadas por pianista desconocido. 110 x 53 x 7 cm</p>	<p><i>Sonata, 2022</i></p> <p>Teclas de piano usadas por pianista desconocido. 110 x 53 x 7 cm</p>
pp. 42	<p><i>Casa Adentro, 2021</i></p> <p>Video Full HD, loop.</p>	<p><i>Casa Adentro, 2021</i></p> <p>Video Full HD, loop.</p>
p. 43/51	<p><i>Corrientes de Ar, 2022</i></p> <p>Teteras de cobre (bañadas y estañadas) diseñadas para el espacio, agua, silbatos en forma de pájaro, y fuegos eléctricos circulares. Dimensiones variables</p>	<p><i>Corrientes de Ar, 2022</i></p> <p>Teteiras de cobre (bañadas e estañadas) deseñadas para o espacio, auga, silbatos en forma de paxaro, e fogos eléctricos circulares. Dimensións variables.</p>
pp. 52/55	<p><i>Dissecar, 2019</i></p> <p>Maderas y sus nudos. 112 x 257 cm</p>	<p><i>Dissecar, 2019</i></p> <p>Madeiras e os seus nós. 112 x 257 cm</p>











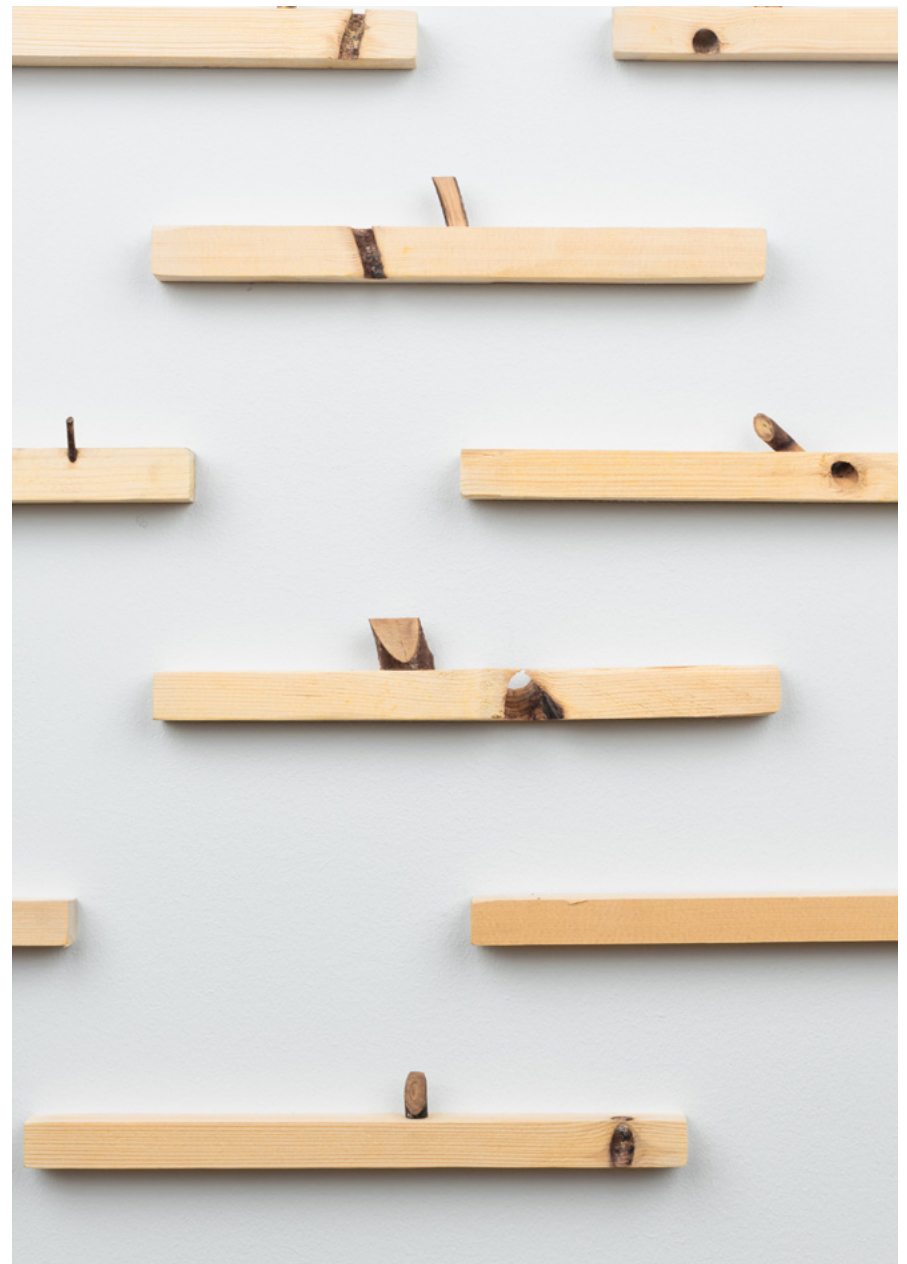
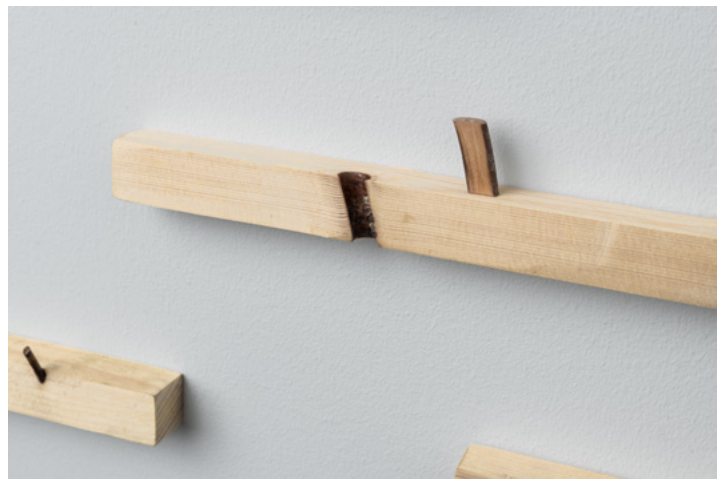












eng

pt

pp. 34/39

Atrapa sonidos, 2019

Atrapanovios (traditional Mexican craft piece made with palm leaves), worn sandpaper from Portuguese and Brazilian woodworking shops, rotating mechanisms, wooden base, animal claws with crystal balls (used as a base in old pianists' benches), black stoneware, water, carved horns in the shape of birds and fish. Variable dimensions.

Atrapa sonidos, 2019

Atrapanovios (peça artesanal mexicana tradicional feita com folhas de palmeira), lixa usada em carpintarias portuguesa e brasileiras, mecanismos de rotação, base de madeira, garras de animais com bolas de vidro (usadas como base em bancos de pianistas antigos), grés preto, água, cornos esculpidos em forma de pássaros e peixes. Dimensões variáveis.

p. 40

Árvore de crocodilo, 2019

Resin, green pigment and tree remains. 120 x 18 cm

Árvore de crocodilo, 2019

Resina, pigmento verde e restos de árvores. 120 x 18 cm

p. 41

Sonata, 2022

Piano keys used by unknown pianist. 110 x 53 x 7 cm

Sonata, 2022

Teclas de piano utilizadas por pianista desconhecido. 110 x 53 x 7 cm

pp. 42

Casa Adentro, 2021

Full HD video, loop.

Casa Adentro, 2021

Video Full HD, loop.

p. 43/51

Correntes de Ar, 2022

Copper kettles (plated and tin-plated) designed for the space, water, bird-shaped whistles, and circular electric fires. Variable dimensions.

Correntes de Ar, 2022

Chaleiras de cobre (banhadas a estanho) concebidas para o espaço, água, apitos em forma de pássaro e fogos eléctricos circulares. Dimensões variáveis.

pp. 52/55

Dissecar, 2019

Woods and their knots. 112 x 257 cm

Dissecar, 2019

Madeira e os seus nós. 112 x 257 cm

Bulir. Dalila Gonçalves

english / português

Bulir. Dalila Gonçalves

Martim Dias

One of the most complex things in a curator's job is to write about an exhibition that is yet to come, which exists only as an idea. The way a work is perceived in the privacy of a studio, or the intersemiotic translation generated from the oral description of a work still in process, is often inaccurate. Daniel Buren defines the studio as "a filter that exerts a double selection, the one that the artist does first, out of the outside gaze, and that made by the organizers of exhibitions and art dealers for the gaze of others." ¹ Only when they leave this space do the works come into existence, passing "from one refuge to another"².

On this path between "refuges" the ideas that boil in an artist are externalized. Rising from the inside, they explode as they reach the surface. It is precisely in this process that one of the most fascinating aspects of Dalila Gonçalves' practice is revealed: her unique way of thinking the matter/form and matter/spirit poles. As Georges Didi-Huberman³ points out, these are key elements in the stylistic and iconographic definition of a work. Perhaps for this reason, and in the light of Gonçalves' multifaceted practice, it becomes difficult, if not impossible, to categorize her works.

I have always considered Dalila Gonçalves as an artist who feels comfortable in the multiplicity of meanings, in dualities, in those places that make closed positions impossible. This is precisely what we find in *Bulir*, which, starting with its title, semantically places us between a smooth movement, the quick accomplishment of something, and the agitation of ideas in the imagination or thought. This may not be the most poetic title of her

1. BUREN, Daniel. *The Function of the Studio*. Cambridge: MIT Press, 1979.

2. *Ibidem*.

3. In the text "The order of Material: Plasticities, malaises, survivals", in *Materiality*, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, 2015.

exhibitions, but it is surely the most personal. The choice of this title refers not only to the works that inhabit the RAC Foundation but also to Dalila Gonçalves' artistic practice, in which time, pauses, rhythms, and waiting are fundamental to understand a very intimate process, beyond an exhibition space and everything that happens in it.

In this exhibition, Dalila Gonçalves shows us how to make the visitor *bulir en balde*⁴, waiting for the moment in which each work breaks into the space and occupies it, either through slowly boiling water, the muted sound of a subtle touch, or the sound memory of objects. *Correntes de Ar* is one of the works that temporarily occupies the space, in a kind of surrealistic dialogue between two inert birds. Using copper kettles, highly familiar objects of Portuguese popular culture, Dalila manages to control air, heat, and pressure, transforming immateriality into something audible that floods the space. This mastery of the immaterial is glimpsed once again in the videographic record of the subtle movement of the leaves that cover a building stripped of its identity.

Some of Gonçalves' works make me believe in the spirit of the things used, in "the soul of those things that served one day for something and that we can never use without feeling uncomfortable."⁵ The unsettling loss of pressure/sound relationship resonates as we approach *Sonata*. The gaze leads us to the silence of the pictures, to notes that are not played, but represented in silences of equal value or duration.

Bulir guides us along paths that show us how, through simple actions, it is possible to extract poetry from matter. The objects chosen by Dalila, an obsessive collector of insignificant things, leave their natural place, often invisible considering their uses, in search of a new identity that is disclosed to the viewer.

This exhibition demands from the viewer a reflective autonomy, which covers everything around him and creates silences. Words are not necessary, but mere accessories. What we need is to see, to be fully present.

4. "bulir en balde" is a Gallician saying that means "to waste time".

5. BRADBURY, Ray. *Crónicas marcianas*. Barcelona: Minotauro, 2020.

Uma das coisas mais complexas no trabalho de um curador é escrever sobre uma exposição que ainda está por vir, que só existe como ideia. A forma como um trabalho é percebido na privacidade de um atelier, ou a tradução intersemiótica gerada a partir da descrição oral de um trabalho em processo, é geralmente imprecisa. Daniel Buren define o atelier como “um filtro que exerce uma dupla seleção, feita em primeiro lugar pelo artista, longe do olhar exterior, e, posteriormente, pelos curadores e *marchands* para o olhar dos outros”¹. Só quando saem deste espaço é que as obras passam a existir, transitando “de um refúgio para outro”².

Neste caminho entre “refúgios”, exteriorizam-se as ideias que fervilham num artista. Vindas de dentro, explodem ao chegar à superfície. É precisamente neste processo que se revela uma das características mais fascinantes da prática de Dalila Gonçalves: a forma tão singular de pensar os polos matéria/forma e matéria/espírito. Elementos que, como aponta Georges Didi-Huberman³, são fundamentais para a definição estilística e iconográfica de uma obra. Talvez por esta razão, e atendendo à prática multifacetada de Gonçalves, seja difícil, se não impossível, categorizar as suas obras.

Sempre fui da opinião que Dalila Gonçalves é uma artista que se sente confortável na multiplicidade de significados, nas dualidades, naqueles lugares que impossibilitam posições fechadas. É precisamente isto que encontramos em *Bulir*, que, a começar pelo título, nos coloca semanticamente entre um movimento suave, a realização rápida de algo e a agitação de ideias na imaginação ou no pensamento. Pode não ser o título mais poético das suas exposições, mas é seguramente o mais pessoal. A escolha deste título remete não só às obras que habitam a Fundação RAC, mas também à prática artística de Dalila Gonçalves onde o tempo, as pausas, os ritmos e a espera são fundamentais para compreendermos um processo muito íntimo, situado para além de um espaço expositivo e de tudo o que nele se passa.

1. BUREN, Daniel. *A função do Estúdio*. Cambridge: MIT Press, 1979.

2. *Ibidem*.

3. No seu texto “The order of Material: Plasticities, malaises, survivals”, incluído em *Materiality*, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, 2015.

Nesta exposição, Dalila Gonçalves mostra-nos como fazer o visitante *bulir en balde*⁴, esperando o momento em que cada obra irrompe no espaço e o ocupa, seja através da água a ferver lentamente, do som abafado de um toque subtil ou da memória sonora dos objetos. *Correntes de Ar* é uma das obras que ocupa momentaneamente o espaço, numa espécie de diálogo surrealista entre duas aves inertes. Usando as chaleiras de cobre, objectos tão reconhecíveis da cultura popular portuguesa, Dalila consegue controlar o ar, o calor e a pressão, transformando a imaterialidade em algo audível que inunda o espaço. Este domínio do imaterial é vislumbrado uma vez mais na gravação em vídeo do movimento subtil das folhas que cobrem um edifício despojado da sua identidade.

Algumas das obras de Gonçalves fazem-me acreditar no espírito das coisas usadas, na “alma das coisas que em tempos serviram um propósito e que nunca poderemos voltar a usar sem nos sentirmos desconfortáveis”⁵. A incómoda perda da relação pressão/som ressoa quando nos aproximamos de *Sonata*. O olhar leva-nos ao silêncio das figuras, às notas que não são executadas, mas representadas em silêncios com o mesmo valor ou duração.

Bulir guia-nos por caminhos que nos mostram como, através de ações simples, é possível extrair poesia da matéria. Os objetos escolhidos por Dalila, uma colecionadora obsessiva de coisas insignificantes, deixam o seu lugar natural, muitas vezes invisível (considerando os seus usos), em busca de uma nova identidade que se revela ao espectador.

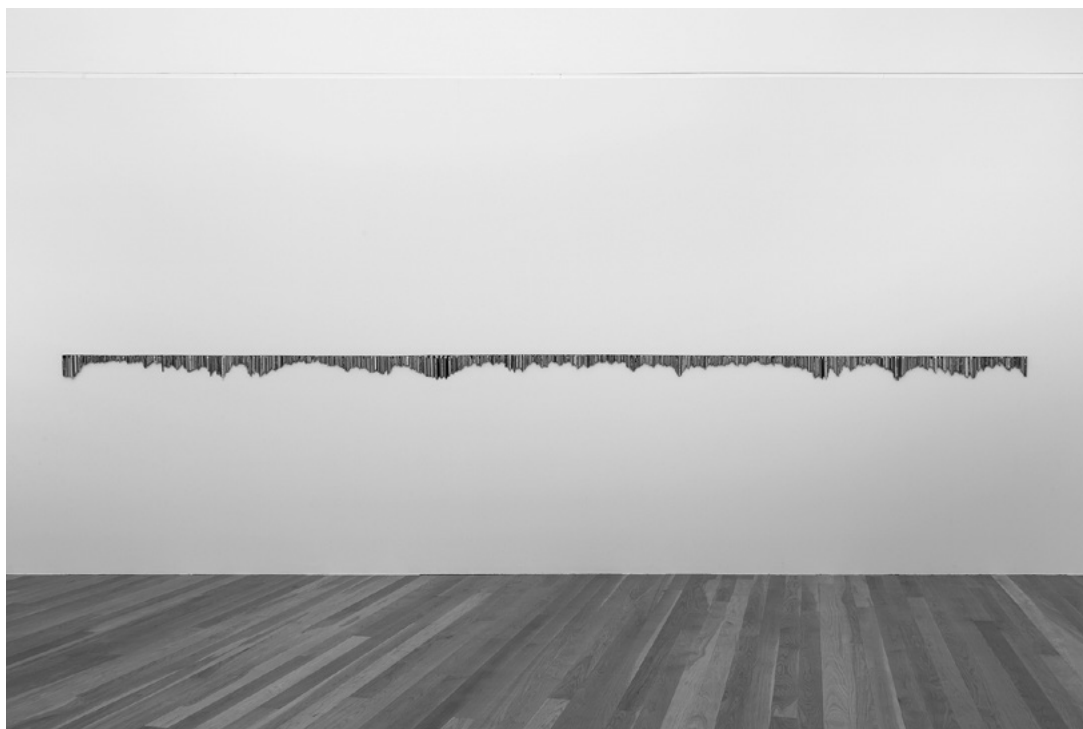
Esta exposição exige do espectador uma autonomia reflexiva, que absorva tudo o que o rodeia e crie silêncios. As palavras não são necessárias, mas meros acessórios. O que precisamos é de ver, de estar totalmente presentes.

4. “bulir en balde” é uma expressão galega que significa “perder tempo”.

5. BRADBURY, Ray. *Crónicas Marcianas*. Barcelona: Minotaur, 2020.

Bring to the boil

Artist talks with
Bea Espejo



< *Deliminar*, 2013
Used graphite pencils collected from schools and private individuals. Variable Dimensions.

DALILA GONÇALVES is one of those people who seem to live in an imprecise time and in many places at once. She claims to be an escapist, and offers no resistance to walking. She behaves like water: transparent, she could not stop even if she wanted to, trying to name everything, as if the current had taken her to an open place, full of parallel realities and invisible connections. Fairs and flea markets are just that, strange territories that you see, look at and see again, here and there you feel affection for something, but immediately that affection disappears, and you return, often empty, but with words. Dalila chooses one as wide as an ocean: *bulir*. It is the title of her exhibition at RAC Foundation but also a song of intentions. To speak of affections and passions requires feeling them or expressing them vehemently... In reference to the sea, it implies a certain agitation... A synonym word for ebullition, *bulir* is close to bubbling, boiling, simmering. Stew, poach, or bake are also related words. In Galician, *bulir* means to boil and is synonymous with hurry. Also, to rush, agitate, abbreviate. *Bulir* is to do something as fast as possible, to move tirelessly from one place to another, to feel restless by a multitude of impulses or by the turmoil of ideas that we usually have in our heads.

***Bulir* is to do something as fast as possible, to move tirelessly from one place to another, to feel restless by a multitude of impulses or by the turmoil of ideas that we usually have in our heads.**

This is how her studio in Porto looks, in one of the quietest streets of the Bonfim neighborhood. There is a 112 somewhat hidden and without a bell. Inside the studio, the language of chance rules... There is a small blue strip next to her working table and a wooden knot resting on the top of it, as if it were an accent, actually it shows yearnings of branches that were never born. Witnesses to the passing of the years, a subtle action dissecting natural timelessness. It is a previous work to *Dissecar*, from 2019. On the wall, two badminton balls in perfect unstable equilibrium, a photograph of a statue of Pompeii and a sulfated lemon that reveal the affection towards a natural and a patrimonial element. The extraordinary versus mundane. In the background, kettles are beginning to pile up waiting to be boiled in future projects. She looks at them with the desire to start working. It is curious that *bulir* a kettle is also synonymous with tenacity.

This is Dalila: steady, persistent, with initiative. She is an artist open to fascination and, at the same time, with a certain unavoidable distance. At times, she seems to think with her eyes, aware of W. G. Sebald's maxim that

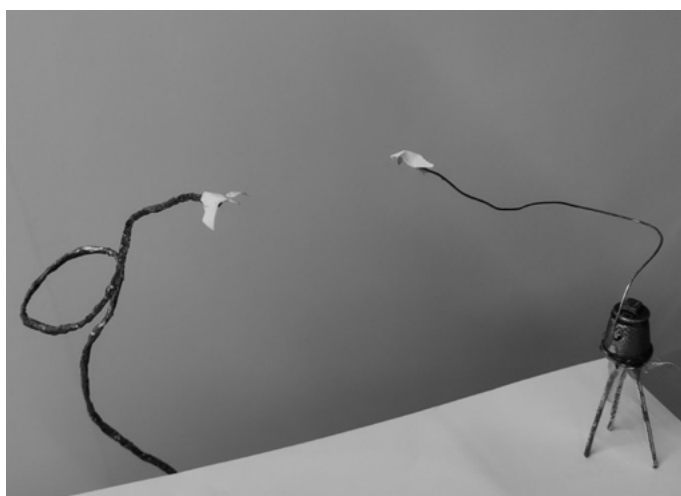
reality is always different from everything else. The work of this artist, born in Castelo de Paiva, Portugal, in 1982, consists in rediscovering in objects and materials as many layers as possible, trying to dive into them, based on the conviction that there are hidden and fascinating stories in them. Collecting and inventorying is one of her almost daily jobs. Gonçalves plays with the different ways she presents her works. Sometimes an evocative appearance, paradoxical regarding its origins: materials full of experiences and memory that enhance their own aesthetics, which, in turn, transmutes them into works of art. A sort of *objets trouvés* that, due to their history, generate other narratives. We will slice them in this conversation.

Bea Espejo ^(BE)

In the exhibition *Bulir* there are two kettles and two birds that sing when the water boils. A piece entitled *Correntes de Ar (Airstreams)*. How did you come up with this idea? What is its emotional anchoring?

Dalila Gonçalves (DG)

During lockdown, spending most of my time at my parent's house, I was able to notice and dwell on details that had always existed but to which I had never paid much attention. The sound of the kettle that makes me run from my room to the stove, the silence of relief after the whistle, the window with the trees behind, the birds and their background singing ... that scenario comes to my mind whenever I see the kettles with the birds in the exhibition. In a way, it reminds me of that kind of almost magical comfort where stories intersect and communicate in different places not quite knowing how.



◊ Different assembly sketches for the work *Correntes de Ar [Airstreams]*, in the Fundación RAC, Pontevedra, 2022.

^(BE) A poetic gesture that hides another, a far more political one...

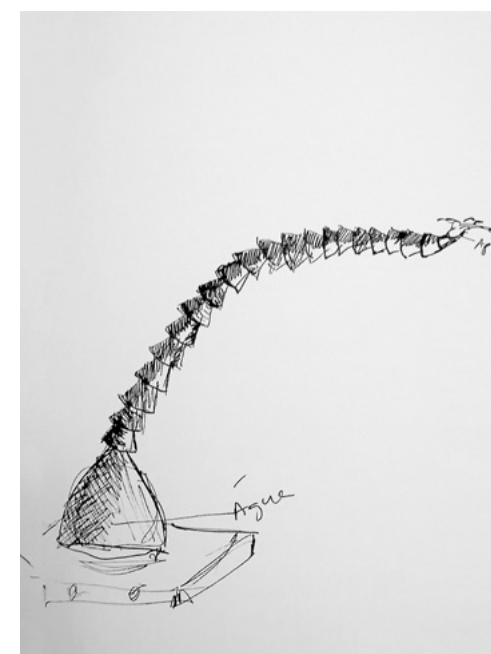
^(DG) I could say it's a symbolic gesture, poetic, and its political strength probably lies in this, given the breadth of that word. Faced with the impossibility of changing the world, of fighting inequality, faced with excessive consumerism, constant acceleration, this almost anti-heroic gesture is the most I can do as an artist. I'm interested in the simplicity of the small things, our memories, objects that bear the marks of their use, the stories

I'm interested in the simplicity of the small things, our memories, objects that bear the marks of their use, the stories inside them...

inside them, objects about to become obsolete, but which are not yet obsolete, perhaps because we still remember them and their functions.

^(BE) They say that birdsong is a sound that can represent peace. The same could be said when thinking of a kitchen with a boiling kettle...

^(DG) In this installation, I use one of those everyday objects, some old kettles to which I change



the scale and I adapt to the space of the RAC Foundation, especially in relation to the window, to the outside space and to the gap between the

two floors. To put it simply, I can say that I invite the viewer to listen to two birds “talking to each other”. Two yellow birds, like Alessi’s Italian kettles, rise to the level of the trees outside. The sound and the kettles, though manipulated, remind me of those bygone routines, but also of other conceptual levels of perception. I’m interested in that time of relation between what seems obvious, simple and recognizable, and at the same time not so much. I would say that I am interested in that intermediate place, that game of what is and what is not, between the real and the imagination, that urgency to make precise and improbable connections, that defines my work as an artist. And to dedicate my life to this is certainly a privilege, and certainly a political stance.

^(BE) **There has always been a great tradition of that kind of kettles in Portugal, right?**

^(DG) Yes, especially in the old days, a kind of kettles with whistles that warn when the water boils. It’s also a sound that reminds me of trains and old factories. The use of the steam whistle, as with the kettle (it sounds to alert us to the urgency of turning off the fire), serves to call out, to give a warning. It was used to inform workers of the time of entry and exit, or to warn that

a train or a freight machine was about to pass through a certain place. It is a warning for a change. I was born in a land of coal mines and that sound is still part of my memories and of family conversations. To produce this piece, using the examples of kettles that I had at home, I worked with a craftsman who produces copper stills and other copper objects. In my village there is a strong tradition in the manufacture of these artifacts. In this case and using knowledge in

◊ Different moments of the performance for the work *Colunas de ar* [Air Pillars], at Galeria Quadrum – EGEAC – Galeria Municipais de Lisboa, 2021.



the production of stills, we produced these kettles and the support to heat the water, in the most similar way to the original but respecting the scale of space. It is yet another process that interests me: the path between handmade and industrial production, without rejecting either one. In fact, I’m interested in time and marks in the matter that separates the two.

^(BE) **There were many of these type of birds in *Colunas de ar* (Air Pillars), an installation made for Quadrum gallery – EGEAC – Galerias Municipais, in Lisbon, in 2021 and that seems to have a direct relationship with this project in Pontevedra.**

^(DG) Yes, what gave rise to the installation presented at Quadrum Gallery was precisely the fascination for this kind of simple object, clay whistles in the shape of animals that I came across in my last artistic residency in Mexico City. When I came back, I kept researching about these whistles, I devoted to this during the pandemic. I started looking for them all over the world and collecting them. I found the first one in Mexico, imbued with the feeling of being taken to another landscape by someone who was selling a simple souvenir. Today they have a function most of the time playful, but historically they were used for hunting, in religious rituals or to



scare enemies. They can be found in geographical and cultural contexts as diverse as Luxembourg, Kazakhstan, or Portugal.

^(BE) In *Colunas de ar (Air Pillars)*, sound action, installation action, and object are combined.

^(DG) Yes. The first part takes place outside the gallery. The exhibition space is seen from the outside. Visual information is reduced to white metal wires, that serve as support, and four wooden ladders also white. There are performers who play ocarinas (with animal sounds), hidden and camouflaged among the spectators and in different parts of the building, as part of a choir previously rehearsed by the musician and director Tiago Enrique. In the second part, the sound ends and eleven performers, also

hidden, come together one after another. They carry in bags, specially designed for this purpose, more than 600 clay ocarinas with shapes of different animals, from countries across five continents. Ocarinas that are suspended in order of height: aerial animals above, land animals in the middle

and aquatic animals and reptiles near the ground. Finally, without ocarina sound and without performers, visitors who saw everything from the outside, through the glass, are invited to enter and wander among these small animals that have swallowed the space; wherever we go and wherever we look, there they are, mute and looking at us.

^(BE) In your work there is always a dance between the traditional or artisanal and the mass-produced. I understand this conceals a broader reflection on time.

^(DG) Yes, on how time makes the material and the object. Even if the craftsman makes the same pieces, they would never be the same and that interests me a lot. Objects are open to failure, to the weariness of that day, the joy, sadness, or a certain energy. There is an organic time closer to nature. On the contrary, the industrial time is closer to that of the city, the speed, the instantaneous, the simultaneous. I move between those two worlds and unconsciously that translates into my work. In some works, I explore it more directly. For example, in *Desgastar em Pedra (Wear in Stone)*, with the help of family and friends, I removed the sand from hundreds of blue colored Bosch sandpapers. In the end, the work became

Objects are open to failure, to the weariness of that day, the joy, sadness, or a certain energy. There is an organic time closer to nature.

a large blue fabric, stuck to the ceiling, next to a blue stone on the floor. In the different sandpaper squares that compose the work, as a kind of patchwork, you can see different temperaments, strengths and energies, different people in that slow and sufferable process of removing the sand from the fabric. Through this simple and literal handmade action, the traditional sandpaper, which we link to something industrial, has undergone a dissection. There is in this work a clear example of this path, from industrial to organic, following your line of thinking.

^(BE) That leads me to think about the many layers of meaning that are hidden in your works, though some are very literal.

^(DG) I could say that almost all my works are a dissection process, of discovering objects and materials in all their layers until they are seen from inside. I'm referring to a form of immersion, of research of its plasticity, sometimes of its history, sometimes of its function, sometimes of everything simultaneously. I am fascinated by discovering everything that shapes objects and their materials and showing what distinguishes them. For example, in the case of the kettles or the whistles installation, I emphasize the sound as part of the work, it is another layer that characterizes them. So, even though they share the same sound, when the object is associated with a recognizable form, we can associate the sound with the form, hearing a bird, a jaguar, or an owl... It is as if, in this process of being a surgeon, I wanted to make a tunnel to cut the crooked path of a mountain so that, on the way to that short road, we can dream of the mountain or, if that tunnel already exists, I feel like winding through the mountain to understand why and at what point the tunnel was made. It is in this balance of two opposite poles that I am somehow moving.

> *Untitled (Pen Nibs)*, 2014
Old used pen nibs, weld and wood.
Variable dimensions.



^(BE) I see many kettles in the studio waiting for upcoming projects. What do you want to do with them?

^(DG) I'm thinking of creating a kind of "kettle orchestra". With different types of kettles that I've been collecting, my idea is to make some metal tubes for each one and add different animal figures that I find and that I want to bronze or resin. I still must think it over. As they will have different forms and materials, also the sounds will be very different from each other

and can be explored with boiling times. I keep doing daily tests, but it is in São Paulo that I will bring this project to life, with a grant from the Calouste Gulbenkian Foundation, in a residency and exhibition at the beginning of next year.

^(BE) Can you explain me this idea of collecting as a field of work?

^(DG) Actually I collect histories. I'm not a collector, I never have been. I'm not organized, and whenever I've tried to be, I've lost interest in the middle of the process. But at

When I look at my works, the thing I like most is to remember the process, the history with the person, that time of travel, of searching, of change, that moment of going to the market, of being recognized, that someone continues to keep coins or kettles for me, even when I no longer work with them.

work, yes. Now I can understand why some objects or materials fascinate me and others don't, the points of union between them. When I look at my works, the thing I like the most is to remember the process, the history with the person, that time of travel, of searching, of change, that moment of going to the market, of being recognized, that someone continues to keep coins or kettles for me, even when I no longer work with them. There was a time when everyone knew

◁ *Atrapa sonidos*, Solo Project, Rodriguez Gallery, ZonaMaco, Mexico DF, 2020.

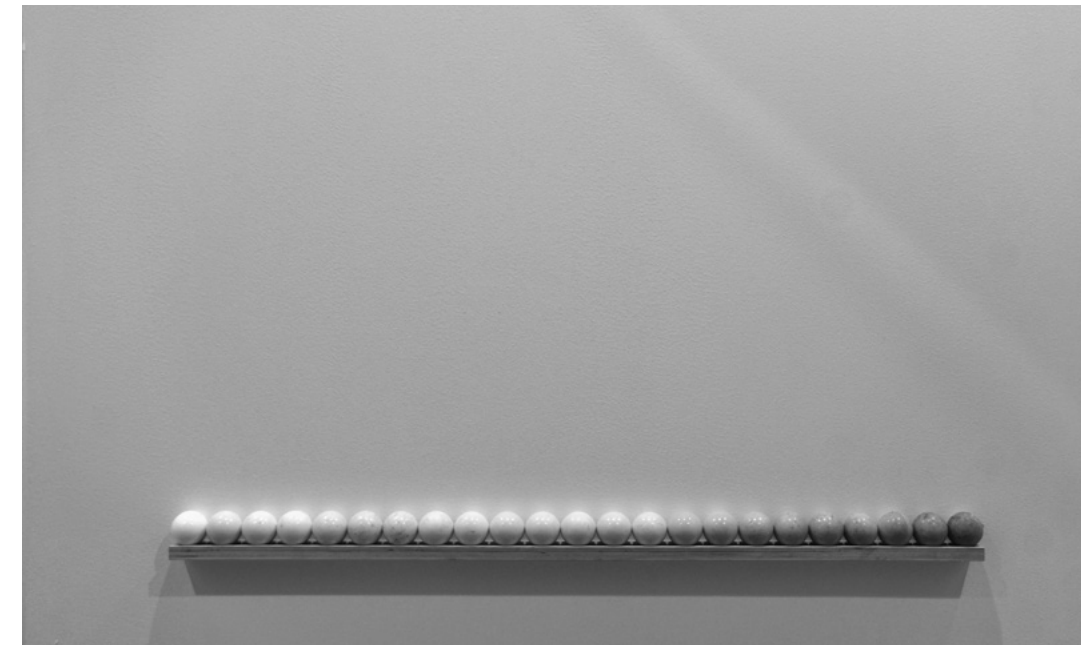
▷ *Organic Time*, 2013
White snooker balls turned yellowish by time.
135 x 7 cm.



the coins I was looking for. I feel people coming together to do the work with me. That generosity is amazing. I think this collaborative work comes from the faculty, when I was drawing with corn in the city spaces and then photographing the pigeons eating and doing my drawing while erasing it. I needed people to help me make the drawing quickly and scare the pigeons away so I could finish it. And, in many other actions I was doing outside. I have always needed people to help me.

^(BE) Earlier, in 2020, you also worked with the sound in *Atrapa sonidos (Sound Catcher)*, in Mexico. What exactly interests you about that sound history of objects?

^(DG) This installation began in Brazil at the Pivô residence, though in a different way, and it was concretized with a video entitled *Concert*. Later, in Mexico, I used the same worn sandpaper sheets, from woodworking shops of Portugal and Brazil to build *Atrapa sonidos (Sound Catcher)*. The name comes from "atrapanovios", a toy made of palm that is commonly sold there. With a craftsman I made some replicas with specific scales and used them to hold metal animal claws with a crystal ball, which formed part of the base of pianists' benches (especially those used in the United States) and other artifacts that I found, such as fish or birds. Underneath these objects, I placed some simple rotation mechanisms, hidden in wooden or ceramic bases, that made the sandpaper turn like



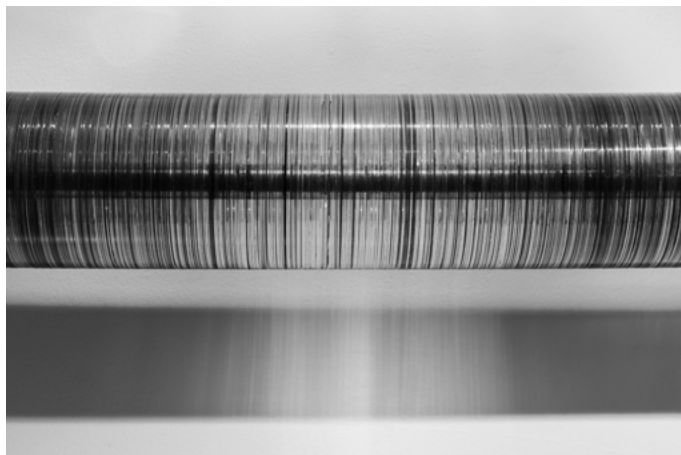
vinyl records or water like mirrors. In fact, it is a group of different times and works. There is also another work, from the *Playing with Time* series, consisting of 840 snooker blue chalk cubes.

^(BE) Do you always work with several projects at once?

^(DG) Yes, I do, I'm somewhat chaotic, at least at a certain stage of the process, because I am interested in several things at the same time. I believe that because of the nature of my work, because of the time I often need to find things, because of the time it takes to produce the pieces, it is almost mandatory that I work on several projects simultaneously. On the one hand because of my temperament, on the other hand because I have to produce works for different exhibitions, otherwise it would be impossible.

^(BE) You talk about the project *Playing with Time*, where you reflect in a very specific way on the passage of time and the traces it generates. I think of white snooker balls that were yellowed over the years and that you sort as a pantone, from lighter to darker. What is the meaning of time for you? What is it metaphor for?

^(DG) In my practice, time has different meanings. Sometimes I use it as a tool or as a medium, that is, the passage of time in itself already generates the work, as in the installation of snooker balls you mention. I also use it as a metaphor when, for example, I talk about the loss of time or the idea of time associated with money, or when I look at objects that are about to expire, to become disused because the passage of time has made them obsolete. I think of a CD full of information, of stamps, of writing feathers,



< *Untitled*, 2016
Cd's and Dvd's (with different kind of information) collected from small shops and friends. 12 x 132 x 7 cm.

> *Vanishing Points*, 2016
Coins from different countries Ordered by the look direction of the figures engraved in the coins. Variable dimensions.

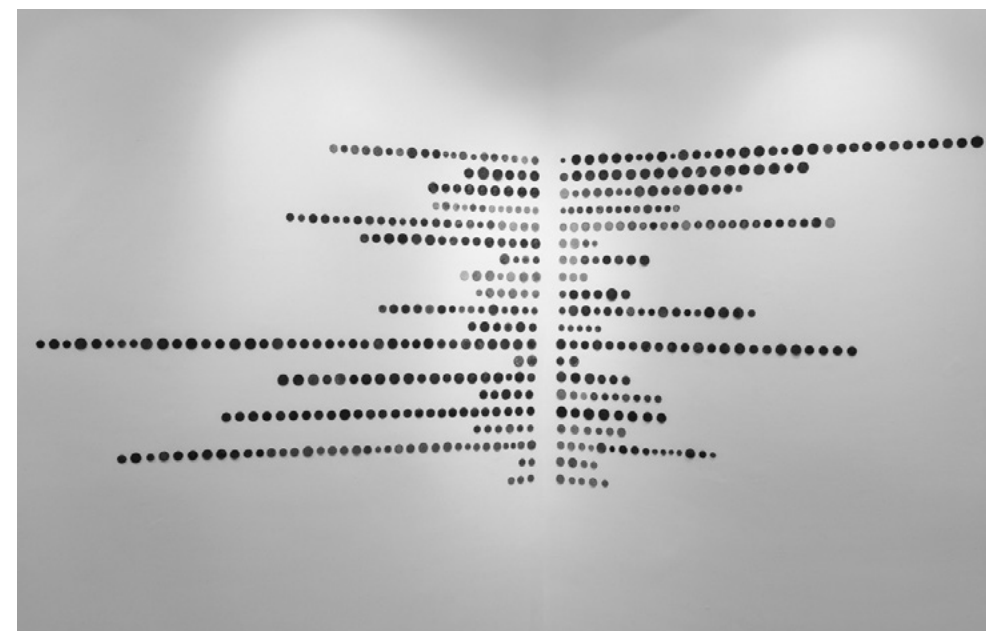
of paper archives... I would call that "time as a metaphor", when I evoke it to speak emotionally, that absurd unnatural rhythm of our daily lives. A rhythm that I also share.

I have been working with objects, though decontextualizing their reading. That is the starting point, however, the way of doing it has been changing.

^(BE) Has your work changed much over the years?

^(DG) From the beginning I have been working with objects, though decontextualizing their reading. That is the starting point, however, the way of doing it has been changing. In general, there is a process of poetic reorganization of a collecting practice, either by inventory-

ing everyday materials (coins, pens, pencils...), or by their singularity that transforms them into unique objects. Sometimes I rethink this process. At other times, I see it as an experimental game where I put them in dialogue with other objects, building narratives that can be documentary or fictional. Thus, in a practice with a strong processual side, I use video, photography, ceramics, sculpture and installation to approach different lines of interest: the idea of time as medium and metaphor, the rescue, the obsolete, the experiential journey between the industrial and the organic, between mass and handmade production.



(BE) Do the objects find you or do you find them?

(DG) I don't really know. In a more rational way, I would say that I am the one who finds them because I open myself up to the path of searching, but it is also true that I often find things when I am not looking for them.

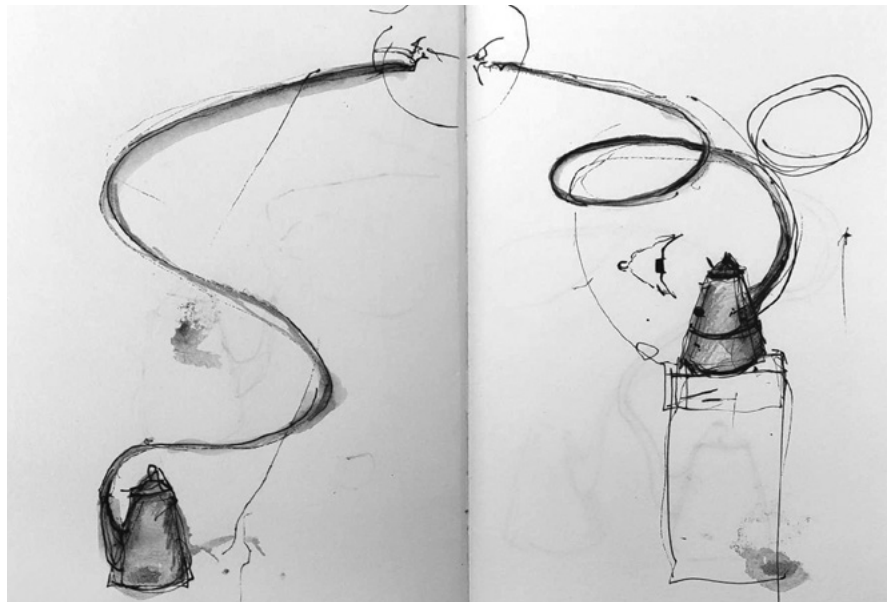
There are several stages within the collecting process. Finding an object or a material, and even a situation that might lead me to something, is a very special moment, though usually at that time I don't know what I will do with it. There are moments when that singular discovery is enough, but at other times the process can take me months or years to find a way to bring meaning to it.

There are several phases within the collection process. It is a very special moment to find an object or material that can lead me to something although I usually don't know suddenly what I'm going to do with it.

(BE) You clearly work with several ideas at the same time. What

are those working materials, these ideas that are on the table with which you work simultaneously?

(DG) They are materials all around me. I'm a bit of a travel and walking addict, so the term "around" has a wide range. Regardless of the objects or materials I have, another question that occupies a large part of the



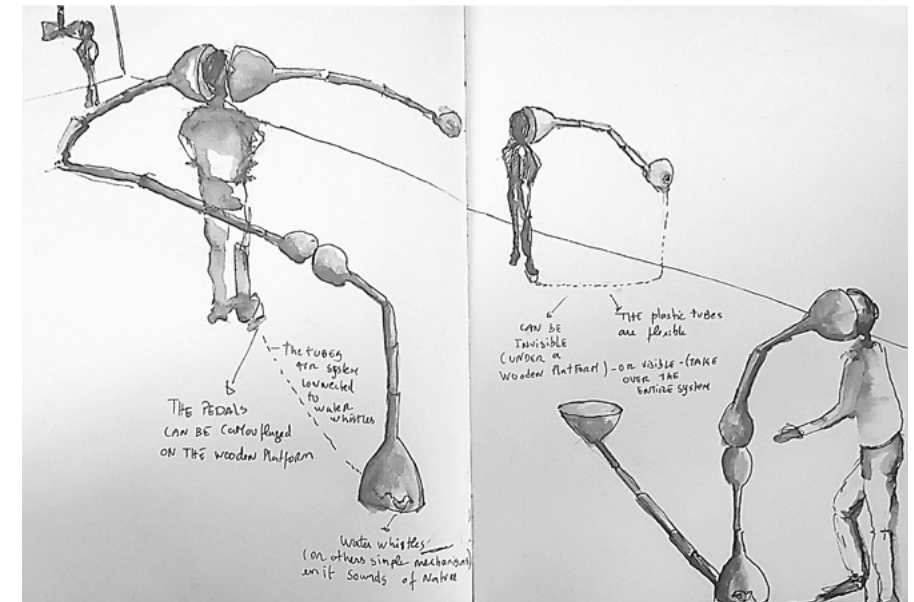
process is how to find the best medium to convey an idea or enhance the material I have, whether it's photography, ceramics, video, or installation. It is in this discovery that the success of the work lies. A success of its own, of course. So, when I am exploring an idea, I usually surround myself with objects from the same family or that I somehow connect. Though afterwards, and most of the time, I don't use them.

(BE) Right now there are a lot of gourds in your studio ...

(DG) I'm working with them for an installation. This idea has taken many turns. I was very focused on sound associated with musical instruments made with them, or their ability to carry liquids... so I surrounded myself with instruments, sounds, toys, but finally, they resulted in completely silent pieces.

(BE) You often say that you do not have much of an ease with language, but there is something about it that interests me very much in relation to your work. You have been using it in the most precise possible way so that the details are materialized and reach a meaning. The use of words can make all

Regardless of the objects or materials I have, another question that occupies a large part of the process is how to find the best medium to convey an idea or enhance the material I have...



the notes sound, manifest all the registers. Then the resulting image, as with a poem, organizes the history, leads to a series of complex associations.

^(DG) In the faculty, they urged us to explain everything, and I hope that over the years I can explain less and less, and just follow an intuitive intelligence. Sometimes I think there's something very visceral, I do it without knowing the reason. Other times, and as contradictory beings that we are, I do the opposite.

I leave audio notes on the mobile, I take walks, I travel whenever I can, I must tell you that much of my work does not happen in my studio.

^(BE) Do you believe in the routine of work? Does it take you somewhere interesting?

^(DG) There is some routine in the process and in thinking. I leave audio notes on my mobile, take walks, travel whenever I can, I must tell you that much of my work does not happen in my studio.

Sometimes the work in the studio is somewhat forced and painful, even though I enjoy experimenting and working with the materials, the uncertainty of decisions is not easy to face. I can work anywhere, especially in the process, but I tend to return to my network of affections. There is an emotional and practical logistics created over time that makes it much easier when it comes to materialize. That is becoming increasingly clear to me.

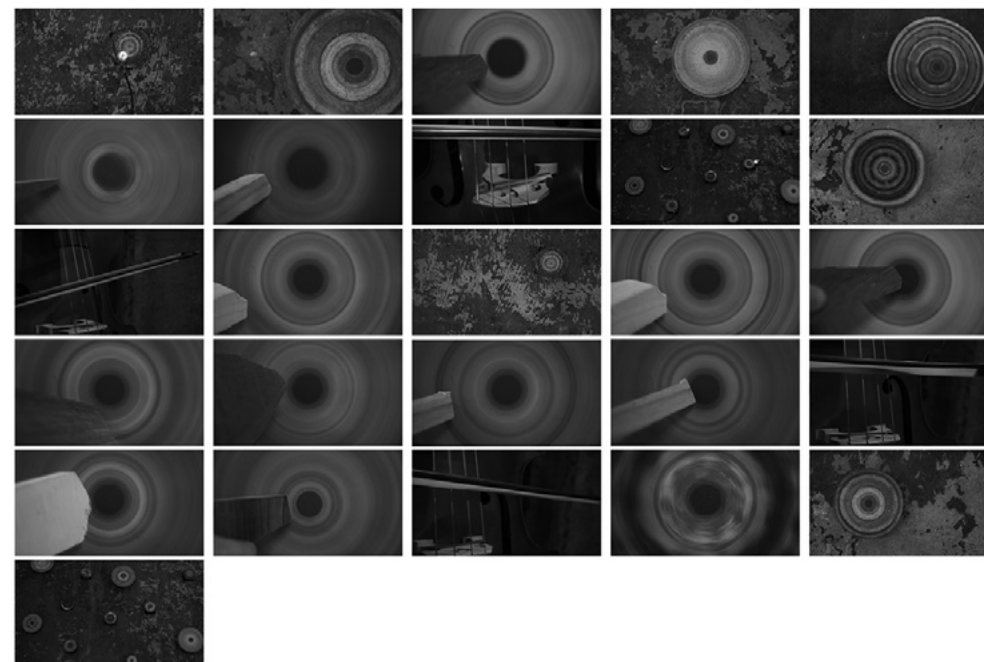


^(BE) Did your work change when it entered the market?

^(DG) If I look at it with perspective, yes. But I don't know if it has to do with the market or the experience, and it also doesn't cross my mind to do something that is more commercial. There are some strategies of choosing the best work for a given context. Trying to present some works in contexts that are not those of an art fair, thinking, within the works I make, which are the best to be seen in one space or another.

^(BE) One of your best-known works is the *Kneaded Memory*, made for a square in Blankenberge, in Belgium. Objects that resemble rocks, shipwreck images of different shapes and sizes. This work made you very well-known and made the market embrace your work.

^(DG) I was very young when I did this work, I was 28 years old. I was invited to participate in a Triennial in Belgium. They had seen a photography work where I wrinkled photographs of facades of vacant buildings in



◊ Worn out sandpapers, rotation mechanisms, contact microphones. Double bass player impromptu with the direct sound of sandpapers. Video Full HD 16:9, 06'07". Pivô Residence, São Paulo (Brazil), 2019.

Porto and then, because of the framing and light, they looked like stones. Actually, they were garbage stones. They were interested that I explored the relations of Portugal and Blankenberge. The Portuguese brought tiles from Antwerp, in exchange for salt. The organizers of the triennial wanted the work to focus on the transformations undergone by the city, the diminishing tiles on the façades, and the new concrete constructions in that coastal area. But those pieces were made of paper. I am not sure how, but there was a misunderstanding. And it was out of this misunderstanding that *Kneaded Memory* was born. I agreed to do something in ceramics, without ever having done anything with this material. In the end, I focused on a town square surrounded by houses that still had some tiles on the floor of the entrances. I used those patterns and made this kind of wrinkled concrete facades, some with tiles and some just concrete. I think the pieces were there for a year. And, yes, the visibility was very high. After a few years, the pieces came back to Portugal and the Porto City Hall bought three of the nineteen pieces from me and now they are in front of the city's train station. The most curious thing is that we discovered that Belgian patterns also exist in the Porto tile archive, so I began to see the pieces as stones moving between spaces and

histories. This seventeenth-century commercial relationship has been transformed into another unexpected relationship between the past and the present, between memory, remembering and forgetting.



◀ *Kneaded Memory*, 2015
Programa de Arte Pública,
Estação de São Bento, Porto.

Levantar fervura

Conversa da artista com Bea Espejo

DALILA GONÇALVES é uma dessas pessoas que parecem viver num tempo inexistente e em muitos sítios em simultâneo. Diz que é uma escapista, que não oferece nenhuma resistência ao caminhar. Comporta-se como a água: transparente, não poderia parar mesmo que quisesse, tentando identificar tudo, como se a corrente a levasse a um lugar aberto, cheio de realidades paralelas e conexões invisíveis. Os mercados de segunda mão e as feiras são isso mesmo: territórios estranhos que vês, olhas, voltas a ver, aqui e acolá num gesto de apego que logo desaparece e regressas muitas vezes vazio, mas com palavras. Dalila escolhe uma tão vasta como um oceano: *Bulir*. É o título da sua exposição na Fundação RAC, mas também um canto de intenções. Falar de afetos e paixões pressupõe senti-los ou expressá-los com veemência. Em referência ao mar, implica uma certa agitação. Palavra sinónima de ebulição, *bulir* está a um passo de borbotão, borbulhão, borbulho. Estufar, escalfar ou cozer também são palavras relacionadas. Em galego, *bulir* significa ferver e é sinónimo de pressa. Também de apressar, agitar, abreviar. *Bulir* é fazer uma coisa o mais rápido possível, mexer-se incansavelmente de um lado para o outro, sentir-se irrequieto por uma infinidade de impulsos ou pelo tumulto de ideias que costumamos ter na cabeça.

Assim é o seu atelier no Porto, numa das ruas mais calmas do bairro do Bonfim. Há um 112 um pouco escondido e sem campainha. Dentro do atelier, reina a linguagem do acaso. Há um pedaço de madeira azul em frente à sua mesa de trabalho, com um nó de madeira apoiado em cima, como se fosse um acento, mas que, na realidade, mostra anseios de ramos que nunca chegaram a nascer. Testemunhos do passar dos anos. Uma ação subtil que disseca a intemporalidade natural. É uma obra prévia a *Dissecar*, de 2019. Na parede, dois volantes de badmínton em perfeito equilíbrio instável, uma fotografia de uma estátua de Pompeia e de um limão sulfatado que revelam a afeição por um elemento natural e outro patrimonial. O extraordinário face ao mundano. Ao fundo, começam-se a amontoar chaleiras que esperam ferver em projetos futuros. Olha-as com vontade de as começar a trabalhar. É curioso que *bulir* uma chaleira seja também sinónimo de tenaz.

Assim é Dalila — constante, persistente, com iniciativa. Uma artista aberta ao fascínio e ao mesmo tempo com um certo distanciamento inevitável. Às vezes, parece pensar com os olhos, consciente da máxima de W. G. Sebald de que a realidade é sempre diferente de tudo. O trabalho desta artista, nascida em Castelo de Paiva, Portugal, em 1982, consiste em redescobrir nos objetos

e materiais o maior número de camadas possível, procurando mergulhar no interior, a partir da convicção de que neles existem histórias ocultas e fascinantes. Recolectar e inventariar é um dos seus trabalhos quase diários. Gonçalves joga com os modos com que apresenta os seus trabalhos. Por vezes, de uma aparência evocativa, paradoxal em relação às suas origens: materiais cheios de experiências e de memória que realçam uma estética própria que, por sua vez, os transmuta em obras de arte. Uma espécie de *objets trouvés* que, devido à sua história, geram outras narrativas. Decompomo-las nesta conversa.

Bea Espejo ^(BE) Na exposição *Bulir*, existem duas chaleiras e dois pássaros que cantam quando a água ferve. Uma peça intitulada *Correntes de Ar*. Como surgiu essa ideia? Qual a sua ancoragem emocional?

Dalila Gonçalves ^(DG) Durante o confinamento, passando a maior parte do tempo em casa dos meus pais, pude aperceber-me e deter-me em detalhes que sempre existiram, mas aos quais nunca tinha prestado muita atenção. O som da chaleira que me faz correr do meu quarto para o fogão, o silêncio de alívio após o assobio, a janela com as árvores atrás, os pássaros e o seu canto de fundo... Este cenário vem-me à cabeça sempre que vejo na exposição as chaleiras com os pássaros. De certa forma, remete a esse tipo de conforto quase mágico onde as histórias se cruzam e comunicam em diferentes lugares sem saber muito bem como.

^(BE) Um gesto poético que esconde outro muito mais político...

^(DG) Posso dizer que é um gesto simbólico e poético e que nisso pode estar a sua força política – atendendo à amplitude da palavra. Perante a impossibilidade de mudar o mundo, de combater as desigualdades, perante o consumismo excessivo, a constante aceleração, esse gesto quase anti-heroico é o máximo que consigo fazer enquanto artista. Interessam-me as nossas memórias, a simplicidade das pequenas coisas, objetos que têm as marcas da sua utilização, as histórias que encerram, objetos prestes a tornarem-se obsoletos, mas que ainda não o são, talvez porque ainda nos lembramos deles e das suas funções.

^(BE) Dizem que o canto dos pássaros é um som que pode representar a paz. O mesmo poderia dizer ao pensar numa cozinha com uma chaleira a ferver...

^(DG) O ponto de partida para esta instalação são as chaleiras de apito antigas, usadas no dia-a-dia. Mudo-lhes a escala e adapto-as ao espaço da Fundação, à relação entre a janela e o espaço exterior, mas também à relação entre os dois andares unidos por um fosso. De forma simples, posso dizer que convido o espectador a ouvir dois pássaros que “falam um com o outro”. Dois pássaros

amarelos, como as chaleiras italianas Alessi, sobem ao nível das árvores que se encontram lá fora. O som e as chaleiras, embora manipuladas, lembram-me essas rotinas de outrora, mas também outros níveis conceptuais de percepção. Interessa-me esse tempo de relação entre o que parece óbvio, simples e reconhecível e, ao mesmo tempo, não tanto. Eu diria que me interessa aquele lugar intermédio, aquele jogo do que é e o que não é, entre o real e a imaginação, essa urgência de fazer ligações precisas e improváveis, diria que tudo isto define o meu trabalho como artista. E dedicar a minha vida a isto é, sem dúvida, um privilégio e, certamente, uma postura política.

^(BE) Sempre houve uma grande tradição desse tipo de chaleiras em Portugal, certo?

^(DG) Sim, sobretudo antigamente, um tipo de chaleiras com assobios que avisam quando a água ferve. É também um som que me faz lembrar os comboios e as fábricas antigas. O uso do apito de vapor, tal como acontece com a chaleira (apita para nos alertar da urgência de apagar o fogo), serve para chamar, avisar. Foi usado para marcar o momento de entrada e saída do trabalho ou para avisar que um comboio ou uma máquina de carga estava prestes a passar por um determinado local. Alerta para uma mudança. Nasci numa terra de minas de carvão e o som ainda faz parte das minhas memórias e das conversas com a família. Para a produção desta peça, usando os exemplos de chaleiras que tinha em casa, trabalhei com um artesão que faz alambiques e outros objetos em cobre. Na minha aldeia, há uma forte tradição no fabrico destes artefactos. Utilizando este conhecimento na produção de alambiques, produzimos estas chaleiras e o suporte para a água, da forma mais semelhante possível à original, mas respeitando a escala do espaço. É outro dos processos que me interessa muito: o caminho entre a produção artesanal e a industrial, sem rejeitar nenhuma das duas. Na verdade, estou interessada no tempo e nas marcas na matéria que separam as duas.

^(BE) Havia muitas dessas figuras de aves em *Colunas de ar*, uma instalação que fizeste para a Galeria Quadrum – EGEAC – Galerias Municipais, em Lisboa, em 2021, e que parece ter uma relação direta com este projeto em Pontevedra.

^(DG) Sim, o que deu origem à instalação apresentada na Galeria Quadrum foi precisamente o fascínio por esse tipo de objetos simples, assobios de barro com forma de animais que encontrei na minha última residência artística na Cidade do México. Quando voltei, continuei a investigar sobre esses assobios e dediquei-me a isso durante a pandemia. Comecei a procurá-los por todo o mundo e a colecioná-los. Encontrei o primeiro no México, imbuída da sensação de

ser levada para outra paisagem por alguém que vendia uma simples lembrança. Hoje estes assobios têm uma função quase sempre lúdica, mas historicamente foram usados para caçar, em rituais religiosos ou para assustar inimigos. Podem ser encontrados em contextos geográficos e culturais tão diversos como o Luxemburgo, o Cazaquistão ou Portugal.

^(BE) Em *Colunas de ar*, a ação sonora, a ação de instalação e o objeto são combinados.

^(DG) Sim, um pouco. A primeira parte acontece fora da galeria. O espaço expositivo é visto de fora para dentro. A informação visual é reduzida a cabos de metal branco, que servem de suporte, e quatro escadotes de madeira, também brancos. Há intérpretes que tocam ocarinas (com sons de animais), escondidos e camuflados entre os espectadores e em diferentes partes do edifício, fazendo parte de um coro previamente ensaiado pelo músico e realizador Tiago Enrique. Na segunda parte, terminado o som, onze *performers*, também escondidos, juntam-se um a seguir ao outro. Transportam, em sacos especialmente concebidos para o efeito, mais de 600 ocarinas de argila com formas de animais diferentes, de países dos cinco continentes. Ocarinas que são suspensas por ordem de altura: animais aéreos mais altos, animais terrestres no meio e animais aquáticos e répteis mais perto do chão. Finalmente, sem o som de ocarinas e sem *performers*, convidam-se os visitantes —que observaram tudo a partir do exterior, através do vidro— a entrar e a vaguear entre estes pequenos animais que engoliram o espaço; para onde quer que vamos e olhemos, lá estão eles, mudos e a olhar para nós.

^(BE) No teu trabalho há sempre uma dança entre o tradicional ou artesanal e o produzido em série que, pelo que sei, encobre uma reflexão mais vasta sobre o tempo.

^(DG) Sim, sobre como o tempo faz os materiais e o objeto. Mesmo que o artesão produza as mesmas peças, estas nunca serão iguais e isso interessa-me muito. Os objetos estão abertos ao erro, ao fracasso, ao cansaço daquele dia, à alegria, à tristeza ou a uma certa energia. Há um tempo orgânico, mais próximo da natureza. Pelo contrário, o tempo industrial está mais próximo do da cidade, da velocidade, do instantâneo, da simultaneidade. Vou-me movendo entre esses dois mundos, o que, de forma mais ou menos inconsciente, se traduz no meu trabalho. Em algumas obras, exploro-os mais diretamente. Por exemplo, em *Desgastar em Pedra*, com a ajuda da família e dos amigos, retirei a areia de centenas de lixas Bosch de cor azul. No final, a obra tornou-se um grande tecido azul, preso a partir do teto, com uma pedra azul no chão. Nos vários quadrados de lixa que compõem o trabalho, como uma espécie de manta de

retalhos, podem-se ver diferentes temperamentos, forças e energias – múltiplas pessoas naquele processo lento e sofrível de remover a areia do tecido. Através desta ação artesanal simples e literal, a lixa tradicional, que vinculamos a algo industrial sofreu um processo de dissecação. Há nesta obra um exemplo claro desse caminho, do industrial ao orgânico, seguindo o teu raciocínio.

^(BE) Isso leva-me a pensar nas muitas camadas de significado que escondem as tuas obras, embora algumas sejam muito literais.

^(DG) Posso dizer que quase todas as minhas obras são um processo de dissecação, de descoberta de objetos e materiais em todas as suas camadas até serem vistos por dentro. Falo de uma forma de imersão, de investigação da sua plasticidade, às vezes da sua história, às vezes da sua função, às vezes de tudo ao mesmo tempo. Fascina-me descobrir tudo o que dá forma aos objetos e aos seus materiais e mostrar o que os distingue. Por exemplo, no caso das chaleiras ou da instalação dos assobios, enfatizo o som como parte da obra, é mais uma camada que os caracteriza. Então, ainda que partilhando o mesmo som, quando o objeto está associado a uma forma reconhecível, podemos associar o som à forma, ouvindo um pássaro, um jaguar ou uma coruja... É como se, nesse processo de cirurgia, quisesse fazer um túnel para cortar o caminho sinuoso de uma montanha para que, no caminho daquela estrada curta, possamos sonhar com a montanha ou, caso esse túnel já exista, me apeteça serpentear a montanha para entender o porquê e em que ponto o túnel foi feito. É neste equilíbrio de dois polos opostos que, de alguma forma, me vou movendo.

^(BE) Vejo muitas chaleiras no estúdio à espera de futuros projetos. O que pensas fazer com elas?

^(DG) Penso fazer uma espécie de “orquestra de chaleiras”. Com diferentes tipos de chaleiras que tenho vindo a colecionar, a minha ideia é fazer alguns tubos metálicos para cada uma delas e adicionar diferentes figuras de animais que vou encontrando e que quero passar a bronze ou a resina. Ainda tenho que lhe dar umas voltas. Como terão diferentes formas e materiais, também os sons serão muito diferentes uns dos outros e podem ser explorados com os tempos de ebulição. Continuo a fazer testes diariamente, mas é em São Paulo que irei concretizar este projeto, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, numa residência e exposição no início do próximo ano.

^(BE) Como é essa ideia de recolha como campo de trabalho?

^(DG) Na verdade, coleciono histórias. Não sou uma colecionadora, nunca o fui. Não sou organizada e, sempre que tentei ser, perdi o interesse a meio do

processo. Mas, no trabalho, sim. Agora consigo perceber porque me fascinam alguns objetos ou materiais e outros não, os pontos de união entre eles. Quando olho para as minhas obras, o que mais gosto é lembrar-me do processo, da história com a pessoa, daquele tempo de viagem, de procura, de mudança, daquele momento de ir ao mercado, de ser reconhecida, de que continuem a guardar-me moedas ou chaleiras, mesmo quando já não trabalho com elas. Houve uma altura em que todos sabiam que moedas procurava. Sinto as pessoas unidas a fazer o trabalho comigo. Essa generosidade é incrível. Acho que esse trabalho colaborativo vem da faculdade, quando fazia desenhos com mi-lho nos espaços da cidade e depois fotografava os pombos a comer e a fazer o meu desenho enquanto o apagavam. Precisava de pessoas que me ajudassem a fazer o desenho rapidamente e a afugentar os pombos, para que o pudesse terminar. E em muitas outras ações que fazia no exterior. Sempre precisei de pessoas que me ajudassem.

^(BE) Também antes, em 2020, trabalhaste com o som em *Atrapa sonidos*, no México. O que te interessa exatamente dessa história sonora dos objetos?

^(DG) Essa instalação começou no Brasil, na residência Pivô, embora de uma forma diferente, e foi concretizada num vídeo intitulado *Concerto*. Pouco depois, no México, usei as mesmas lixas, gastas em carpintarias de Portugal e do Brasil, para construir a instalação *Atrapa sonidos*. O nome vem de "atrapanovios", um brinquedo feito de palma que é comum vender-se lá. Com um artesão fiz umas réplicas com escalas específicas e usei-as para segurar garras de animais em metal com uma bola de vidro, que formavam parte da base dos bancos dos pianistas (especialmente os utilizados nos Estados Unidos) e a outros artefactos que encontrei, como peixes ou pássaros. Por baixo destes objetos, coloquei uns mecanismos de rotação simples, escondidos em bases de madeira ou cerâmica, que faziam girar as lixas como discos de vinil ou água como espelhos. Na verdade, trata-se de um conjunto de diferentes tempos e trabalhos. Há também outro trabalho, da série *Playing with Time*, 840 cubos de giz para tacos de bilhar...

^(BE) Costumas trabalhar com vários projetos ao mesmo tempo?

^(DG) Sim, sou um pouco caótica, pelo menos num determinando momento do processo, porque estou interessada em várias coisas ao mesmo tempo. Creio que, devido à natureza do meu trabalho, ao tempo que muitas vezes preciso para encontrar as coisas, ao tempo necessário para concretizar as peças, é quase obrigatório que trabalhe em vários projetos em simultâneo. Por um lado, pelo meu temperamento, por outro, porque tenho de produzir obras para diferentes exposições, de outra maneira seria impossível.

^(BE) Falas do projeto *Playing with Time*, onde reletes de uma forma muito específica sobre a passagem do tempo e os vestígios que este gera. Penso nas bolas brancas de bilhar que amarelaram ao longo dos anos e que ordenas como um pantone, das mais claras às mais escuras. O que é para ti o tempo? É metáfora de quê?

^(DG) Na minha prática, o tempo tem significados diferentes. Às vezes, uso-o como ferramenta ou como *medium*, ou seja, a passagem do tempo por si só já gera a obra, como nessa instalação das bolas de bilhar a que te referes. Uso-o também como metáfora quando, por exemplo, falo da perda de tempo ou da ideia de tempo associada ao dinheiro, ou quando olho para objetos que estão prestes a caducar, a ficar em desuso porque a passagem do tempo os tornou obsoletos. Penso num CD cheio de informação, nos selos, nas canetas de pena, nos arquivos de papel... Chamaria a isso tempo como metáfora, quando o evoco para falar emocionalmente, esse ritmo absurdo antinatural do nosso quotidiano. Um ritmo que também partilho.

^(BE) O teu trabalho mudou muito ao longo dos anos?

^(DG) Desde o início que tenho vindo a trabalhar com objetos, mas descontextualizando a sua leitura. Esse é o ponto de partida, embora a forma de o fazer tenha vindo a mudar. Em geral, existe um processo de reorganização poética de uma prática de recolha, seja por inventário de materiais do dia-a-dia (moedas, canetas, lápis...), seja pela sua singularidade que os transforma em objetos únicos. Há alturas em que repenso esse processo. Outras, vejo-o como um jogo experimental onde os ponho em diálogo com outros objetos, construindo narrativas que podem ser documentais ou ficcionais. Ou seja, numa prática com um forte lado processual, uso vídeo, fotografia, cerâmica, escultura e instalação para abordar diferentes linhas de interesse: a ideia de tempo como meio e metáfora, o resgate, o obsoleto, o percurso experiencial entre a indústria e o orgânico, entre a produção em massa e a produção artesanal.

^(BE) São os objetos que te encontram ou és tu que os encontras?

^(DG) Não sei bem. De uma forma mais racional, diria que sou eu que os encontro porque me abro ao caminho da procura, mas também é verdade que muitas vezes só encontro coisas quando não as procuro. Há várias fases dentro do processo de recolha. Encontrar um objeto ou um material, e mesmo uma situação que me pode levar a algo, é um momento muito especial, embora normalmente naquela altura não saiba o que irei fazer com ele. Há alturas em que essa descoberta singular é suficiente, mas, noutras, o processo pode levar-me a passar meses ou anos à procura de uma forma de lhe dar sentido.

^(BE) É óbvio que trabalhas com várias ideias ao mesmo tempo. Quais são os materiais de trabalho, essas ideias, que estão em cima da mesa e com as quais trabalhas simultaneamente?

^(DG) São materiais à minha volta. Sou um pouco viciada em viagens e caminhadas, por isso é grande a amplitude da expressão “à volta”. Independentemente dos objetos ou materiais que tenha, outra questão que ocupa grande parte do processo é como encontrar o melhor meio para passar a uma ideia ou valorizar o material que tenho, perceber se é a fotografia, a cerâmica, o vídeo ou a instalação. É nesta descoberta que reside o sucesso do trabalho. Um sucesso próprio, claro. Por isso, quando estou a explorar uma ideia, normalmente rodeio-me de objetos da mesma família ou que, de alguma forma, relaciono. Embora depois, e na maior parte das vezes, não os utilize.

^(BE) Neste momento, há muitas cabaças no atelier...

^(DG) Estou a trabalhar com as cabaças para uma instalação. Esta ideia já deu muitas voltas. Estava muito focada no som associado aos instrumentos musicais feitos com elas ou na sua capacidade para transportar líquidos... por isso me rodeei de instrumentos, sons, brinquedos, mas finalmente, resultaram em peças totalmente silenciosas.

^(BE) Costumas dizer que não tens muita facilidade com a linguagem, mas há algo dela que me interessa muito em relação ao teu trabalho. Tens vindo a utilizá-la da forma mais precisa possível para que os detalhes sejam concretizados e alcancem um significado. O uso das palavras pode fazer soar todas as notas, manifestar todos os registos. Então, a imagem resultante, como acontece com um poema, organiza a história, leva a uma série de associações complexas.

^(DG) Na faculdade pedem-nos que expliquemos tudo e espero que, com a idade, me possa explicar cada vez menos, seguir apenas uma inteligência intuitiva. Às vezes, penso que há algo muito visceral, que faço só porque sim, sem saber bem o motivo. Outras vezes, e como seres contraditórios que somos, faço o contrário.

^(BE) Acreditas na rotina do trabalho? Isso leva-te a algum lugar interessante?

^(DG) Há alguma rotina no processo e pensamento. Deixo notas áudio no meu telemóvel, dou passeios, viajo sempre que posso, devo dizer-te que grande parte do meu trabalho não acontece no meu atelier. Às vezes, o trabalho no atelier é algo forçado e doloroso, embora eu goste de experimentar e trabalhar com os

materiais, a incerteza das decisões não é fácil de enfrentar. Posso trabalhar em qualquer lugar, especialmente no processo, mas tenho tendência de voltar à minha rede de afetos. Há uma logística emocional e prática criada ao longo do tempo que facilita muito na hora de concretizar. Isso é cada vez mais claro para mim.

^(BE) O teu trabalho mudou quando entrou no mercado?

^(DG) Vendo à distância, sim. Mas não sei se tem a ver com o mercado ou com a experiência, e também não me passa pela cabeça fazer algo que seja mais comercial. O que existem são algumas estratégias para escolher o melhor trabalho para um determinado contexto. Tentar apresentar algumas obras em contextos que não são os de uma feira de arte, pensar, dentro das obras que faço, quais são as melhores para serem vistas num espaço ou nouro.

^(BE) Uma das tuas obras mais conhecidas é *Kneaded Memory (Memória Amassada)*, produzida para uma praça em Blankerberge, na Bélgica. Objetos que se assemelham a rochas, figuras de naufrágios de diferentes formas e tamanhos. Esta obra tornou-te muito conhecida e fez com que o mercado abraçasse o teu trabalho.

^(DG) Era muito jovem quando fiz essa obra, tinha 28 anos. Fui convidada a participar numa Trienal na Bélgica. Tinham visto uma obra de fotografia onde enrugava fotografias de fachadas de edifícios vagos no Porto e depois, pelo enquadramento e luz, pareciam pedras. Na verdade, eram pedras de lixo. Interessavam-lhes que eu explorasse as relações de Portugal e Blankerberge. Os portugueses trouxeram azulejos de Antuérpia, em troca de sal. Quem organizava a trienal queria que a obra se concentrasse nas transformações sofridas pela cidade, na diminuição dos azulejos das fachadas e nas novas construções de betão naquela zona costeira. Mas as essas peças eram feitas de papel. Não sei bem como, mas houve um equívoco. E foi a partir desse equívoco que surgiu *Memória Amassada*. Concordei em fazer algo em cerâmica, sem nunca ter feito nada com esse material. No final, foquei-me numa praça da cidade rodeada de casas que ainda tinham alguns azulejos no chão das entradas. Com esses padrões, fiz esse tipo de fachadas de betão enrugadas, algumas com azulejos e outras apenas de betão. Acho que as peças estiveram lá durante um ano. E, sim, a visibilidade foi muito grande. Passados alguns anos, as peças regressaram a Portugal e a Câmara Municipal do Porto comprou-me três das dezanove e agora estão em frente à estação de comboios da cidade. O mais curioso é que descobrimos que os padrões belgas também existem no arquivo dos azulejos do Porto, por isso comecei a ver as peças como pedras que se movem entre espaços e histórias. Essa relação comercial do século XVII transformou-se noutra inesperada relação entre o passado e o presente, entre a memória, a recordação e o esquecimento.

